



HAL
open science

**Les traces laissées dans les corps et les paysages : de la
pensée derridienne aux œuvres d'Ana Mendieta,
Richard Long et Sophie Ristelhueber**

Maïlys Girodon

► **To cite this version:**

Maïlys Girodon. Les traces laissées dans les corps et les paysages : de la pensée derridienne aux œuvres d'Ana Mendieta, Richard Long et Sophie Ristelhueber. Art et histoire de l'art. Université Paul Valéry - Montpellier III, 2021. Français. NNT : 2021MON30057 . tel-03662970

HAL Id: tel-03662970

<https://theses.hal.science/tel-03662970>

Submitted on 9 May 2022

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.



THÈSE

Pour obtenir le grade de
Docteur

Délivré par **L'UNIVERSITE PAUL-VALÉRY
MONTPELLIER 3**

Préparée au sein de l'école doctorale 58
Et de l'unité de recherche RIRRA 21

Spécialité : **ESTHETIQUE**

Présentée par **Mailys GIRODON**

***Les traces laissées dans les corps et les paysages :
de la pensée derridienne aux œuvres
d'Ana Mendieta, Richard Long
et Sophie Ristelhueber***

Soutenue le 30 septembre 2021 devant le jury composé de

Mireille CALLE-GRÜBER, Professeure Émérite, Université Paris 3	Examinatrice
Anne CREISSELS, Maîtresse de Conférences HDR, Université de Lille	Rapporteuse
Sylvie COËLLIER, Professeure Émérite, Aix-Marseille Université	Examinatrice
Stefan KRISTENSEN, Professeur, Université de Strasbourg	Président du jury
Marie JOQUEVIEL-BOURJEA, Professeure, Université Paul-Valéry Montpellier 3	Directrice de thèse



À mes parents

Aux âmes aidantes

Je remercie

Marie Joqueviel-Bourjea, pour l'opportunité qu'elle m'a donnée de poursuivre ma recherche sur la « trace ». Je la remercie pour sa bienveillance, sa disponibilité, son soutien, sa confiance et ses corrections attentives. Je lui témoigne ma profonde reconnaissance pour son dévouement à faire (sur)vivre les domaines du sensible ;

Jacques Derrida pour son œuvre immense qui m'a transformée ;

Ana Mendieta, Richard Long et Sophie Ristelhueber pour ce qu'ils ont donné au monde ;

Alix de Morant et Maxime Del Fiol, pour leurs conseils et leurs remarques avisées qui ont profondément stimulé cette recherche et son écriture ;

Le jury, pour avoir généreusement accepté de siéger à la soutenance de thèse durant laquelle ils m'ont transmis de précieux conseils ;

Marie-Françoise Pierre, pour sa relecture méticuleuse ;

Mes parents, pour leur patience et l'importance de leurs soutiens respectifs, qu'ils soient matériels ou immatériels. Je remercie ma mère pour ses nombreuses relectures qui ont soutenu ce travail ;

Mes grands-parents qui m'inspirent toujours de près comme de loin ;

Ma sœur, pour avoir contribué à la création du néologisme *écogynie* et mon frère, pour son soutien ;

Antoine, ma croix d'orientation, complice et inspirateur de ces maux devenus mots ;

Tyché & Co, chaque jour à mes côtés avec amour et tendresse ;

Zélie, Marion, Caro, Nina, Alice et Gab pour leur écoute, l'intensité de leurs énergies et les différents regards qu'elles ont portés sur ce travail ;

La Galerie Putman pour son accueil et son aide ;

La Galerie Lelong et la Lisson Gallery pour les renseignements donnés.

Résumé

L'écogynie fait doublement trace : dans les corps et dans les paysages. Ce néologisme est inspiré par des ouvrages théoriques issus de la pensée écoféministe comme *Ecoféminisme* (1993) coécrit par Vandana Shiva et Maria Mies, qui met en parallèle la nature maltraitée et les violences faites aux femmes, établissant ainsi des causes communes aux comportements de domination et d'oppression des hommes. L'écogynie s'inscrit également dans le sillage de la philosophie de la déconstruction initiée par Jacques Derrida et des notions de *différance* et de trace qu'il développe dans des ouvrages tels que *Marges de la philosophie* (1972) ou *Trace et archive, image et art* (2002). Cette réflexion sur la trace est soutenue par les œuvres de trois artistes contemporains : Ana Mendieta, Richard Long et Sophie Ristelhueber. Tous travaillent sur le territoire et son histoire à partir de paysages reflétant les traces laissées par l'action humaine. Il s'agit, dans l'analyse de leurs gestes artistiques, de porter un regard sur ce qui relève de l'indicible, de rendre visibles les cicatrices, véritables mémoires des « faits » de l'Histoire, en mettant en avant les thèmes récurrents de la destruction et de la reconstruction. A travers la notion d'*écogynie*, cette thèse articule des recherches théoriques et artistiques, dépliant un double corpus qu'oriente une esthétique de la trace.

Mots-clés : trace – différence – art – corps – paysage – écogynie

Abstract

Title: *Tracks left in bodies and landscapes: from Derrida's thought to Ana Mendieta, Richard Long and Sophie Ristelhueber's works.*

The écogynie made double draws: in bodies and in landscapes. This neologism is inspired by theoretical works from ecofeminist's thought as *Ecofeminism* (1993) cowrites by Vandana Shiva and Maria Mies, who puts in parallel the mistreated nature and violence against women, establishing common causes to behavior of domination and oppression of mens. The écogynie also joins the trail of deconstruction's philosophy introduced by Jacques Derrida and notions of *différance* and track developed in works as *Margins of Philosophy* (1972) or *Track and archive, image and art* (2002). This reflection on track is supported by works of three contemporary artists: Ana Mendieta, Richard Long and Sophie Ristelhueber. They all work on territory and its history from landscapes reflecting tracks left by human action. This is, by analysis of their artistics gestures, to carry a look on the unspeakable, to make visible scars, true memoires of "facts" history, by putting forward recurring themes of destruction and reconstruction. Through the notion of écogynie, this thesis articulates theoretical and artistic researches, unfolding double corpus which orients an esthetics of track.

Key words: track – difference – art – body – landscape – ecogynie

RIRRA 21 : Représenter Inventer La Réalité, Du Romantisme Au XXI^e siècle

Site Saint Charles

Université Paul-Valéry Montpellier 3

Route de Mende

34000 Montpellier, France

Notes rédactionnelles

Cette thèse propose de remettre en question certaines valeurs usuelles comme l'utilisation que nous faisons du langage¹. Car souvent la pensée est attaquée là où elle peut raisonner, c'est-à-dire dans la langue, notamment parce que ce qui n'est pas nommé n'existe pas. Nous verrons que dans un système qui s'autogénère, il est appris aux enfants que le masculin, soi-disant neutre, l'emporte sur le féminin, ce qui représente une des « manifestations de l'exclusion des femmes et de la domination masculine² ». Au Canada, en Belgique ou en Suisse, ces pratiques rédactionnelles visant à réintroduire les modes de féminisation sont plus courantes qu'en France. Le français a progressivement invisibilisé le féminin à partir du XVII^e siècle et ainsi permis de véhiculer par le langage des stéréotypes de genre qui conditionnent nos représentations mentales. Cette thèse tente de contribuer aux déplacements des « limites de la langue, au sein même de ces lieux de conservation³ ».

Cette stratégie de lutte énonciative et symbolique⁴, qui ne réside absolument pas dans la complexification du langage mais bien dans sa simplification puisqu'il s'agit d'énoncer le vivant et non son appartenance sexuelle, tentera de bannir le mode de pensée binaire en :

1. utilisant aussi souvent que possible des noms et adjectifs épiciques pour tendre à une forme d'écriture non genrée ;
2. appliquant la règle de proximité selon laquelle l'accord de l'adjectif ou du participe passé se fait avec le nom le plus proche, par exemple « “Armez-vous d'un courage et d'une foi nouvelle” écrit Racine dans *Athalie* (1691)⁵ ». Héritée du latin par toutes les langues romanes, cette règle a été modifiée au prétexte que « “le genre masculin est réputé plus noble que le féminin, à cause de la supériorité du mâle sur la femelle” (Nicolas Beauzée, *Grammaire générale*, 1767)⁶ ».

En outre, afin de respecter au mieux les fonctionnalités des langues étrangères, j'ai conservé les guillemets anglais pour les citations anglaises, allemandes et espagnoles. De même, j'ai préservé la manière de ponctuer les phrases dans ces langues pour les citations et les titres d'ouvrages.

Les couvertures des ouvrages français dont les titres commencent par le/la/les ne mentionnent pas toujours la majuscule qui suit le déterminant, c'est pourquoi j'ai inscrit la majuscule seulement lorsque les ouvrages la renseignent.

¹ De nombreuses féministes pensent la manière dont est utilisée la langue, notamment la linguiste, philosophe et psychanalyste Luce Irigaray : « [C]hanger les médiations symboliques. Cela signifie, par exemple, changer les règles du langage et de la langue qui privilégient le masculin dit neutre (le générique humain désigné comme “homme”, le pluriel masculin pour les deux sexes, etc.) », *Le temps de la différence. Pour une révolution pacifique*, Paris, Hachette, 1989, p. 16.

² Charles Berthelet, « Le langage n'est pas neutre. Petit guide de rédaction féministe », *FémininEtudes*, Montréal, 2014, p. 2 (consultable à l'adresse : <http://feminetudes.org/le-langage-nest-pas-neutre-petit-guide-de-redaction-feministe/>).

³ *Ibid.*, p. 8.

⁴ L'écriture inclusive ne sera pas utilisée dans cet écrit : perçue comme une illusion d'égalité, elle empêche de s'orienter au-delà de la séparation, des discriminations et des mises à l'écart.

⁵ Eliane Viennot, « Bannir la règle du masculin qui l'emporte sur le féminin », magazine numérique *Slate*, 19/03/2017 (consultable à l'adresse : <http://www.slate.fr/story/140354/masculin-feminin>).

⁶ *Ibid.*

SOMMAIRE

Introduction.....	15
Le cheminement.....	15
Fil d’Ariane.....	24

Partie 1 – LES TRACES DANS LES CORPS ET LES PAYSAGES

Chapitre I – La pensée derridienne.....	39
a) De la déconstruction.....	42
1. La trace entre absence et présence.....	52
2. La différance.....	59
3. <i>Geschlecht</i>	67
b) Différentialisme intrinsèque.....	75
1. Corporéité.....	84
2. L’Autre en soi.....	94
3. Spectralité.....	101
c) Se défaire de la culture.....	113
1. Mémoire corporelle.....	124
2. De l’invisibilité au sein de la matérialité.....	132
3. Conscientiser les perceptions corporelles.....	138
Chapitre II – Les sources de l’écogynie.....	147
a) La notion d’écogynie.....	150
1. Des valeurs androcentrées.....	159
2. Nouvel air.....	167
3. De l’inconcevable.....	178
b) Doctrine d’autodestruction.....	183
1. Traces visibles et invisibles.....	189
2. Stigmates guerriers.....	198
3. Déculturation.....	211

Partie 2 – L’ÉCOGYNIE : UN REGARD SUR LE VIVANT

Chapitre III – Dialogues empathiques.....	225
a) Interdépendance et complémentarité.....	228
1. Une vulnérabilité occultée.....	242
2. Perte des équilibres.....	252
3. Prendre soin.....	261
b) Entre horizontalité et verticalité.....	274
1. Matière terre.....	283

2. D’où tout vient et repart.....	293
3. S’ancrer.....	304
Chapitre IV – Manquement.....	317
a) De la désobéissance.....	319
1. L’expérience de la marche.....	326
2. Le dehors.....	335
3. Une liberté inhérente au corps.....	344
b) Géographies sensibles.....	350
1. Horizons géopoétiques.....	357
2. Sortir de soi.....	365
3. Animalité.....	371
Chapitre V – L’être en mouvement.....	383
a) De l’accueil.....	385
1. Impulsion.....	392
2. Impression océanique.....	400
3. Faire monde.....	409
b) Un caractère sacré.....	417
1. Cosmogonies.....	431
2. Terre matricielle.....	448
3. Entre transcendance et immanence.....	459
Conclusion.....	469
Le chemin parcouru.....	469
Perspectives développées.....	472
Bibliographie et audiographie.....	481
Les traces laissées dans les paysages.....	481
Les traces laissées dans les corps.....	490
Jacques Derrida.....	497
Ana Mendieta.....	500
Richard Long.....	502
Sophie Ristelhueber.....	504
Table des illustrations.....	507
Table des matières.....	521

INTRODUCTION

*L'art a été pour moi un moyen de sublimer la rage*¹.

Ana Mendieta

Le cheminement

Cet écrit est né de ma pratique artistique qui a toujours été animée d'une recherche théorique comme le montre mon parcours d'étude. Celui-ci débute avec la validation d'une licence en Histoire de l'art et archéologie. Puis, désireuse de pratiquer les arts, de les appréhender dans la matière, je suis entrée aux Beaux-Arts où j'ai approfondi ma recherche artistique notamment grâce à la peinture. Après la validation d'un master en expression plastique, j'avais à cœur de poursuivre différemment mon travail d'atelier qui, de manière intuitive et inconsciente, m'a amenée à réaliser des traces picturales sur des toiles et des draps. Afin de mieux comprendre ma production plastique, j'ai choisi d'étudier la notion de « trace » en suivant parallèlement la voie de la recherche théorique, notamment à travers le travail d'artistes majeurs. Cette mise à distance m'a permis de décentrer mon regard, de voir et de comprendre mes créations sous un autre angle.

Cette thèse étudie les « savoirs inhérents aux processus créatifs² » pour comprendre et conscientiser les gestes intuitifs et inconscients que recouvre la notion de « trace ». Née de réalisations artistiques, elle en est également nourrie : les notions développées à l'écrit ont été influencées par les heures passées en atelier et inversement. Ce travail théorique m'a confirmé que la production matérielle de formes relève d'une hygiène de vie, comme l'évoquent chacun à leurs manières les artistes du corpus, notamment Sophie Ristelhueber dans ces mots : « [C'est] toujours cette espèce de marche en avant, quelque chose que je veux faire et que je dois faire, presque pour ma survie³. » Du langage corporel inscrit sur la toile, je suis passée au langage verbal avec le corpus à l'étude pour appui. Car l'art est un moyen de faire apparaître en images ce qui se trame au-dedans du corps afin de le traduire au dehors. J'ai parcouru ce chemin « à l'aveugle », viscéralement, comme si lui seul s'imposait entre

¹ Solomon-Godeau Abigail, Montano Linda, Princenthal Nancy et Sabbatino Mary, *Ana Mendieta. Blood and Fire*, Paris, Galerie Lelong, 2011, p. 61 [“Art for me has been a way to sublimate rage”, *ibid.*] Cet ouvrage est désormais abrégé en AMF.

² Marie Joqueviel-Bourjea est responsable d'un programme de recherches intitulé « Recherches transdisciplinaires en poïétique : méthodologies, enjeux et savoirs inhérents aux processus créatifs » – au sein du RIRRA 21 (Université Paul-Valéry).

³ Sophie Ristelhueber dans le livre-entretien avec Catherine Grenier titré *Sophie Ristelhueber. La guerre intérieure* [2010], Paris, Les presses du réel/JRP Ringier, 2019, p. 53. Cet ouvrage est désormais abrégé en SRGI.

réalisations en atelier et recherches sous diverses formes. Entre décisions et expérimentations, ces diverses formes de créations sont entrées en écho.

Même si j'ai moins produit durant ces cinq années, être à mi-temps dans l'atelier m'a conduite à créer différemment et en relation avec les lectures et l'écriture, le corpus choisi entrant directement en lien avec ma pratique artistique déjà axée sur les traces corporelles laissées dans l'environnement.

Cet écrit se propose de créer des dialogues entre différents champs afin d'étudier la « trace » comme élément qui subsiste du passé dans le présent à l'aune de l'œuvre de Jacques Derrida (1930, *El Biar* – 2004, Paris) et de trois plasticiens contemporains de renommée internationale : Ana Mendieta (1948, La Havane – 1985, New-York), Richard Long (1945, Bristol) et Sophie Ristelhueber (1949, Paris). Tout au long de l'écriture, ce corpus est étayé de diverses recherches qui participent à l'élaboration d'une étude articulée entre pratique et théorie. Cette recherche interdisciplinaire et transdisciplinaire fait coexister les arts visuels avec les sciences humaines et sociales comme la philosophie, les lettres, l'anthropologie ou encore avec les sciences du vivant comme la biologie... Le « besoin d'alliances entre disciplines¹ » est primordial pour élaborer des approches inédites et innovantes qu'un seul domaine d'études ne peut conjuguer. Différents champs de recherche aident à mettre en lumière une pensée qui se veut hétérogène et qui participe de manière homogène au mélange des disciplines afin de donner à penser la « trace » et ses influences dans les nombreux domaines qu'elle recouvre.

La thèse tend également à montrer que même si la pensée de Derrida sert la réflexion sur la trace dans ce corpus, elle en vient elle-même à être traitée comme une œuvre. La pensée derridienne est envisagée tel un outil théorique qui aide à déchiffrer les œuvres artistiques. Mais « prise dans ses propres traces² », elle en vient à être réfléchie en tant qu' « œuvre de pensée³ » au même niveau que les œuvres d'arts visuels. Ainsi cette étude montre-t-elle que si l'art se nourrit de diverses notions notamment philosophiques et esthétiques, celles-ci se nourrissent de l'art en retour. Ce parti pris constitue l'une des originalités de cet écrit qui a pour enjeu d'explorer la théorie sous un regard nouveau⁴. C'est pourquoi aucune œuvre ne surplombe l'autre. Mendieta, Long et Ristelhueber sont aussi éloignés que proches dans leur pratique artistique pour être pensés ensemble à travers la notion de « trace » et générer des liens réflexifs qui permettent d'interroger le rapport que nous, humains, entretenons avec le milieu. Tous les artistes du corpus travaillent sur le corps, le territoire et son histoire à partir de paysages reflétant les traces visibles et/ou invisibles laissées par l'action humaine. La mise en regard des différents points de vue donnés par la diversité et la richesse de leurs approches

¹ Philippe Descola lors d'un entretien avec Marin Schaffner publié dans *Un sol commun. Lutter, habiter, penser*, Marseille, Wildproject, 2019, p. 153.

² Ces termes sont employés par Marie Joqueviel-Bourjea lors de sa correction.

³ *Ibid.*

⁴ L'étude de la pensée derridienne est présentée sous un angle de vue autre qui est celui d'une artiste étudiant l'esthétique. Ceci m'amène à avoir une lecture donc une interprétation différente de ce qui est généralement attendu.

amène à « compare[r] des variations¹ ». Entre ressemblances et différences, l'ensemble de ce corpus étudie la trace et son effacement, c'est-à-dire les phénomènes laissés en *différance*. Entre textes et images, un espace de rencontre se crée avec des pratiques d'expressions divergentes aux élans et gestes pourtant communs. Les processus de travail et les sensibilités esthétiques propres à ce corpus d'étude axé sur la « trace laissée dans les corps et les paysages » permettent de développer la notion d'*écogynie* qui ouvre un univers de résilience depuis les stigmates et les cicatrices imposées par l'humain au cœur du territoire. Cette étude crée des liens entre les traces produites et/ou révélées par ces trois artistes, qu'il s'agisse de signes sculptés dans les paysages par Richard Long, de traces à même le corps par Ana Mendieta ou encore de cicatrices terrestres photographiées par Sophie Ristelhueber. Ainsi la notion d'*écogynie* mêle-t-elle le sensible et l'intelligible logés dans les corps et les paysages.

Cette recherche suit un paradigme indiciaire accessible uniquement *via* les traces perceptibles dans l'environnement, qu'il soit proche ou lointain. Car les traces et stigmates laissés dans les paysages reflètent les sensations qui se trament dans le corps, cette matière révélatrice des émotions. Le corps est appréhendé tel un véhicule permettant à l'âme ou à l'invisible de se mouvoir dans le monde physique ou visible. Le corps, qui est la partie matérielle d'un être immatériel, interagit grâce à sa surface de réception dans l'environnement entendu comme ensemble des éléments et des phénomènes physiques qui enveloppent cet organisme. En retour, le corps humain façonne le milieu dans lequel il évolue aux côtés des non humains. Le paysage est le contexte immédiat de l'ensemble des éléments et des phénomènes physiques qui environnent l'organisme humain. Le terme « paysage » désigne en premier lieu « le paysan, le païen, la paix² ». Il est une « étendue de pays que l'œil peut embrasser dans son ensemble³ ». Il met en jeu des systèmes de relations desquels naît l'agencement de traits et de caractères. En tant que mémoire(s) exosomatique(s), les corps et les paysages vont réciproquement produire des phénomènes en réaction. Bien que la nature préexiste à l'action humaine, les espaces dits préservés ou sauvages sont aujourd'hui raréfiés. Depuis des siècles, la nature est domestiquée dans un paysage construit par l'Homme et pour l'Homme qui fait société *via* un ensemble de conventions⁴. Cette thèse soutient que la nature est le reflet des relations entre humains et non humains. Car le corps humain fait partie intégrante de ce que nous, humains, nommons « nature ». L'anthropologue Philippe Descola⁵ définit ce terme :

¹ Philippe Descola lors de sa séance de clôture au Collège de France titrée « Qu'est-ce que comparer ? », 27/03/2019 (consultable à l'adresse : <https://www.college-de-france.fr/site/philippe-descola/course-2019-03-27-14h00.htm>).

² Michel Serres dans l'émission France Culture « Le philosophe troubadour », « À voix nue » animée par Jean-Paul Dollé, 11/01/2002 (consultable à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/a-voix-nue/michel-serres-hommage-55-le-philosophe-troubadour>).

³ Cette définition est donnée dans le dictionnaire du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, codirigé par le CNRS et l'ATILF, désormais abrégé en CNRTL.

⁴ La culture peut être envisagée comme une seconde nature : la présence humaine, dont la force est récemment devenue géologique, laisse des marques parfois irréversibles de son passage.

⁵ Élève de Claude Lévi-Strauss, les recherches de Philippe Descola (1949, Paris) portent sur les Jivaros Achuar, une population d'Amérique Latine grâce à laquelle il développe une critique du dualisme nature/culture. Créateur et titulaire de la chaire d'Anthropologie de la nature au Collège de France (2000-2019), il succède à Claude Lévi-Strauss et Françoise Héritier.

[L]a nature est une construction métaphysique inventée par les Européens aux alentours du XVII^e siècle qu'aucune autre civilisation dans le monde n'a fait advenir. C'est un instrument qui permet de mettre face à face la totalité du monde et les humains comme sujet. La totalité du monde devenant un système de ressources, d'objets sur lesquels exercer la recherche et acquérir des connaissances. De ce point de vue là c'est une spécificité complètement propre à l'Occident. On a pu montrer que nulle part ailleurs n'existait de concept analogue à celui de nature¹.

Ce que les humains d'Occident appellent « nature » est en réalité une « construction sociale² » : la nature est devenue une notion abstraite, au même titre que la culture qui impose l'idée d'un règne humain séparé du monde non humain (animaux, végétaux, éléments, montagnes, fleuves, rivières...), cette matière pensée comme dépourvue d'intériorité. Derrida et les trois artistes du corpus dévoilent que la culture est, toujours différemment, créée de toutes pièces à partir de ce que donne la nature. Dans le changement de paradigme que présente l'actualité criante de l'ère de l'« Anthropocène³ », écrire, c'est-à-dire « tracer », permet de revenir au fondement de nos sociétés pour en comprendre les phénomènes qui dysfonctionnent afin de les modifier pour ouvrir de nouveaux territoires qui réinventent des manières d'habiter le « jardin planétaire⁴ » qu'est la Terre. Ce voyage créateur entre le connu et l'inconnu, le rationnel et l'irrationnel, l'intérieur et l'extérieur invite à découvrir la notion d'*écogynie*. Celle-ci se dévoile dans un dialogue entre les traces visibles et invisibles que revêtent malgré eux les corps dans leurs interactions avec les paysages.

L'*écogynie* est un néologisme que j'ai créé avec la volonté de me référer à différents systèmes de pensée en prenant un chemin de traverse à partir de ceux existants. Il trouve sa naissance dans la pensée écoféministe, terme⁵ qui vient de la contraction de « écologie » et

¹ Philippe Descola dans un entretien filmé à l'occasion du festival « Allez savoir », EHESS Marseille, 25-29 septembre 2019 (visionnable à l'adresse : <https://www.ehess.fr/fr/media/festival-allez-savoir-interview-philippe-descola>).

² « La nature : une construction sociale ? Cinquante ans de livre et de débats » est une table ronde menée par Cyril Lemieux, avec Philippe Descola, Gildas Salmon, Cécile Vidal, Laurent Berger et Laurence Kaufmann lors du festival « Allez savoir », Marseille, 28/09/2019.

³ L'ère de l'« Anthropocène » est présentée dans le chapitre « Nouvel air ». Elle fait la part belle à l'écologie. Du grec οἶκος qui signifie « maison » et de λόγος « discours », « l'écologie » est un terme utilisé pour la première fois en 1866 par le biologiste et philosophe allemand Ernst Haeckel (1834, Postdam – 1919, Iéna). Elle est la « science qui étudie les relations entre les êtres vivants (humains, animaux, végétaux) et le milieu organique ou inorganique dans lequel ils vivent. », CNRTL. Il s'agit de relations de réciprocité entre les êtres vivants, humains et non humains. Pour Philippe Descola, elle est une « science des relations et des systèmes complexes, exactement comme l'anthropologie ». L'anthropologue poursuit : « L'écologie, au fond, est comme toutes les sciences empiriques [...] [qui] mettent à jour des tensions permanentes entre l'attention au particulier, au singulier, et la nécessité de comprendre des phénomènes généraux de développement et de formes, donc de principes. », dans *Un sol commun, op. cit.*, p. 153-155. Gilles Clément, lui, affirme que l'écologie est « avant tout l'étude de l'habitat des êtres vivants et des échanges qui s'opèrent entre eux [...] [elle est le] fondement des relations entre les hommes et le reste du vivant », *ibid.*, p. 69-70.

⁴ Clément Gilles, Claude Eveno, Sylvie Groueff, *Le Jardin planétaire* [1997], La Tour-d'Aigues, de l'Aube, 1999.

⁵ La création du mot « écoféminisme » est attribuée à la femme de lettres Françoise d'Eaubonne (1920-2005, Paris) qui écrit : « Bien que Sulamith Firestone ait déjà fait allusion au contenu écologique du féminisme dans *La Dialectique du Sexe* [1970], cette idée est restée à l'état de germe jusqu'en 1973. Elle fut reprise par certains

« féminisme ». Cependant et en dépit de ses origines, il a pour objectif d'inviter tout public à la lecture puisqu'il ne se rattache pas qu'à l'écologie *stricto sensu* ou qu'aux féminismes traditionnels, même si cet écrit en constitue un héritage, une autre trace. La construction de ce terme a ensuite trouvé sa justification dans l'utilisation de la racine grecque du mot « femme¹ » γυνή, *gyn*², qui a donné le terme « gynécée » γυναικεῖον traduit par « ce qui concerne les femmes ». Enfin, en créant un terme qui se termine en -ie et non en -isme³, je dégage un autre espace de référence à une réflexion qui se veut résolument portée sur des problématiques qui touchent autant les femmes que les hommes. De par cette construction, j'ouvre un nouvel accès qui conduit vers des traces laissées par l'action humaine dans le milieu sur des faits passés toujours inscrits dans le présent. Ainsi le terme « écogynie » permet-il de se recentrer sur ce qui constitue les traces originelles de nos sociétés et les résonances que celles-ci produisent dans les corps humains féminins et masculins⁴. Cette recherche, qui assume un différentialisme soutenant l'équité dans la différence, se veut empreinte de nuances, ouverte sur le monde et l'ensemble des êtres qui l'habitent. Ce mouvement réflexif amène à déconstruire les valeurs binaires et androcentrées inscrites millénairement dans les corps de nos sociétés d'un point de vue artistique, philosophique et esthétique.

L'écogynie trouve sa définition dans une interrogation sur la notion de trace au prisme d'œuvres artistiques et philosophiques. Son orientation se veut double puisqu'elle s'inscrit dans les corps et les paysages. Cette approche est née de la volonté de se focaliser sur ce qui

membres du "Front Féministe" qui l'inscrivit d'abord sur son manifeste, puis y renonça ; leurs auteurs se séparèrent alors d'un nouveau mouvement si timoré, et fondèrent un centre d'information, "Écologie-Féminisme Centre", destiné à devenir plus tard, dans leur projet le creuset d'une analyse et le départ d'une nouvelle action : *l'écoféminisme*. », dans *Le Féminisme ou la Mort*, Paris, Pierre Horay, 1974, p. 216. Selon la philosophe Émilie Hache, ce terme traverse l'Atlantique en 1978 grâce à la théologienne Mary Daly (1928, Schenectady – 2010, Gardner) qui l'inscrit dans son ouvrage titré *Gyn/Ecology*. En 1980, la conférence « Women and Life on Earth: Ecofeminism in the Eighties », à l'origine de la « Women's Pentagon Action », fit vivre ce mot resté théorique au niveau politique. La militante Vandana Shiva (1952, Dehradun) et la sociologue Maria Mies (1931, Steffeln) donnent une définition de l'écoféminisme : « [E]nsemble avec beaucoup d'autres femmes, nous avons commencé à entrevoir le lien étroit entre la relation d'exploitation et de domination de la nature par l'homme (mise en place par la science moderne réductionniste depuis le 16^e siècle) et la relation d'exploitation et d'oppression des femmes par les hommes qui prédomine dans la plupart des sociétés patriarcales, même dans les sociétés industrielles. », dans l'introduction de l'ouvrage *Écoféminisme [Ecofeminism, 1993]*, trad. Elisabeth Rubinstein [1998], Paris, L'Harmattan, 2001, p. 15 ["I]n common with many other women, we began to see that the relationship of exploitative dominance between man and nature, (shaped by reductionist modern science since the 16th century) and the exploitative and oppressive relationship between men and women that prevails in most patriarchal societies, even modern industrial ones, were closely connected.", Vandana Shiva, Maria Mies, *Ecoféminisme [1993]*, London, Zed Books, 2014.] Il existe un corpus important et varié sur l'écoféminisme.

¹ La racine *fem*, issue du latin classique *femina* « femelle », a donné par la suite « femme, épouse ».

² Utilisée dans le vocabulaire médical, cette racine grecque est aujourd'hui plus rare dans le domaine des lettres et de la vie sociale.

³ L'ouvrage de Bernard Jolibert aide à comprendre que les mots en -isme sont issus d'une construction langagière qui tend à réduire la pensée, ce qui ne correspond pas aux attentes novatrices de cette réflexion ; Bernard Jolibert, *De l'usage des mots en "-isme" en philosophie*, Paris, L'Harmattan, 2014. Le mot « féminisme » n'y apparaît pas.

⁴ Il est essentiel d'inclure les hommes dans ce type de démarche afin de ne pas masquer, à nouveau, une moitié de l'humanité. Sans leur présence et leur approche, aucune évolution n'est possible. Les démarches doivent être conjointes, dans le respect mutuel des attentes et des besoins de l'autre.

touche à une conscience humaine sociale autant qu'environnementale et invite à raisonner dans un ensemble large avec la trace pour point d'appui. Dans le sillage de la déconstruction derridienne, l'écogynie tente de recouvrer certaines traces ou connaissances effacées afin de modifier les manières d'habiter la contemporanéité. Ce mouvement pense/panse l'humain dans l'environnement global qui l'accueille avec l'ensemble du vivant. Le paysage devient lieu de questionnement sur la relation d'interdépendance et de complémentarité entretenue ou non avec les écosystèmes terrestres. C'est pourquoi la notion d'*écogynie* s'attache à décrypter les résonances que produisent les traces laissées par l'intervention humaine. Celles-ci mettent en évidence les interpénétrations propres à l'ensemble du vivant. Ainsi, l'écogynie introduit-elle le lien entre humain et non humain à la faveur de dialogues entre art et théorie pour révéler l'importance de la transdisciplinarité. Dans ce jeu de réciprocité entre l'extérieur et l'intérieur des corps, l'art joue un rôle des plus importants. Il est l'une des formes d'expression humaine qui reflète l'évolution de nos sociétés. Les artistes du corpus montrent que l'art peut être considéré comme un paysage en soi dans le sens où il est le lieu de la contemplation, de l'étonnement et de l'expérience sensible. Ils invitent le spectateur à s'arrêter pour prendre le temps de regarder les paysages et leur évolution qui se déploient en lui et autour de lui. L'écogynie fait directement référence à l'ensemble de la sphère Terre que partagent humains et non humains pour revaloriser le soin qui doit être accordé par chacun à chacun.

La notion d'*écogynie* se révèle être une aide à la navigation dans cet écrit : elle oriente le lecteur au milieu de données qui proviennent de différents horizons. Guidée par le contexte historique de sa rédaction, elle propose un regard inédit et authentique sur l'appréhension du vivant. L'écogynie se détache de la tradition misogyne de l'institution et de son phallogocentrisme qui marque la civilisation occidentale depuis l'Antiquité. Si « [n]os premiers maîtres de philosophie sont nos pieds, nos mains, nos yeux¹ », ceux-ci sont différents d'une personne à l'autre, d'un sexe à l'autre et se voient renouvelés par l'intervention récente des femmes dans les sphères institutionnelles. Celles-ci font évoluer les mentalités et revisitent l'Histoire où elles inscrivent leur rôle elles-mêmes. Bien qu'ils soient eux aussi orientés culturellement, ces regards *autres* s'attachent à formuler une autre vision et une autre version de l'Histoire dans ce changement historique qui est celui de l'ère de l'« Anthropocène ». Puisque « le monde qui a vu émerger les sciences sociales n'existe plus² », la pensée doit être renouvelée et certaines notions redéfinies dans un partage qui se veut éthique en théorie et en pratique.

Le contexte des années 1960-1970 est particulièrement prégnant dans la réflexion que propose cette thèse dont le corpus à l'étude s'inscrit dans l'équité³ recherchée. Il est composé de Jacques Derrida, Ana Mendieta, Richard Long et Sophie Ristelhueber. Tous ont vécu et travaillé avec ou sans institutions à leurs côtés durant cette période de l'Histoire. Derrida fait

¹ Jean-Jacques Rousseau dans *Émile ou De l'éducation* (1853) cité par Michel Guérin au début de son ouvrage intitulé *Philosophie du geste* [1995], Arles, Actes Sud, 2011.

² Cette phrase est partagée par de nombreux scientifiques présents lors du festival « Allez-savoir », *op. cit.*

³ Les œuvres des artistes et les textes des théoriciens et théoriciennes sont étudiés de la même manière, avec une conscience critique qui se veut égale.

partie des penseurs de la *French Theory*¹, un courant qui apparaît vers 1960 dans les universités françaises et qui se propage dix années plus tard en Amérique. Ce continent accueille et défend plus aisément ses théories philosophiques, littéraires et/ou sociales qui déconstruisent notamment les identités postcoloniales et sexuelles. Parallèlement, à la fin des années soixante et au début des années soixante-dix², des courants féministes se sont développés afin de mettre un terme à l'invisibilité et à la marginalité des femmes. Elles ne souhaitent plus être un mythe projeté, une muse qui nourrit l'inspiration de l'artiste ou du philosophe. Elles sont aux commandes de leur propre existence. C'est majoritairement à partir des années 1960 que certaines artistes s'attachent à déconstruire ces fondements historiques. C'est également à cette période que le monde de l'art songe à l'importance du corps dans ses relations à l'environnement, à la société. Par là même, il admet que les femmes ont un corps sexué qui renferme lui aussi une histoire dans laquelle elles ne se sont pas inscrites par elles-mêmes mais par le prisme du regard masculin. Mendieta et Ristelhueber cherchent notamment à repenser une Histoire qui n'est pas la leur mais dans laquelle elles vivent pourtant. L'ensemble des champs d'études scientifiques se voient modifiés par la présence de femmes qui ne possèdent d'ailleurs une histoire véritablement théorisée³ que depuis une quarantaine d'années⁴.

Les années 1960-1970 voient apparaître, parallèlement à l'émergence du féminisme, une relation nouvelle entre art et paysage⁵ qui témoigne de nouveaux rapports avec la Terre et les êtres qui la peuplent. Les œuvres, ces miroirs critiques qui proposent un reflet de la société, montrent d'autres alternatives, d'autres manières d'appréhender et de voir le monde. Les

¹ Au sujet de la *French Theory*, se référer à l'ouvrage de François Cusset titré *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze et Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, Paris, La Découverte, 2013.

² Cette période est permise par le contexte de la Seconde Guerre mondiale qui voit naître l'art contemporain dans une société transformée par l'industrie. Si les femmes ont accès aux écoles d'art à partir de 1896, le contexte né de la Seconde Guerre mondiale favorise leur indépendance à de nombreux niveaux : familial, social, politique. Les corps et les sols dévastés par les obus, les mines ou les chars offrent paradoxalement une place nouvelle au *deuxième sexe* dans la société occidentale : les femmes ont remplacé les hommes partis à la guerre. Elles travaillent alors hors de chez elles, gagnent leur argent dans les usines, les instances administratives et sociales. Elles acquièrent une place plus importante dans la vie sociale. Cette période a révélé qu'elles étaient capables d'occuper les mêmes fonctions que les hommes, de subvenir aux besoins de leur famille et de participer au bon fonctionnement de l'économie et de la nation. Pour un contexte approfondi de la place des femmes lors des sorties de guerres, se référer à l'ouvrage de Françoise d'Eaubonne, *Le féminisme*, Paris, Alain Moreau, 1972.

³ Cette part de l'Histoire n'est pas ajoutée aux manuels scolaires et n'est accessible qu'avec une recherche personnelle ciblée.

⁴ Naomi Schor écrit : « Jacques Derrida l'a signalé il y a plusieurs années, dans le modèle institutionnel universitaire élaboré en Allemagne au début du XIX^e siècle, aucun lieu n'est assigné à la discipline des études féminines (*womens' studies*) : "Aucune place n'était prévue pour les *études féminines* dans la structure du modèle classique de Berlin". Les études féministes, un champ d'études qui a à peine 20 ans aujourd'hui, est un ajout tardif au modèle berlinois, repris par les institutions universitaires nord-américaines », dans « Cet essentialisme qui n'(en) est pas un », trad. Jim Cohen, *Féminismes au présent*, supplément à *Futur Antérieur*, 1993, non paginé (consultable à l'adresse : <http://www.multitudes.net/cet-essentialisme-qui-n-en-est-pas/>). Cette simple constatation peut à elle seule mettre en lumière le peu d'importance accordé aux femmes pourtant véritables actrices de l'Histoire.

⁵ Jusqu'à la Renaissance, le paysage est le sujet secondaire d'une composition, un décor en arrière-plan des portraits principalement représentés. Les peintres sont des artisans au service de leurs mécènes, de l'élite et/ou de l'Etat ; ils acquièrent le statut d'artistes au milieu du XV^e siècle.

artistes *land art*¹ figurent parmi ceux qui travaillent au plus près la notion de « nature » et de « paysage » dans l'art contemporain. Leurs pratiques artistiques en extérieur marquent une rupture avec le monde institutionnel de l'art qui se parle à lui-même. Ces artistes, qui nomment d'abord leurs travaux *earth art* ou *earthwork*, veulent sortir des musées et des galeries pour créer *in situ*, c'est-à-dire en extérieur et au sein de lieux dont la localisation a une importance fondamentale pour eux et leur œuvre. Ils travaillent dans une nature « inviolé[e]² » qu'ils utilisent comme matériau de base à leur création. L'œuvre poursuit ensuite sa destinée, indépendamment de l'artiste qui en devient le témoin.

Si des critiques d'art rangent la pratique artistique de Richard Long dans ces champs d'études, l'artiste refuse que son travail soit assimilé au *land art*³. Il déclare :

L'utilisation par les artistes américains *Earthworks* de l'immobilier et de l'argent (la propriété de la terre), des machines et de la monumentalité dans leur travail représente une philosophie très différente de la mienne. Faire de l'art simplement en marchant et en laissant des traces éphémères dans des lieux publics sauvages représente, pour moi, une liberté d'être un artiste, dans la nature, sans encombrement intermédiaire. Ma façon de travailler me permet de faire de l'art à grande échelle en termes de miles et d'espace, ainsi que de me donner un accès potentiel à de nombreux paysages magnifiques qui couvrent encore principalement la planète⁴.

Long entretient une relation charnelle avec son œuvre et le paysage dans lequel il se trouve : la machine n'interfère pas dans sa relation avec le milieu. Ses affirmations sont partagées par Ana Mendieta qui œuvre dans la même logique que Long, avec extrêmement peu de matériaux et dans un rapport humble à la nature :

En opposition aux *Earthworks* des années 1970, qui utilisent la nature dans son sens le plus littéral, mon but et mon intérêt sont enracinés dans la signification symbolique de la nature. Mes œuvres n'appartiennent pas à la tradition moderniste, qui exploite des propriétés physiques et une échelle élargie de matériaux. Il n'est pas non plus semblable aux affirmations historiques d'une conscience commerciale de ce qui est appelé post-modernisme⁵.

¹ Le *land art* regroupe des artistes tels que Nils-Udo (1937, Lauf), Andy Goldsworthy (1956, Cheshire) ou Hamish Fulton (1946, Londres). Ces plasticiens œuvrent en respectant le milieu quand d'autres travaillent à l'aide d'énormes machines et/ou matériaux qui dévastent le milieu. À ce propos, Colette Garraud écrit : « On imagine que Richard Long, qui qualifie Smithson d'*urban cow-boy* et Serra de "Rambo de l'art", ne doit pas être beaucoup plus indulgent pour les travaux de Heizer. », dans *L'idée de nature dans l'art contemporain*, Paris, Flammarion, 1994, p. 46.

² *Ibid.*, p. 18.

³ Gilles A. Tiberghien, *Nature, Art, Paysage*, Arles, Actes Sud, 2001, p. 101.

⁴ Richard Long cité par Dana Friis-Hansen dans *Cercles cycles boue pierres [Circles Cycles Mud Stones]*, exposition du 27 avril au 30 juin 1996], Houston, Contemporary Arts Museum, 1996, p. 16 ["The American Earthworks artists's use of real estate and money (the ownership of land), machinery and monumentality in their work represents a very different philosophy to my own. To make art merely by walking and leaving ephemeral traces in public wilderness places represents, for me, a freedom to be an artist, in nature, with no intermediary clutter. My way of working allows me to make art on a huge scale in terms of miles and space, as well as giving me potential access to many of the beautiful landscapes which still predominately cover the planet.", trad. Maily's Girodon.]

⁵ Ana Mendieta en 1984, dans une proposition au Bard College pour *La Maja de Yerba*, publiée dans Stephanie Rosenthal, Adrian Heathfield, Julia Bryan-Wilson, *Ana Mendieta. Traces* [exposition du 24 septembre au 15

C'est bien malgré eux que Mendieta et Long se retrouvent classés parmi les artistes *land art*. À ce sujet, Mendieta affirme : « [L]a culture du travail avec la nature, c'est un type différent du travail avec le paysage. Je pense aux hommes, Robert Smithson¹ et ces personnes. Si vous pouviez voir le travail de Smithson, l'isoler et voir une photo de la *Spiral Jetty*, vous pourriez dire, "Wow [...] Si vous voyez tout le corps de l'œuvre, sa rétrospective – il a brutalisé la nature. Il l'a utilisée"². » Les œuvres de Mendieta et Long se rejoignent, entre performances, sculptures et photographies de celles-ci, loin des aspirations dominantes du *land art*. À l'inverse de certains artistes de ce courant, Mendieta et Long se déplacent seulement avec leur corps grâce auquel ils transportent la matière environnante pour faire œuvre. Tous deux enregistrent, avec la photographie ou la vidéographie, l'éphémère de leur action corporelle dans le paysage afin de la transmettre au monde, en particulier celui de l'art.

C'est dans ces mêmes années que naît également le *body art*³ qui place le langage du corps au cœur même du dispositif artistique. À l'instar du *land art*, le *body art* est pratiqué aux États-Unis mais également en Europe. Le corps de l'artiste est le principal matériau de l'œuvre qui peut se faire performance⁴ ou installation. Celle-ci peut être retracée grâce à la photographie ou la vidéographie par exemple. L'important est la trace que laisse l'artiste plus que l'œuvre elle-même. Mendieta, qui contrairement à Long met en avant son corps comme matériau principal de ses performances, ne se revendique pas plus du *land art* que du *body art*. Elle se positionne hors des courants qui classifient arbitrairement des œuvres à partir de critères qu'elles ne remplissent pas toujours. C'est pour cette même raison que l'œuvre de Ristelhueber, qui pratique un art de la performance non affirmé lors de ses déplacements de par le monde, est également inclassable. Mendieta, elle, est visible dans la retranscription de ses œuvres quand Ristelhueber et Long ne montrent que les traces qu'ils laissent ou croisent simplement sur leur chemin. Toutefois ces trois artistes pratiquent tous à leur manière un art

décembre 2013, Hayward Gallery, Londres], Southbank Centre, Hayward Publishing, 2013, p. 224 [“Opposed to the Earthworks of the 1970s, which use nature in its most literal sense, my purpose and interest is rooted in nature’s symbolical meaning. My works do not belong to the modernist tradition, which exploits physical properties and an enlarged scale of materials. Nor is it to akin to the commercial historical-self-conscious assertions of what is called post-modernism.”, trad. Maïlys Girodon.] Cet ouvrage est désormais abrégé en TRACES.

¹ Robert Smithson (1938, New Jersey – 1973, Texas) est un artiste qui se revendique du courant *land art*. Pour réaliser des œuvres comme *Spiral Jetty* (1970), il fait appel à de puissantes machines.

² Ana Mendieta dans un entretien avec Joan Marter le 1^{er} février 1985, publié par Stephanie Rosenthal dans TRACES, p. 13 [“the culture of working with nature, it’s a different type of landscape work. I am thinking of the males, Robert Smithson and those people. If you could see Smithson’s work and isolate him, and see a photograph of the *Spiral Jetty*, you can say, ‘Wow [...] If you see the whole body of work, his retrospective – he brutalised nature. He used it’.”, trad. Maïlys Girodon.]

³ Le *body art* ou art corporel regroupe des artistes tels que Michel Journiac (1935-1995, Paris), Gina Pane (1939, Biarritz – 1990, Paris), Carolee Schneemann (1939, Fox Chase – 2019, New York).

⁴ Le terme « performance » est attesté en 1970 par Michel Hein. Le corps est pris en compte dans le processus créatif dans lequel l'artiste se met en jeu pour créer l'œuvre. Le mot vient de « performer » qui signifie réaliser. La performance est ensuite liée à l'idée d'un exploit physique ou d'un déplacement et se rapporte au contexte et à la temporalité de l'action.

de la performance, une grammaire du geste¹ qui seule caractérise leurs œuvres. Dans le corpus à l'étude, toutes les références adoptent d'une manière ou d'une autre un art de la performance. De même pour Derrida, la langue est un acte performatif en lui-même dans le sens où l'énoncé conduit à la performance, c'est-à-dire à la mise en action de la parole dans le monde.

Fil d'Ariane

Le corpus s'est tissé au fil de la recherche lorsque la notion de « trace » a pris une importance particulière pour devenir la ligne directrice de l'écrit. Avec l'envie de travailler sur les traces et les stigmates laissés dans le paysage par l'humain et d'étudier l'impact des répercussions dans les corps, en particulier féminins², j'ai décidé d'intégrer l'œuvre de Mendieta au côté de celle de Ristelhueber qui traite de la trace laissée dans le paysage. Ce choix porté sur les traces que laisse l'humain en lui et hors de lui m'a ensuite guidée vers l'étude de la pensée derridienne³ qui théorise principalement la notion de « trace » dans une immense diversité de champs. Les œuvres de Mendieta et Ristelhueber déjà choisies se sont par la suite associées à celles de Long pour se rejoindre dans un même mouvement au sein de la pensée derridienne.

L'œuvre de Derrida⁴ établit des liens entre différents champs et dévoile une attention sans faille « aux choses » et aux phénomènes qui forment la vie. Ce philosophe s'intéresse avant tout au langage et à la manière dont est construite la langue puisque c'est elle qui influence les systèmes de pensée. À travers la déconstruction, Derrida se passionne pour la découpe de textes grâce à laquelle il remet en question des raisonnements de la philosophie ou de la métaphysique traditionnelle pour engager une nouvelle manière de penser les sciences

¹ Au sujet de la performance, la poétesse Marie-Claire Bancquart écrit : « [J]e ne suis pas bien adepte de la "performance", ce spectacle qui mêle chant, geste, parole, cris, et éventuellement des éléments concrets de vie : une télévision, une chaise... Pourquoi je m'en méfie ? Parce que le visuel et la parlerie (qui imprimée, fait rarement texte) ne sont que trop, déjà, l'étoffe de notre existence, mitée par la publicité à tous niveaux, la "culture" marchande. [...] Ne pas entendre une énième protestation contre les abus de ce monde, mais un texte qui a de quoi la faire naître chez le lecteur ou l'auditeur. », dans *Explorer l'incertain*, Coaraze, L'Amourier, 2010, p. 29. Cette vision d'une performance qui se situe loin du spectacle/spectaculaire rejoint les approches des artistes du corpus.

² Mendieta affirme : « Je pense que mon art traite des questions féminines, parce que je suis une femme et que je fais de l'art. Donc, à partir de là, il traite de cela. Il traite de ma culture parce que c'est ce qui me donne le moteur pour la faire, c'est-à-dire la culture cubaine. Et je pense que tout l'art, étant une activité sociale, est politique [...]. », lors de sa conférence donnée à l'Université Alfred Jarry publiée dans TRACES, p. 208 [“I think that my art deals with female issues, because I'm a woman and I make art. So just out of that, it deals with that. It deals with my culture because it's what gives me the driver to make it, meaning, Cuban culture. And I think that all art, being a social activity, is political [...].”, trad. Maïlys Girodon.]

³ Ce travail ne prend pas appui sur l'entièreté de l'œuvre de Derrida mais convoque sa pensée sur la trace dans le champ esthétique.

⁴ L'œuvre de Derrida est intimement liée à sa vie ; une biographie est proposée dans le premier chapitre titré « De la déconstruction ».

humaines. Bien qu'il n'y ait « pas d'œuvre sans parjure¹ », Derrida aime à rappeler qu'il opère sa déconstruction toujours dans un profond respect de ce qu'il déconstruit. Il avoue : « J'ai donc cette attitude que certains doivent avoir perçue comme double, d'affranchissement, de révolte, d'ironie, et en même temps de fidélité scrupuleuse. Et quand je me sens le mieux, c'est quand l'affranchissement garde la mémoire de ce dont il s'affranchit² ».



Derrida et son chat probablement à Ris-Orangis, non daté, photographie noir et blanc

La déconstruction amène à penser l'extériorité, l'altérité dans une affirmation de l'Être. Derrida s'interroge en particulier sur l'interprétation et la traduction³ de textes notamment religieux, sur l'orientation donnée au lecteur qui lui-même va déduire et créer du sens suite à ses lectures pour, lui aussi, diriger la suite de l'Histoire. Son amour pour la langue, sa lecture

¹ Pierre Delain, dans sa thèse sur Jacques Derrida titrée *Le concept d'œuvre de Jacques Derrida, un vaccin contre la loi du pire*, Createspace Independent Publishing Platform, 2017, p. 324.

² Jacques Derrida, *Le Goût du secret. Entretiens 1993-1995*, édité par Andrea Bellantone et Arthur Cohen avec la collaboration de Pauline Iarossi, Paris, L'Harmattan, 2018, p. 54 ; ces entretiens sont d'abord parus en italien sous le titre *Il gusto del segreto* (1997) puis en anglais sous le titre *A Taste for the Secret* (2001). Quelques pages plus loin, le philosophe écrit : « Je suis toujours pris entre la critique des institutions et le rêve d'une autre institution qui, dans un processus interminable, [viendrait] remplacer des institutions. » *ibid.*, p. 61. Puis il prolonge : « Le concept de déconstruction est un concept historique, et en même temps il met en question les concepts d'historicité, d'histoire de la vérité. », *ibid.*, p. 79.

³ Selon la philosophe et traductrice Françoise Dastur, Derrida découvre la déconstruction avec la traduction de Heidegger par Gérard Granel, dans l'émission de France Culture titrée « Déconstruction et phénoménologie. Derrida en débat avec Husserl et Heidegger par Françoise Dastur », « Les chemins de la philosophie » animée par Géraldine Mosna-Savoie, 24/06/2016 (consultable à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/deconstruction-et-phenomenologie-derrida-en-debat>).

et son écriture le conduit à travailler sur les traces évincées, cachées, gardées ou laissées en *différance*. Le texte est vu comme « ensemble de traces d'une présence effacée, mouvement de différer et à ce titre de *différance* qui ne passe pas par l'un de l'identité¹. » Derrida s'attache à analyser et défaire ce qui est communément appris pour inviter à se méfier de ce dont « on » est le plus convaincu. Il amène à se demander, qui écrit ? Depuis quelle impulsion et dans quel contexte ? Ces interrogations recouvrent la théorisation de la notion de « trace » qui est « coextensi[ve] à l'expérience du vivant en général² ». Derrida apprend qu'il n'y a pas d'origine simple et singulière, que rien n'est figé puisque tout est mouvement. Cela tient du secret inhérent à la nature de soi, du tout autre. En effet, selon lui « Autrui est secret parce qu'il est autre³ ». La pensée derridienne est animée de différents secrets révélés ou non au philosophe lui-même, ce qui mène ses écrits aux frontières de la pensée philosophique classique⁴. En outre, son œuvre s'inscrit dans une logique de l'après-coup : elle est influencée et inspirée par ce qui survient avant elle.

Cet écrit dévoile qu'Ana Mendieta⁵ partage cette approche avec Jacques Derrida. Leurs œuvres pensent/pansent l'être-au-monde et résonnent d'un écho similaire. En tant qu'exilés, tous deux travaillent en déconstruisant ce que la culture apprend : ils agissent dans une volonté d'autorestitution, d'auto(re)construction. Pour Derrida, l'écriture permet à l'idéalité de prendre corps quand pour Mendieta, ce sont les arts visuels qui remplissent cette fonction. J'ai croisé le travail d'Ana Mendieta lors de mes premiers cours d'histoire de l'art. J'ai toujours gardé en mémoire les empreintes de son corps ancrées dans la terre, notamment la série *Silueta* (1973-1980), ou les représentations de déesses qu'elle dessine ou sculpte dans le sable ou la roche afin d'évoquer les périodes protohistoriques. Mendieta utilise particulièrement des matériaux organiques tels que l'herbe, les branches, les plantes, les racines, la terre... Cette artiste est extrêmement prolifique⁶ puisque c'est l'art qui l'aide à soigner ses blessures. Dans une sémiotique de la destruction et de la reconstruction, ses gestes sont parfois violents⁷, toujours radicaux. Ils sont une façon d'exorciser ce qu'elle ressent.

¹ Françoise Collin, Evelyne Pisier, Eleni Varikas, *Les femmes, de Platon à Derrida. Anthologie critique*, Paris, Plon, 2000, p. 681.

² Jacques Derrida, *Trace et archive, image et art* [2002], Actes de la conférence à l'Institut National de l'Audiovisuel, Paris, Collège iconique, 2014, p. 59.

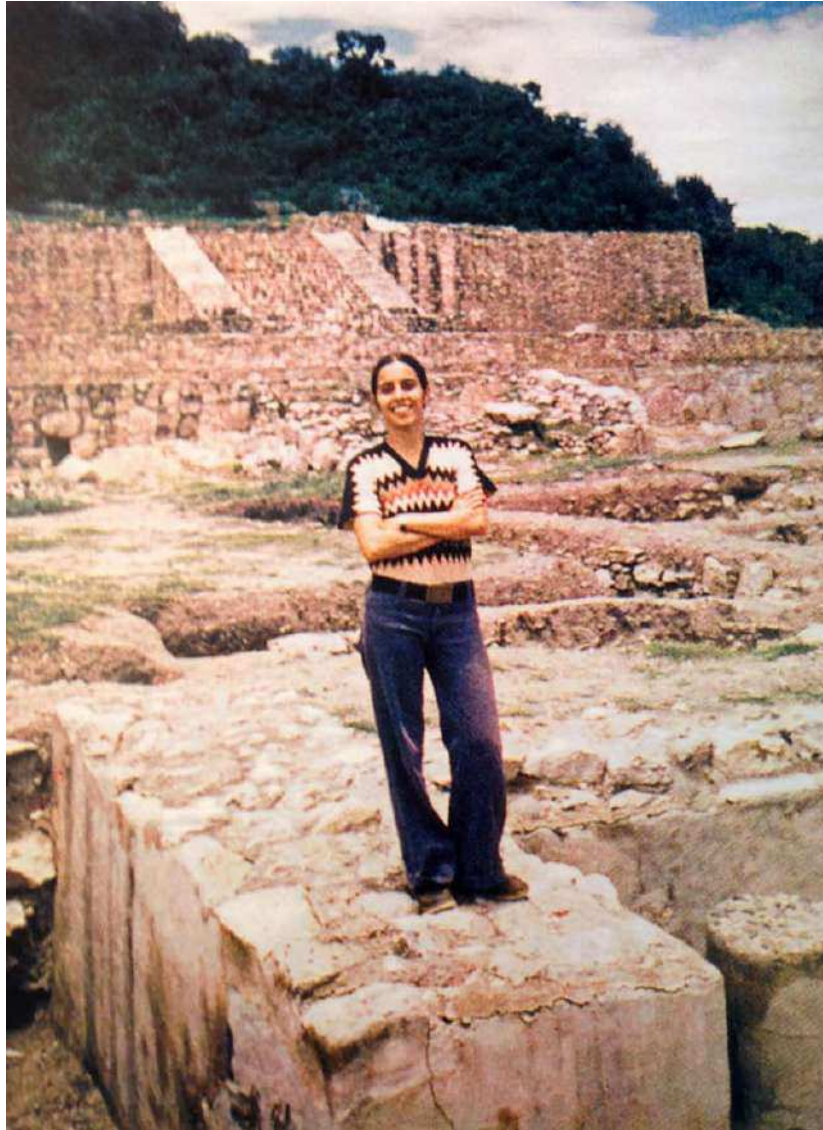
³ Jacques Derrida cité dans le titre de l'entretien donné à Antoine Spire et publié dans *Le Monde de l'éducation*, Paris, *Le Monde*, septembre 2000, p. 14-21.

⁴ C'est pourquoi Derrida est controversé dans le milieu académique auquel il appartient pourtant.

⁵ Une biographie de l'artiste est donnée au chapitre « Différentialisme intrinsèque ».

⁶ Mendieta est décédée de manière précoce, sans avoir pu préparer la succession de son œuvre et ses futures monstrations. En outre, elle n'a pas extrait tous les films des bobines qu'elle a tournées. Débordée par l'énergie mise dans la production des œuvres, elle ne les a pas toujours classées ou titrées, ce qui laisse parfois sa succession dans la confusion quant aux dates et/ou aux titres des œuvres ; l'ensemble des livres que j'ai parcourus ne donnent pas toujours les mêmes dates ou les mêmes titres à ses travaux. Ces questions difficiles sont abordées dans le catalogue de l'exposition *Le temps et l'histoire me recouvrent* (2018). Ce problème de datation amplifie le sentiment d'intemporalité que Mendieta confère à son œuvre.

⁷ La représentation d'abus sexuels et l'utilisation de sang animal imprègnent un grand nombre de ses œuvres.



Ana Mendieta sur le site archéologique de Calixtlahuaca, Mexique, 1971,
photographie couleur © Estate of Ana Mendieta & Galerie Lelong

Son œuvre explore la relation entre le paysage et le corps. Elle est une source d'inspiration autant plastique que théorique puisqu'elle s'immerge profondément dans les rapports que l'humain entretient avec son milieu. Elle fait partie de ces artistes qui étudient les sciences en parallèle de leur production artistique. La recherche plastique de Mendieta s'appuie sur des données anthropologiques qui l'amènent notamment à voyager au Mexique sur les sites de Calixtlahuaca, Dainzu, Mitla, Monte Albán ou encore Yágul¹. Son travail mêle des influences diverses puisées entre Orient et Occident : c'est en arrivant en Amérique du Nord qu'elle renoue avec ses origines cubaines inspirées de sociétés africaines. La spiritualité inhérente à ses œuvres revêt un secret qui rappelle celui soulevé par l'écriture derridienne. Elle aussi travaille sur le temps, la mémoire, la culture, l'Histoire ainsi que ses rituels. Son œuvre conduit le spectateur à se défaire de binarités telles que « naissance/mort, nature/culture,

¹ Les liens que Mendieta entretient avec le Mexique sont étudiés au chapitre « Spectralité ».

femme/homme et temps/intemporalité¹ ». Mendieta possède une « intuition des essences² » ou eidétique : elle donne à voir des représentations des quatre éléments (la terre, l'eau, l'air et le feu) et révèle la relation particulière qu'elle entretient avec le monde non humain. Selon Mendieta, les éléments naturels sont des canaux qui permettent de transmettre des versions concrètes d'expériences vécues depuis une réalité abstraite. Son travail implique la performance, la sculpture, la vidéographie, la photographie et le dessin. À travers ces divers médiums, elle explore le corps dans son rapport à la nature et les liens spirituels qui agissent comme des interfaces. *Via* l'art, elle souligne l'interdépendance et l'unité d'éléments distincts.

Mendieta se rapproche elle-même³ du travail de Long avec qui elle a en commun de reconsidérer les codes de l'art. Leurs œuvres sorties des musées, ils mettent en valeur la nature et les paysages qui sont au cœur de leur travail afin de les (re)donner à voir au spectateur. Depuis la fin des années 1960, Richard Long⁴ crée des installations épurées avec des matériaux naturels comme le bois, la roche, la terre ou la boue qui sont uniquement trouvés sur place lors de ses déplacements. Cet artiste utilise seulement son corps et les matériaux qui l'entourent pour réaliser des œuvres inspirées des cultures ancestrales et sans vocation à perdurer dans le temps. Ainsi œuvre-t-il à l'instar de Mendieta qui affirme elle-même se rapprocher du travail de Long. Ces deux artistes performant et/ou sculptent au sein de vastes paysages puis transportent les matériaux composant leur travail ou les photographies de leurs actions dans les musées et les galeries où ils sont exposés. Long affirme :

Au milieu des années soixante, le langage et l'ambition de l'art devaient être renouvelés. Je sentais que l'art avait à peine reconnu les paysages naturels qui couvrent cette planète, ou avait utilisé les expériences que ces lieux pouvaient offrir. En commençant par moi-même et plus tard en le diffusant, une partie de mon travail a été depuis d'essayer d'engager ce potentiel⁵.

Cet artiste se démarque d'autres hommes de sa génération dont les œuvres se rattachent au *land art* puisqu'il entretient un rapport pacifié avec le milieu dans lequel il travaille comme lorsqu'il marche (*walking*) longuement, patiemment. Long participe à réhabiliter les valeurs attribuées au masculin et montre comment elles peuvent redéfinir des liens apaisés avec la nature. Il partage ceci avec Jacques Derrida. Ils permettent chacun à leur manière de penser différemment les identités masculines. Leurs œuvres montrent une approche plus nuancée que certains de leurs contemporains, qu'ils soient artistes ou philosophes. Ils ne sont pas de ces

¹ Jane Blocker, *Où est Ana Mendieta ? Identité, performativité et exil* [*Where is Ana Mendieta? Identity, Performativity, and Exile*], Duke University Press, Durham London, 1999, p. 66 ["birth/death, nature/culture, female/male, and time/timelessness", trad. Maïlys Girodon.]

² Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible* [1959-1961], Paris, Gallimard, 2016, p. 150.

³ Le début du chapitre V donne une citation de Mendieta à ce sujet.

⁴ Une biographie de l'artiste est donnée au chapitre « L'expérience de la marche ».

⁵ Richard Long cité par Dana Friis-Hansen dans *Circles Cycles Mud Stones*, *op. cit.*, p. 9 ["In the mid-sixties the language and ambition of art was due for renewal. I felt art had barely recognized the natural landscapes which cover this planet, or had used the experiences those places could offer. Starting on my own, doorstep and later spreading, part of my work since has been to try and engage this potential.", trad. Maïlys Girodon.]

hommes qui défendent les stéréotypes sexués, prisonniers de complexes virils¹ ancrés dans les mentalités et qui impliquent d'absurdes rôles et hiérarchies aux sexes. Ils ne transmettent aucun rapport de domination dans leur travail.



Richard Long devant *White Water Falls* réalisé à l'Institut de recherche médicale de Garvan, 2012, photographie couleur © Steve Jackson

C'est pour ces raisons, pour la sensibilité de l'empreinte donnée à la marche de l'existence que j'ai choisi d'intégrer le travail de Long à ce corpus porté par la notion de « trace ». En outre, Long use d'un vocabulaire commun avec Derrida et Mendieta qu'il dévoile à travers cette suite de mots : « [R]éalité temps mémoire dormir langue bottes solitude cartes musique tente humour distance intuition expérience chance amour² ». Ils participent d'une même poétique, c'est-à-dire d'une même perception sensible du vivant. Tout comme Mendieta et Ristelhueber, Long a des difficultés à ranger son œuvre sous une bannière :

Il [Richard Long] ne se dit pas photographe. Il voit d'ailleurs beaucoup plus de rapports dans son travail avec, par exemple, « l'art conceptuel, la dé-matérialisation de l'objet d'art, le minimalisme ou même l'Arte povera » qu'avec le *land art*. Il s'inscrit en ce sens dans un art de la nature très anglais et peu soucieux de réaliser des œuvres monumentales dans les déserts³.

¹ Selon Olivia Gazalé, la féminité ou la masculinité telles qu'on les entend sont des concepts inventés, avilissants, friables et donc en pleine crise, dans *Le mythe de la virilité. Un piège pour les deux sexes*, Paris, Robert Laffont, 2017.

² Richard Long cité par Dana Friis-Hansen dans *Circles Cycles Mud Stones, op. cit.*, p. 56 [“reality time memory sleeping counting language boots solitude maps music tent humor distance intuition experience chance love”, trad. Maïlys Girodon.]

³ Gilles A. Tiberghien, *Entre sculpture et photographie : huit artistes chez Rodin* [exposition du 12 avril au 17 juillet 2016], Paris, Musée Rodin, 2016, p. 39.

Comme Richard Long, Sophie Ristelhueber¹ ne se pense pas photographe. Elle se dit « fatiguée du médium photographique² » et travaille aussi l'édition, la vidéo³ et le son, notamment lors d'installations ou d'expositions. Elle se déplace pour explorer des lieux qu'elle définit à l'avance. Néanmoins, c'est surtout à travers le médium photographique qu'elle enregistre une vision de ce qu'elle trouve ou découvre une fois sur place. La photographie est pour elle une expression du réel, non un témoignage. Son « besoin de beaucoup de solitude⁴ » l'amène à partir seule dans des lieux en ruines qui présentent les traces laissées par le passage d'humains et leurs liens avec les stigmates du temps. La seule trace qu'elle crée est celle de la photographie qui révèle les impacts subis par l'environnement. À l'instar de Long et Mendieta, même si cette dernière est souvent accompagnée d'amis pour filmer ou photographier ses performances, Ristelhueber⁵ photographie des paysages désertés de l'humain. Elle n'a pas fait d'école d'art et connaît « une arrivée tardive dans la création⁶ ». Elle a des obsessions qui « s'attachent aux preuves les plus intimes du contact direct, au résultat d'un geste physique : marquage d'une surface, qu'il s'agisse du corps humain ou de la terre⁷. ». Elle-même affirme : « J'ai ces obsessions que je ne comprends pas très bien, de la marque profonde, de la surface entaillée, des cicatrices, des traces que les êtres humains laissent sur la terre. Mais il ne s'agit pas d'un commentaire sur l'environnement. D'une certaine manière, je suis une artiste qui travaillerait un peu comme un archéologue⁸. » En relevant et révélant les traces de civilisations contemporaines, Ristelhueber, comme Mendieta, travaille telle une archéologue⁹. Elle œuvre à partir de paysages reflétant les traces laissées par l'action humaine sur des lieux notamment dévastés par la guerre.

¹ Une biographie de l'artiste est donnée au chapitre « Doctrine d'autodestruction ».

² Sophie Ristelhueber dans SRGI, p. 71.

³ Elle a réalisé cinq vidéos depuis 2007 qu'elle peut présenter sous forme d'installation comme pour *Chardon* en 2007 à La Maison rouge à Paris.

⁴ Sophie Ristelhueber dans SRGI, p. 28. J'ai rencontré Sophie Ristelhueber au début du mois de février 2018 après avoir relancé la Galerie Poggi à laquelle elle est rattachée. Elle m'a donné rendez-vous au Café des Éditeurs dans le quartier de l'Odéon à Paris. Lors de cet entretien, je lui ai posé diverses questions et nous avons échangé naturellement. Elle n'a pas souhaité que je l'enregistre mais m'a donné quelques éléments pour nourrir ma recherche. Celui que je retiens en priorité est la réticence qu'elle a à s'exprimer : elle ne souhaite ni enregistrer sa voix, ni poser ses propres mots sur le papier. Elle fait partie de ces plasticiens qui n'aiment pas s'exprimer sur leur travail et laissent les critiques et les théoriciens créer les textes. Ristelhueber est, à l'inverse de Mendieta, peu prolixe et prolifique.

⁵ Une biographie de l'artiste est donnée au chapitre « Traces visibles et invisibles ».

⁶ Cheryl Brutvan (Boston, décembre 2000), *Détails du monde*, Arles, Actes Sud, 2002, p. 11.

⁷ *Ibid.*, p. 11.

⁸ *Ibid.*, p. 11-13.

⁹ Lors d'une conférence prononcée le 22 novembre 1995 à l'I.U.F.M. du Calvados à partir de *Fait* (1992) appartenant au FRAC Basse-Normandie, Jérôme Sans affirme : « Travailler sur les ruines et les traces comme le fait Sophie Ristelhueber renvoie à la démarche d'un archéologue du présent dont la méthodologie consiste à ramener à la lumière ce qui a été laissé hier enfoui, sans connaître à l'avance le résultat de ses recherches. », dans *Sophie Ristelhueber, une œuvre de terrain, profil d'une collection*, Caen, FRAC Basse-Normandie, 1996, p. 9.



Sophie Ristelhueber, 2014, photographie noir et blanc © Marc Damage

Des bouleversements culturels aux catastrophes naturelles, Ristelhueber s'attache à la mise à nu d'événements, à saisir l'empreinte de l'histoire inscrite dans les corps et les paysages. En donnant un regard sur ce qui relève de l'indicible, elle rend visibles plaies et cicatrices, authentiques mémoires des *faits* de l'Histoire, et met en avant les thèmes récurrents de la construction et de la destruction à l'image de la dé-construction derridienne. Elle aussi envisage la notion de trace comme présence de ce(ux) qui reste(nt) et pense que « toute tentative d'interprétation contient en soi un potentiel de régression¹ ». Ristelhueber confère un degré d'abstraction à ses photographies vis-à-vis desquelles le spectateur peut avoir de la « difficulté à définir ce qu'[il voit] et les raisons qui se cachent derrière [son] interprétation² ». Selon la conservatrice américaine Cheryl Brutvan, « Ristelhueber transcende le désordre et la spécificité d'un lieu et crée une œuvre sans limite de temps ou d'identité³. » Que ce soit à travers des cicatrices ou des stigmates inscrits dans les corps humains ou terrestres, ses photographies montrent des éléments naturels qui parlent de l'évolution culturelle. L'artiste se fait transcripteur et met à nu des événements, empreintes de l'Histoire inscrites dans les corps avec la série *Every One* (1994) et les paysages avec par exemple la série *WB* (2005). Son œuvre se situe entre absence et présence, visible et invisible, existence et disparition. À travers ce travail sur le territoire, l'artiste invite à se poser la question du regard et du point de vue pour inciter le spectateur à prendre un temps de réflexion : « Je crois que mon travail avec la photographie consiste à recréer des ponts entre le monde tel qu'il est et une œuvre

¹ *Ibid.*, p. 10.

² Cheryl Brutvan, *Détails du monde, op. cit.*, p. 160.

³ *Ibid.*, p. 14.

potentielle¹. » L'esthétique qui émane de ses œuvres est, comme celle de Mendieta, silencieuse et violente. Mon choix s'est porté sur son travail parce qu'il témoigne d'une démarche aussi aventureuse qu'inclassable, à l'image de celles de Mendieta et Long.

Toujours différemment, ils illustrent tous l'impact de l'humain dans l'environnement, sa relation au territoire. Comme Mendieta et Long, Ristelhueber est loin de la logique de « l'art pour l'art », c'est-à-dire d'un art qui se réfère à lui-même. Avec leurs pratiques artistiques, ils informent, révèlent, dévoilent pour donner à voir. Car l'art lui-même tient lieu de trace. Il constitue un objet d'observation, un matériau de base, un signe qui nous informe sur la culture d'un contexte donné, l'Histoire et « la mémoire collective² ». La trace incarne une forme « d'exténuation puisqu'elle s'aventure là où les mots n'existent plus³ ». C'est ce que les trois artistes du corpus laissent entrevoir lorsqu'ils œuvrent par traces successives. Elles sont empreintes chez Mendieta qui laisse la trace de son corps dans l'environnement lors de performances, indices chez Long qui lors de ses marches en ligne ou en cercle déplace des pierres pour créer des sculptures, chemins encore inconnus et mémoires chez Ristelhueber qui relève et/ou prélève des actes humains inscrits dans le territoire avec ses photographies. Le point commun entre ces trois artistes est qu'ils travaillent en extérieur, au contact de la nature, du vivant. Tous marquent leur présence, la trace de leur passage avec un impact moindre sur le milieu dans lequel ils interviennent. Le paysage offre sa lecture à travers leurs actes artistiques. Ils transmettent une écriture sensible quand la parole manque. Parfois sans lettre ni mot, comme une langue qui ne se parle pas, ils agissent *in situ*, articulant le dedans et le dehors. Dans ce jeu de réciprocité entre l'extérieur et l'intérieur du corps, les artistes agissent avec leur propre temporalité, leur propre rapport à l'autre et au langage. Ils inventent une manière de s'écrire, de faire trace tout en trouvant leur place. Leurs œuvres étudiées invitent à se plonger, par une expérience esthétique, dans un vertige métaphysique quant à ce rapport particulier entretenu avec l'environnement. Elles entraînent une remise en question de ce qui est communément admis, appris pour guider le spectateur sur le chemin de la déconstruction. Elles invitent à un voyage créateur qui mêle l'extérieur et l'intime, le connu et l'inconnu, le rationnel et l'irrationnel.

À travers la notion de *trace* entre « la mémoire et l'oubli, la connaissance et l'ignorance, entre la vérité et l'erreur⁴ », l'ensemble du corpus formé par les œuvres de Mendieta, Long, Ristelhueber et Derrida met en valeur la notion d'*écogynie* grâce aux liens établis entre chairs et corps. *Via* l'*écogynie*, cette thèse propose une nouvelle perspective sur la notion de *trace*, témoin de l'impact humain sur l'environnement. L'étude des gestes artistiques de ces trois artistes nouée par la pensée derridienne permet d'interroger l'influence de l'humain sur le milieu, en faisant des arts un espace propice aux questionnements quant à la relation

¹ Sophie Ristelhueber dans un entretien avec Michel Guerrin, « Chacun pour soi », *Le Monde des débats*, n°9, 06/1993.

² Hugues Marchal, « Une esthétique de la trace », *La Voix du Regard*, n°12, Paris, Les Éditions du Regard, printemps 1999, p. 7.

³ François Ide, « Les mots dans l'art : l'écriture, le texte, le signe, la trace, l'empreinte », Groupe d'études *La philosophie au sens large*, animé par Pierre Macherey, Université de Lille 3, 23/01/2008, non paginé (consultable à l'adresse : https://philolarge.hypotheses.org/files/2017/09/23-01-2008_Ide.pdf).

⁴ *Ibid.*

entretenu avec le vivant humain et non humain. Le corpus favorise le dialogue entre création et réflexion, éclairant l'une à la lumière de l'autre. L'approche transdisciplinaire de la thèse fait coexister pratique et théorie pour établir des liens entre corps et paysage.

Aussi, cette recherche invite-t-elle à mettre en relation les traces révélées par les œuvres des artistes du corpus avec la pensée derridienne, afin d'aboutir à une réflexion sur l'écogynie. Ce cheminement amène à se demander en quoi l'art en tant que processus ou résultat peut éclairer, voire mettre au jour, certaines notions philosophiques. Usuellement, c'est la philosophie qui vient éclairer l'art de ses « lumières ». Penser le mouvement inverse revient à énoncer que l'art, par le biais de la corporéité et des gestes de l'artiste, parfois non conscients, amène à découvrir des recoins que la pensée et le langage peinent à transcrire.

L'originalité de la question que soulève cette thèse réside dans ce parti pris qui voit naître l'étude conjointe d'œuvres artistiques étayées par la pensée derridienne. Peu de thèses francophones traitent spécifiquement des œuvres de Mendieta, Long et Ristelhueber mais chacune de leurs expositions donne lieu à un catalogue dans lequel écrivent des journalistes, critiques ou historiens d'art. À ma connaissance, seul le travail de Mendieta a été réellement étudié en regard de celui de Derrida¹. Des théories concernant l'étude de la pratique de chacun de ces artistes ont été rédigées mais aucune ne regroupe leurs trois approches en lien avec la pensée derridienne guidée par la notion de « trace ». La marche de Richard Long étudiée en regard de la déconstruction ou de la désobéissance est une nouveauté dans l'approche théorique de cet artiste. En outre, l'œuvre organiciste de Sophie Ristelhueber liée à la notion d'écogynie constitue un autre point de vue original de cette thèse. Il en va de même pour la théorisation de l'œuvre d'Ana Mendieta qui se voit enrichie avec la création de ce néologisme.

La méthodologie utilisée pour la rédaction de cette thèse a été en grande partie inductive, à l'image de mes productions en atelier inspirées par la notion de « trace ». Dès mes premières expériences en pratiques artistiques, j'ai recueilli parallèlement, en résonance avec mon travail de création, des données théoriques que j'ai enrichies au fil du temps et qui m'ont conduite vers un parcours doctoral. J'ai conservé cette approche heuristique tout au long de mes cinq années de préparation de thèse.

La première année a été consacrée à la lecture afin de délimiter la trame de mon sujet et de mon corpus d'étude. J'ai pris des notes tirées de lectures délibérément entreprises ou découvertes, d'articles de revues, de conférences ou encore d'expositions. En classant et/ou en rassemblant des idées et mots-clés, j'ai élaboré un plan provisoire en deux parties autour de la notion de « trace ».

La seconde année m'a permis de préciser mon objet de recherche grâce à de nouvelles lectures critiques, conférences et expositions. J'ai arrêté le corpus, le titre de la thèse et créé le néologisme *écogynie*. Au fur et à mesure de l'avancée de mes recherches, j'ai saisi mes notes manuscrites pour les classer par thématiques avec celles déjà informatisées en fonction des

¹ Le galériste allemand Heiner Hachmeister publie notamment un ouvrage intitulé *Ana Mendieta/Hans Breder. Une relation en documents* [*Ana Mendieta/Hans Breder. A relationship in documents*, Intermedia-Studies, vol. 3, Heiner Hachmeister, 2010] avec les essais des professeurs Klaus-Peter Busse et Herman Rapaport. Ce dernier traite du lien théorique de la pensée derridienne avec l'œuvre plastique de Mendieta.

chapitres et sous chapitres définis au préalable. J'ai articulé les différentes approches des artistes du corpus en tenant compte de leurs points communs et de leurs différences. J'ai réalisé une veille documentaire pour vérifier et compléter les données bibliographiques recueillies. Au mois de février, j'ai rencontré Sophie Ristelhueber lors d'un entretien qui m'a aidé à mieux appréhender son œuvre. Puis au mois d'avril, ma communication intitulée « L'écogynie ou la notion de trace au regard d'œuvres contemporaines » donnée lors du colloque international et interdisciplinaire « L'Anthropocène en question : arts, lettres, sciences humaines et naturelles » organisé par l'Université de Sherbrooke (Canada) m'a permis d'affirmer mon sujet d'étude et de l'affiner au vu des échanges qui ont eu lieu.

Durant la troisième année, j'ai continué d'ordonner et de classer l'écriture fragmentaire réalisée au cours de la recherche tout en commençant à rédiger les parties du développement dans l'ordre préétabli. Néanmoins, j'ai été amenée à ajuster mon plan et ma rédaction en raison des nouvelles prises de notes d'ouvrages ou de conférences qui ont étayé mon travail. Celles-ci ont conduit ma pensée vers l'écriture et inversement. L'article « Habiter le monde à travers l'écogynie » rédigé pour la revue *À l'épreuve*¹ a également nourri ma réflexion. De plus au mois de janvier, j'ai effectué un voyage de travail au Mexique sur les traces d'Ana Mendieta : les lieux où l'artiste a performé ont guidé mon parcours. Aller sur le terrain fut une réelle prise de conscience des enjeux que recouvre la pratique de cette artiste. L'année 2019 a aussi été l'occasion de visiter plusieurs expositions personnelles et/ou collectives organisées sur les trois artistes du corpus dans des musées ou des galeries à Paris.

Mes deux dernières années doctorales ont été consacrées à des lectures, des écoutes de conférences et des visites d'expositions effectuées en parallèle de la poursuite de la rédaction achevée sans grandes modifications par rapport à la réflexion première.

Le plan s'articule en spirale autour de deux parties principales : la première, intitulée « Les traces dans les corps et les paysages », est centrée sur les traces qu'impose la culture dans les corps et les paysages. Le premier chapitre traite directement de la pensée derridienne, de la question du langage qui modèle les consciences, les corps et inversement. Il crée des dialogues entre les œuvres des artistes du corpus et les recherches de Derrida sur la déconstruction élaborée autour de la notion de « trace » entre absence et présence, ainsi que celle de *différance* qui en découle. Ce chapitre aborde les états matériels de l'existence, les constructions culturelles intériorisées, la corporéité ainsi que l'appartenance abstraite² à une culture donnée pour se rattacher à l'invisibilité logée au sein de la matérialité. Le second chapitre traite des sources de la notion d'*écogynie*, des traces qui rendent compte du passage de l'humain dans l'environnement naturel et de ses répercussions culturelles dans les corps. L'inconcevabilité de l'ère de l'Anthropocène est développée pour mener à l'appréhension de phénomènes d'autodestruction, aux traces visibles et/ou invisibles des stigmates laissés dans les corps et les paysages.

¹ Maïlys Girodon, « Habiter le monde à travers l'écogynie », Revue numérique *À l'épreuve*, n°5, 2019 (consultable à l'adresse : <http://alepreuve.org/content/habiter-le-monde-%C3%A0-travers-l%C3%A9cogynie>).

² Françoise Héritier développe cet aspect avec ce qu'elle nomme *la valence différentielle des sexes*, locution qui lui permet de démontrer que les cultures appréhendent toutes différemment la biologie des sexes, Françoise Héritier, « *La valence différentielle des sexes* », dans *Masculin/Féminin I. La pensée de la différence* [1996], Paris, Odile Jacob, 2012, p. 24-29. Ceci est étudié au chapitre « Corporéité ».

La seconde partie, titrée « L'écogynie : un regard sur le vivant », soutient une vision plus globale et porte sur le socle commun et fini qu'est la Terre dans l'Univers infini. Elle replace l'humain dans la nature qui l'a vu naître, au sein de la Terre qu'il habite. Le troisième chapitre introduit des dialogues empathiques entre humains et non humains qui induisent une reconnaissance et une écoute de l'interdépendance et de la complémentarité du vivant ainsi qu'une prise en compte de sa vulnérabilité. L'occultation de la fragilité du vivant et l'omniprésence de la main humaine conduisent à la perte des équilibres écosystémiques. Ceci entraîne l'humain à prendre soin des cycles entre horizontalité et verticalité qui forment la roue de la sphère Terre de laquelle tout vient et repart. La nécessité de s'ancrer devient alors primordiale. Car le regard ne voit plus seulement depuis l'*ici bas* mais se porte également vers *l'en haut* pour redescendre en des allers-retours afin de penser/panser les liens entre humains et non humains. Le quatrième chapitre montre que des relations d'ordre pacifique impliquent des manquements vis-à-vis de l'ordre établi. La désobéissance, notamment vécue dans la marche, au dehors, rend la liberté inhérente au corps. Elle ouvre à des géographies sensibles, des horizons poétiques qui amènent à sortir de soi : à recouvrer son animalité. Le cinquième chapitre inscrit l'être en mouvement dans un monde lui-même mouvant. L'accueil de cette impulsion donne le sentiment océanique, celui d'un faire-monde humble et démiurgique à l'image des œuvres des artistes du corpus. Ma réflexion révèle que tous tendent à éclairer le caractère sacré du monde grâce à leur pratique artistique. Mendieta dévoile particulièrement sa relation à la Grande Déesse ou la Déesse Mère : elle perçoit la Terre matricielle comme source de toute vie. Entre immanence et transcendance, les artistes du corpus travaillent sur la terre, à partir d'elle mais toujours avec le regard tourné vers l'ailleurs afin d'activer les sens et l'émotion et d'inviter le spectateur à lier pensée et acte.

PARTIE 1

LES TRACES DANS LES CORPS ET LES PAYSAGES

Chapitre I – La pensée derridienne

Pour garder, justement, on détruit, on laisse se détruire beaucoup de choses, c'est la condition d'une psyché finie, qui marche à la vie et à la mort, qui marche en tuant autant qu'en assurant la survie. Pour assurer la survie, il faut tuer¹.

Jacques Derrida

Le premier chapitre propose de faire la rencontre avec l'œuvre de Jacques Derrida, principal théoricien de la notion de « trace » sur laquelle prend appui cette étude. À travers la théorie de la déconstruction, le philosophe s'attache à transmettre les marques des rouages notamment décelées dans le corps de la langue qui influent sur les corps sociaux autant que sur le milieu. En effet, Derrida dévoile que l'expression permise par la langue modèle le monde qu'elle environne. Afin de parvenir à traduire les « états du monde », il suit les traces des origines phallogocentriques du langage dans une philosophie liée de près à sa vie personnelle.

Des éléments biographiques permettent de saisir en partie les tenants et aboutissants de la pensée derridienne qui se dissémine toujours depuis les fractures et les sutures qu'elle découvre et crée dans le langage. Ma recherche explore ces failles grâce à deux photographies de Sophie Ristelhueber tirées des séries *Every One* (1994) et *Faits* (1992). Depuis l'organe d'élocution qu'est la gorge, l'œuvre de cette artiste montre, en regard des écrits de Derrida, que la parole meurtrie en l'humain se retrouve par là même dans les territoires.

Entre absence et présence, la trace dévoile l'inscription d'une mémoire déjà là qui perdure. Ce *mal d'archive*, plus ou moins persistant en fonction des milieux où il est déposé comme je le montre grâce aux œuvres d'Ana Mendieta et Richard Long, reste, dans l'invisibilité de sa perception, toujours inscrit dans le monde. Il y a sans cesse un reste d'effacement qui se produit.

Le motif de la *différance* scande cette pensée de la trace. Il s'agit d'un néo-graphisme que Derrida introduit dans l'écriture du mot « différence » qui souligne l'hétérogénéité de sa pensée. Parce que la différence est ce qui reste après l'effacement de la trace, elle est l'élément visible ou invisible qui perdure malgré la disparition de ce qui a eu lieu. Elle révèle les béances formées dans le langage et les corps pour engendrer des ouvertures. Sa théorisation fait émerger de nouvelles paroles dans les interstices qu'elle crée, comme en rend

¹ Jacques Derrida, *Trace et archive, image et art* [2002], Actes de la conférence à l'Institut National de l'Audiovisuel, Paris, Collège iconique, 2014, p. 64. L'ouvrage est désormais abrégé en TAIA.

compte le parti pris de cette recherche qui est notamment d'ouvrir le corps de la langue à l'ensemble de ceux qui la véhiculent.

Derrida écrit sur la différence sexuelle, qui participe de sa pensée ontologique, à travers le terme allemand *Geschlecht* couramment usité dans la philosophie heideggerienne. Il pense un *être-là (Dasein)* indépendant de son sexe d'appartenance, de son sexe biologique. Car selon Derrida, l'Être toujours disséminé en lui l'est également parmi les autres. Dans cette partie du développement, j'introduis une réfutation à la pensée derridienne qui théorise un *être-avec (Mitsein)* depuis le corps qu'il comprend.

La notion de différentialisme intrinsèque vient en contrepoint d'une analyse déjà ciblée par un raisonnement lui aussi orienté mais dans une nouvelle direction : celle qu'entrevoit un point de vue féminin sur le monde. Les éléments biographiques d'Ana Mendieta mettent en lumière ce prisme qui inscrit la femme en différence par rapport à une philosophie pensée et écrite depuis un corps masculin. Car si « la différence sexuelle n'est pas à hauteur de la différence ontologique », l'être se trouve *jeté* dans le monde entre intériorité et physicalité, c'est-à-dire avec des fonctions biologiques qui induisent des regards et actions extérieures portés sur ce corps.

En effet c'est depuis sa corporéité qu'un sujet se vit au milieu des autres. Et dans une vie, « *je* » n'a qu'un corps. Dans ce jeu de différence, Mendieta montre des traces de domination que subit le corps et par extension l'esprit qu'il renferme. Cette artiste œuvre à repousser les limites données au genre pour faire apparaître au spectateur l'Autre qui demeure en elle.

Dans ses performances, cette artiste pense un au-delà de soi afin de transcender les identités auxquelles les êtres sont assignés. Elle prouve que l'humain est composé de sujets pluriels qui sommeillent en chacun.

À l'instar de Derrida, Mendieta travaille la notion de spectralité. Elle fait parler ceux qui l'entourent et la guident dans la réalisation de ses œuvres. Derrida, lui, s'exprime à travers le terme « hantologie » qu'il développe dans ses textes et entretiens où il nomme l'*avenir spectral* que découvre l'ère de la télécommunication. Ce philosophe qui dit faire la guerre contre lui-même est à nouveau proche de Mendieta quand elle écrit à même le mur de l'Université d'Iowa et avec du sang : « Il y a un démon en moi ». Tous deux travaillent à partir et avec ce(ux) qui les habite(nt).

Le second temps de l'étude montre que ces différentes approches artistiques et philosophiques conduisent à se défaire de la culture imposée. Mendieta et Ristelhueber œuvrent notamment à incarner la ruine. Dans des performances et/ou des photographies, elles révèlent ou prélèvent les traces de ce(ux) qui reste(nt) dans l'environnement après le temps passé. Ce faisant, elles convient le spectateur à (se) *dés*-éduquer des schémas et constructions acquises pour regarder en face ce qui est détruit et créent en vue de songer ou d'inviter à de nouvelles formes de pensées. Dans une optique déconstructrice, Mendieta et Ristelhueber pensent, comme Derrida, à reconstruire différemment ce qui est admis en fonction de ce que cela produit.

Comme le corps architectural, le corps humain contient des mémoires. Ces archives du corps se (re)modèlent toujours en fonction du contexte auquel elles appartiennent. Aujourd'hui, la science et en particulier les neurosciences mettent au jour des dynamiques

organiques inconnues ou oubliées qui permettent à l'individu d'entrevoir les trajectoires labyrinthiques qui le parcourent pour mieux se retrouver.

Cette dimension invisible au sein de la matière est étudiée par Mendieta dans ses performances. *Sweating Blood* (1973) en est un exemple. Alors que du sang coule depuis son front jusque sur ses joues, l'artiste se purge de mémoires enfouies. Son corps se fait (re)transcripteur de sensations internes portées vers l'extérieur.

Le cheminement artistique de Mendieta dévoile qu'elle travaille à la conscientisation de ses perceptions corporelles : depuis un Être enfermé, enserré en lui-même, l'artiste s'ouvre au monde à l'image de Long qui sculpte à l'occasion de longues marches dans lesquelles il se laisse porter par le milieu. Ils révèlent que l'art est pour eux un vecteur de transformation.

Le début de cette première partie introduit les bases du raisonnement à venir : elle prend appui sur des données construites culturellement à partir de déterminants naturels afin de décrypter l'invention de codes qui permettent à l'humanité de survivre sur le court terme. Ce temps d'étude préliminaire démontre avant toute chose que le langage et son archive qu'est l'écriture modèlent les consciences qui sculptent les corps et par là même les paysages urbains ou préservés dans lesquels ceux-ci évoluent. L'ensemble du corpus atteste que prendre conscience de ces éléments produit déjà un début de mutation en l'Être, donc dans le monde.

a) De la déconstruction

La déconstruction est une des bases essentielles de la philosophie de Jacques Derrida : elle parcourt l'entièreté de son œuvre en se divisant, se dispersant au sein des différents champs des sciences humaines qu'il a théorisés tels que la littérature, l'art ou la philosophie.

Lors de la rédaction de l'un de ses premiers ouvrages publiés intitulé *De la grammatologie*¹, le terme « déconstruction » s'est imposé au philosophe² alors qu'il cherchait à « traduire et adapter à [s]on propos les mots heideggeriens de *Destruktion* ou de *Abbau*³. » Bien qu'aucun mot⁴ dans aucune langue ne puisse rendre compte de « la totalité de ce que peut viser la déconstruction dans sa plus radicale ambition⁵ », Derrida fait le choix de conserver ce terme et « son imperfection essentielle⁶ » suite aux définitions qu'en donne le *Littre* : « *Déconstruction* / Action de déconstruire. [...] Dérangement de la construction des mots dans une phrase. [...] *Déconstruire* / 1. Désassembler les parties d'un tout. Déconstruire une machine pour la transporter ailleurs. 2. Terme de grammaire (...) Déconstruire des vers, les rendre, par la suppression de la mesure, semblables à la prose⁷ ». Cependant, puisque tout reste déconstructible, la déconstruction ne rencontre aucune définition qui lui soit propre.

Dans un contexte où la « problématique structuraliste⁸ » domine, Derrida commence à « défaire, décomposer, désédimer⁹ » des textes fondamentaux qui forment les bases de la métaphysique dite « occidentale » établies sur « l'être comme présence¹⁰ ». Le philosophe formule une critique de la traditionnelle primauté de la parole sur l'écriture à laquelle il joint l'observation suivante : le discours philosophique a tendance à se parer d'une logique enfermée à l'intérieur de son propre langage, pris comme modèle de référence *neutre*. Derrida démontre que cette écriture *neutre* est en réalité logocentrique¹¹. Composé du grec *logos*

¹ Jacques Derrida, *De la grammatologie* [1967], Paris, Minuit, 2006 (consultable à l'adresse : https://www.pileface.com/sollers/IMG/pdf/de_la_grammatologie.pdf). Cet ouvrage est désormais abrégé en GRAM.

² Derrida confie cette information à l'islamologue, linguiste et philosophe Toshihiko Izutsu dans une lettre qu'il lui adresse en 1985, publiée sous le titre « Lettre à un ami japonais », dans *Psyché. Invention de l'autre*, Paris, Galilée, 1987, p. 387-393.

³ *Ibid.*, p. 398.

⁴ Derrida affirme : « C'est donc seulement un discours, ou plutôt une écriture qui peut suppléer cette incapacité du mot à suffire à une "pensée". [...] Ce que la déconstruction n'est pas ? mais tout ! Qu'est-ce que la déconstruction ? mais rien ! », *ibid.*, p. 402.

⁵ *Ibid.*, p. 399.

⁶ *Ibid.*, p. 402.

⁷ *Ibid.*, p. 398.

⁸ Pour Derrida, « [d]éconstruire, c'était aussi un geste structuraliste, en tout cas un geste qui assumait une certaine nécessité de la problématique structuraliste. Mais c'était aussi un geste anti-structuraliste », *ibid.*, 399.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ GRAM, p. 39.

¹¹ Philosophe de la nature et de la vie, Ludwig Klages (1872, Hanovre – 1956, Kilchberg) pense le logocentrisme (*logozentrisch*) dès 1920. Antisémitisme, il accuse le christianisme, dans son héritage au judaïsme, de se tourner vers la raison au détriment de l'âme. Un colloque intitulé « Ludwig Klages et le logocentrisme postmoderniste » [*Ludwig Klages und die postmoderne Logozentrismuskritik*] a eu lieu à la Klages Society à Munich les 23 et 24 juin 2001 (programme disponible à l'adresse : http://www.ludwig-klages.de/_private/archiv.htm). Dans son ouvrage *La nature du rythme* [*Vom Wesen des Rhythmus*, 1934], Klages soutient et s'approprie les théories du

(λόγος), dont l'étymologie signifie « raison, verbe », et du suffixe centre (κέντρον), qui correspond à « la pointe du compas piquée au point autour duquel le centre est décrit¹ », le logocentrisme² permet de révéler l'empreinte virile du discours philosophique ou métaphysique : « Elle [l'écriture] se confondrait avec l'histoire qui associe la technique et la métaphysique logocentrique depuis près de trois millénaires. Et elle s'approcherait maintenant de ce qui est proprement son essoufflement³. » Afin de mettre en exergue l'essoufflement de l'écriture par le langage logocentrique, Derrida déconstruit le discours philosophique dès ses trois premiers ouvrages, publiés en 1967 : *La voix et le phénomène. Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*, *L'écriture et la différence* et *De la grammatologie*⁴.

En s'appuyant sur les textes, ces traces laissées par des penseurs tels que Hegel, Heidegger, Descartes, Levinas ou Freud, Derrida analyse la structure du langage en le disséquant : « [D]ès les premiers textes que j'ai publiés, j'ai essayé de systématiser la critique déconstructrice, c'est précisément l'autorité du sens, comme *signifié transcendantal*⁵ ». Derrida révèle le sens que renferment les textes philosophiques et montre de quelle manière ils structurent les modes de penser et conditionnent les modes de vie. C'est ainsi que la déconstruction s'étend, se propage, se dissémine dans l'ensemble de l'œuvre derridienne, témoignant de l'aspect subversif de sa philosophie.

À travers la déconstruction⁶, qui a d'abord lieu dans la langue⁷, Derrida tente de se réapproprier une manière de penser : « Une langue, ça n'appartient pas. Pas naturellement et par essence⁸. » En effet, une langue s'apprend depuis une culture donnée, elle s'apprivoise. Car tout en instruisant l'individu, en l'élevant ou en le dressant, elle peut également lui faire

matriarcat développées par Johann Jakob Bachofen dans *Le droit maternel. Recherche sur la gynocratie de l'Antiquité dans sa nature religieuse et juridique* [*Das Mutterrecht*, 1861].

¹ Définitions données par le Dictionnaire de la langue française d'Émile Littré, désormais abrégé en LITT.

² « [C]e logocentrisme [...] est aussi un phonocentrisme : proximité absolue de la voix et de l'être, de la voix et du sens de l'être, de la voix et de l'idéalité du sens. », GRAM, p. 23. Selon Derrida, le phonocentrisme ne dépendrait pas d'une culture précise : il serait universel, privilégiant la voix « soit disant » plus proche du vivant, à l'écriture. Tandis que le logocentrisme, qui met l'accent sur la raison, le discours, apparaît comme une spécificité européenne, GRAM, p. 11-41.

³ GRAM, p. 18.

⁴ Ces trois ouvrages ne répondaient pas à des projets de livre : ils proviennent de textes de conférences ou de recueils. Selon Derrida, ils ressemblent plutôt à des « à-coups, à des saccades », dans *Le Goût du secret, op. cit.*, p. 37.

⁵ Jacques Derrida, *Positions*, entretiens avec Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta, Paris, Minuit, 1972, p. 67 (consultable à l'adresse : https://monoskop.org/File:Derrida_Jacques_Positions_1972.pdf).

⁶ Derrida n'a de cesse de transmettre ce qu'est la notion de déconstruction. Dans le court texte titré « Et cetera... (*and so on, und so weiter, and so forth*, et ainsi de suite, *und so überall*, etc.) », il dévoile sous la forme d'un polylogue ce qu'est la déconstruction à partir du mot « et », puisqu'elle est toujours plus d'une. Publié dans *Cahier de L'Herne Jacques Derrida*, Marie-Louise Mallet et Ginette Michaud (dir.), Paris, Cahiers de L'Herne, 2004, p. 21-34, ce texte est d'abord paru à la fin de *Déconstructions. Guide de l'utilisateur* [*Deconstructions. A User's Guide*, Nicholas Royle (dir.), New York, Palgrave, 2000], à la demande de Nicholas Royle ; chacun des participants traite de la « déconstruction et... ».

⁷ LITT. La langue est formée « essentiellement d'un muscle très mobile revêtu d'une membrane muqueuse ». Elle est « considérée comme organe de la parole » puisqu'elle permet l'expression de la pensée.

⁸ Jacques Derrida, *Apprendre à vivre enfin. Entretien avec Jean Birnbaum*, Paris, Galilée, 2005, p. 39.

défaut. Lorsqu'elle ne permet pas au sujet de comprendre ou d'exprimer ce qu'il ressent, elle l'enserme en lui-même. Derrida ne peut concevoir une certaine *libération* qu'à partir de l'histoire de la langue qui l'a construit : le français. Dans *Le monolinguisme de l'autre*¹, il nomme ce qui peut représenter chez lui cette fracture originelle puisqu'il se dit né sans avoir pu parler ou habiter la langue de ses ancêtres, que ce soit l'hébreu ou l'arabe :

[J]amais cette langue, la seule que je sois ainsi voué à parler, tant que parler me sera possible, à la vie à la mort, cette seule langue, vois-tu, jamais ce ne sera la mienne. Jamais elle ne le fut en vérité. Tu perçois du coup l'origine de mes souffrances, puisque cette langue les traverse de part en part, et le lieu de mes passions, de mes désirs, de mes prières, la vocation de mes espérances. Mais j'ai tort, j'ai tort à parler de traversée et de lieu. Car c'est *au bord* du français, uniquement, ni en lui ni hors de lui, sur la ligne introuvable de sa côte que, depuis toujours, à demeure, je me demande si on peut aimer, jouir, prier, crever de douleur ou crever tout court dans une autre langue ou sans rien en dire à personne, sans parler même².

L'un des aspects principaux de la souffrance aiguë dont témoigne Derrida est de n'avoir qu'une seule langue : le français, qui représente pour lui la langue *de l'autre*, en l'occurrence de l'opresseur³. Dans cette langue faite d'une multitude d'autres, il ne lui est pas possible de s'exprimer en propre. Il écrit : « [J]e n'ai qu'une langue, ce n'est pas la mienne⁴ ». L'insatisfaction qu'il éprouve à l'égard du français est en outre politisée par les valeurs que la France vichyste impose en Algérie où Derrida comprend très jeune ce que peut signifier le terme *occupation*. En effet, les violences morales qu'il subit enfant, ou encore la langue imposée par l'autre et avec laquelle il doit s'exprimer, lui font ressentir le sentiment de non-appartenance⁵. Ce « *trouble de l'identité*⁶ » engendre les troubles de l'homophonie. Toutefois, il ne reniera jamais sa langue : « Je suppose que si j'aime cette langue comme j'aime ma vie, et quelquefois plus que ne l'aime tel ou tel Français d'origine, c'est que je l'aime comme un étranger qui a été accueilli, et qui s'est approprié cette langue comme la seule possible pour lui⁷. » Derrida crée des liens entre son expérience vécue et son œuvre philosophique. Il est

¹ Jacques Derrida, *Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*, Paris, Galilée, 1996 (consultable à l'adresse : [https://www.psychanalyse.com/pdf/LE%20MONOLINGUISME%20DE%20L%20AUTRE%20-%20BIBLIO%20JACQUES%20DERRIDA%20\(138%20pages%20-%20410%20ko\).pdf](https://www.psychanalyse.com/pdf/LE%20MONOLINGUISME%20DE%20L%20AUTRE%20-%20BIBLIO%20JACQUES%20DERRIDA%20(138%20pages%20-%20410%20ko).pdf)). Au début de l'ouvrage, il est renseigné : « Plus brève et souvent différente dans sa forme, une version orale de ce texte fut présentée lors d'un colloque organisé par Édouard Glissant et David Wills, du 23 au 25 avril 1992, à l'université d'État de Louisiane, à Baton Rouge, aux États-Unis. Sous le titre « *Echoes from Elsewhere/Renvois d'ailleurs* », cette rencontre fut internationale et bilingue. Qu'il s'agisse de linguistique ou de littérature, de politique ou de culture, on devait y traiter des problèmes de la francophonie hors de France. Une première esquisse de cette communication avait déjà été lue lors d'un colloque organisé à la Sorbonne par le Collège International de Philosophie, sous la responsabilité de Christine Buci-Glucksmann. »

² *Ibid.*, p.14. Cet ouvrage est construit comme un dialogue où intervient Derrida et une (ou plusieurs autres) voix évoquant le polylogue de *Feu la cendre* (1987).

³ Leurs aïeux, établis depuis deux siècles en Algérie, ont reçu la nationalité française lors de la promulgation du Décret Crémieux en 1870, quarante ans après la prise d'Alger par les troupes françaises.

⁴ Jacques Derrida, *Le monolinguisme de l'autre*, *op. cit.*, p. 42.

⁵ Derrida s'exprime sur le sentiment de non-appartenance dans les chapitres II et III de l'ouvrage *Le Goût du secret*, *op. cit.*

⁶ Jacques Derrida, *Le monolinguisme de l'autre*, *op. cit.*, p. 32.

⁷ Jacques Derrida, *Apprendre à vivre enfin*, *op. cit.*, p. 39.

d'ailleurs l'un des seuls philosophes à admettre que son histoire personnelle influence grandement sa recherche. Les éléments biographiques qui suivent permettent ainsi de mieux comprendre la pensée philosophique à l'étude.

Éléments biographiques (Jacques Derrida)

Jacques Derrida est né en 1930 dans une maison de vacances à El-Biar¹, commune de l'agglomération d'Alger. Il est juif d'origine séfarade par son père, Haïm Aaron Prosper Charles Aimé Derrida (1896-1970), et juif d'origine algérienne par sa mère, Georgette Sultana Esther Safar (1901-1991). Ses parents l'appellent Jackie², prénom américanisé qu'il décide de franciser à son arrivée à Paris. Troisième fils d'une famille de cinq enfants, il voit le jour un an après son frère Paul Moïse qui décède avant ses trois mois. Il grandit dans l'Algérie française. Dès 1940, Derrida endure les lois de Vichy, imposées par le Maréchal Pétain. Il subit de multiples insultes racistes dues au « déchaînement de l'antisémitisme³ » qui s'exerce tant au niveau des violences physiques que verbales. Ces nouvelles réglementations s'appliquent de la même manière aux enfants : « L'article 2 du Statut des Juifs du 3 octobre 1940 excluait les Juifs de l'enseignement et de la justice⁴. » C'est ainsi que Derrida se voit exclure du lycée Ben Aknoun situé près d'El-Biar, le jour de sa rentrée scolaire en classe de cinquième. Depuis cette expérience il ne supporte plus l'ambiance communautaire et voit les métropolitains tout-puissants comme des tyrans. Il est inscrit au lycée Emile-Maupas⁵ jusqu'au printemps 1943 puis réintègre le lycée Ben Aknoun jusqu'en 1947.

Cette scolarité désordonnée entache les facilités de Derrida à l'école⁶. Il échoue au baccalauréat alors qu'il commence à lire des philosophes comme Rousseau, Gide, Nietzsche ou Camus. Entre 1947 et 1948, il suit des classes de philosophie au lycée Gauthier à Alger et est marqué par les lectures de Bergson et Sartre. Ses aspirations vers la philosophie se précisent avec la lecture de Kierkegaard et de Heidegger. A dix-neuf ans, il quitte l'Algérie pour étudier en France et arrive à Marseille. Il part rapidement vers la capitale pour entrer en Khâgne au lycée Louis-Le-Grand où il rencontre la plupart de ceux qui resteront ses amis (entre autres, L. Bianco, P. Bourdieu, M. Deguy, G. Granel, P. Nora, L. Marin, M. Serres). En

¹ Ces éléments biographiques sont issus du site Internet DERRIDEX - Index des termes de l'œuvre de Jacques Derrida, créé par Pierre Delain (consultable à l'adresse : <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0606050933.html>). Ce site Internet est désormais abrégé en DX.

² DX (consultable à l'adresse : <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0603151001.html>). Derrida reçoit un deuxième prénom, Elie, le jour de sa circoncision. Cette opération le marque à vie et l'amène à publier *Circonfession* (1991). Ce texte rédigé entre 1989 et 1990 est composé de 59 bandes d'écriture qui font référence à son âge alors qu'il est au chevet de sa mère grabataire.

³ DX (consultable à l'adresse : <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0606050933.html>).

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.* Emile-Maupas est le « [N]om d'une rue dans laquelle, derrière la cathédrale d'Alger, les enseignants juifs expulsés de la fonction publique avaient reconstitué un enseignement. C'est sans doute dans ces années que s'imprime le caractère singulier de l'appartenance de Jacques Derrida au judaïsme : blessure, certes, sensibilité douloureuse et exercée à l'antisémitisme comme à tout racisme, réponse d'un "écorché" à la xénophobie, mais aussi l'impatience devant l'identification grégaire, devant le militantisme de l'appartenance en général juive ».

⁶ C'est d'ailleurs à cette époque qu'il se passionne pour le sport et veut devenir footballeur professionnel.

1952¹, il intègre l'École Normale Supérieure où, dès le premier jour, il rencontre Louis Althusser, lui aussi né à Alger.

Derrida fait partie des philosophes de la *French Theory*, de ces penseurs subversifs² qui ont beaucoup fait parler d'eux aux États-Unis quand la France n'a pas su les accueillir³. Ce courant a pourtant vu le jour au sein des universités françaises dans les années 1960, pour arriver dans les années 1970 dans les universités américaines où Derrida a enseigné⁴. Quelques années plus tard, les philosophes de la *French Theory* commencent à être acceptés et reconnus en France et en Europe. En 1983, Derrida fonde Le Collège international de philosophie⁵ à Paris avec François Châtelet, Jean-Pierre Faye et Dominique Lecourt.

La biographie de Derrida montre que son histoire personnelle influence et nourrit sa philosophie, notamment la pensée de la déconstruction. Celle-ci s'attache à repérer les « coins négligés⁶ » des structures auxquelles elle participe pourtant⁷. Afin de comprendre « comment un "ensemble" s'était construit⁸ », Derrida s'attache à le reconstruire :

[L]a condition même d'une déconstruction peut se trouver « à l'œuvre », si on peut dire, dans le système à déconstruire, elle peut y être *déjà* située, déjà au travail, non pas au centre mais en un centre excentré, dans un coin dont l'excentricité assure la concentration solide du système, participant même à la construction de ce qu'elle menace simultanément de déconstruire. Dès lors on pourrait être tenté d'en conclure ceci : la déconstruction n'est pas une opération survenant *après coup*, de l'extérieur, un beau jour, elle est toujours déjà à l'œuvre dans l'œuvre, il suffit de savoir ou de pouvoir discerner la bonne ou la mauvaise pièce, la mauvaise ou la bonne pierre, la bonne se trouvant toujours être, justement, la mauvaise. La force dislocatrice de la déconstruction se trouvant *toujours déjà* localisée dans l'architecture de l'œuvre, il n'y aurait en somme, devant ce *toujours déjà*, qu'à faire œuvre de mémoire pour savoir déconstruire⁹.

Derrida façonne un système réflexif outrepassant les binarités fixées depuis Platon qui opposent le chaud au froid, le sec à l'humide, l'actif au passif... En effet, il remet en cause ces modèles d'oppositions traditionnels à partir desquels sont fondées la philosophie et la métaphysique occidentales prétendument neutres. Il invite à concevoir les binarités comme

¹ Entre 1950 et 1951, Derrida a une santé fragile et rentre à El-Biar pour trois mois.

² À travers des théories philosophiques, littéraires et/ou sociales, ce courant déconstruit notamment les identités postcoloniales et sexuelles.

³ Ces intellectuels qui franchissent les frontières fixées par la culture, trouvent en l'Amérique une terre plus propice. Hélène Cixous évoque cette question dans le documentaire de Virginie Linhart et Benoît Peeters intitulé *Jacques Derrida. Le courage de la pensée*, Arte France & Morgane, 2014, 52 min. 45 s. (visionnable à l'adresse : <https://www.dailymotion.com/video/x2qm3bw>).

⁴ Derrida a successivement enseigné au Lycée du Mans, à la Sorbonne, au Collège de Philosophie, à l'École Normale Supérieure, à Berlin, puis aux États-Unis, notamment à Yale et Irvine, et à l'Institut des Hautes Études.

⁵ Cet organisme de recherche et de formation à la recherche fonctionne sur le modèle des universités ouvertes qui instaurent de nouvelles méthodes d'enseignement. La déconstruction fait partie du processus même de la vie de ces structures, puisqu'elles fonctionnent avec un renouvellement permanent.

⁶ Jacques Derrida, « L'art des mémoires », dans *Mémoires. Pour Paul de Man*, Paris, Galilée, 1988, p. 82.

⁷ Derrida écrit : « [D]ans le travail de la déconstruction, j'ai dû, comme je le fais ici, multiplier les mises en garde, écarter finalement tous les concepts philosophique de la tradition, tout en réaffirmant la nécessité de recourir à eux, au moins sous rature. », dans « Lettre à un ami japonais », *op. cit.*, p. 400.

⁸ *Ibid.*

⁹ Jacques Derrida, « L'art des mémoires », *op. cit.*, p. 83.

un ensemble de données qui participent d'un tout, qui s'imbriquent et se conjuguent, sans pour autant s'inscrire en opposition. Des critiques sont émises en raison de la complexité¹ des analyses discursives de Derrida à travers lesquelles il traite de sujets fondamentaux comme la métaphysique, la politique, l'hospitalité ou la mort.

Tournée vers le social et le politique, la déconstruction est une reconstruction des champs déconstruit. Elle est altérité radicale, absolue, faisant appel à la responsabilité personnelle autant qu'à la justice institutionnelle. Derrida est convaincu que ces réalisations qui sont perçues par la majorité comme impossibles, sont en réalité possibles. Il affirme dans un entretien : « [T]out le temps, la déconstruction est du côté du oui, de l'affirmation de la vie². »

De la dissémination

Derrida ne peut se résoudre à cheville une définition à la déconstruction qui reste un phénomène irréductible. Toutefois, comme elle tient d'abord lieu dans la langue, il écrit : « 1. On ne parle jamais qu'une seule langue. 2. On ne parle jamais une seule langue³. » Ces deux propositions « contradictoires⁴ » forment une *loi antinomique* caractéristique de la notion de « déconstruction ».

Avec l'exigence de dévoiler la teinte sexuée que prend le langage de la métaphysique occidentale et « ethnocentrique⁵ », Derrida va enrichir la notion de logocentrisme du préfixe *phallo*, issu de *phallocrate*⁶ puis de *phallogocentrisme*, pour créer un néologisme : le *phallogocentrisme*. Selon le philosophe, ce terme désigne « le primat accordé d'une part par la philosophie occidentale au *logos* platonicien, et, de l'autre, par la psychanalyse à la symbolique gréco-freudienne du Phallus selon laquelle il n'existerait qu'une seule *libido* (ou énergie sexuelle) et que celle-ci serait d'essence masculine⁷. » De cette manière, il souligne

¹ « Je désigne ainsi, par métonymie, un ethos d'écriture et de pensée intransigeant, voire incorruptible (Hélène Cixous nous [la "génération" 68] surnomme les "incorruptibles"), sans concession même à l'égard de la philosophie, et qui ne se laisse pas effrayer par ce que l'opinion publique, les médias, ou le fantasme d'un lectorat intimidant, pourraient nous obliger à simplifier ou à refouler. D'où le goût sévère pour le raffinement, le paradoxe, l'aporie. [...] Chaque livre est une pédagogie destinée à former son lecteur. Les productions de masse qui inondent la presse et l'édition ne forment pas les lecteurs, elles supposent de façon fantasmatique un lecteur déjà programmé. Si bien qu'elles finissent par formater ce destinataire médiocre qu'elles ont d'avance postulé. Or, par souci de fidélité, comme vous dites, au moment de laisser une trace, je ne peux que la rendre disponible pour quiconque : je ne peux même pas l'adresser singulièrement à quelqu'un. », *ibid.*, p. 2.

² Jacques Derrida dans un entretien avec Jean Birnbaum, « Jaques Derrida : "Je suis en guerre contre moi-même" », *Le Monde*, 18/08/04 (consultable à l'adresse : https://www.lemonde.fr/archives/article/2004/08/18/jacques-derrida-je-suis-en-guerre-contre-moi-meme_375883_1819218.html).

³ Jacques Derrida, *Le monolingisme de l'autre*, *op. cit.*, p. 21.

⁴ *Ibid.*

⁵ GRAM, p. 117.

⁶ Concernant ce terme, Françoise d'Eaubonne écrit : « Je souhaite ici, si ce n'est pas trop prétentieux, faire entrer dans la langue française le mot de *sexocide* comme j'ai pu, en 1971, y faire entrer celui de *phallocrate*. », dans *Le Sexocide des sorcières. Fantasme et réalité*, ill. Johanna Schipper, Paris, L'esprit frappeur, 1999, p. 10.

⁷ Jacques Derrida dans un dialogue avec Elisabeth Roudinesco, *De quoi demain... Dialogue*, Paris Flammarion, 2003, p. 46.

que l'articulation entre voix¹, phallus et logos produit l'exclusion de la femme. Il prolonge ainsi l'argument selon lequel le langage de la philosophie est sexué par le masculin et démontre que l'omniprésence de ce qui est considéré comme valeurs masculines induit l'absence de ce qui est considéré comme valeurs féminines. Le phallogocentrisme, ou phallocentrisme, participe de la déconstruction dans la remise en question de la voix du père et de ses lois, qu'elles soient écrites ou non. L'un des textes y faisant mention est « La pharmacie de Platon² » (1968). Après s'être référé aux *Dialogues* de Platon, notamment au dernier texte intitulé *Les Lois*, Derrida pose la question suivante : « Qu'est-ce que le père³ ? » Cette interrogation rappelle que la déconstruction a toujours pour but d'identifier ce qui paraît fondé afin de ne pas « répéter sans savoir⁴ », mais plutôt d'apprendre à comprendre ce qui est écrit entre les lignes. C'est d'ailleurs l'attitude que tient François Cusset à l'égard de ce texte :

« La pharmacie de Platon » [...] n'est pas seulement le texte où le logos prend la figure du père, mais aussi l'occasion d'une suggestion moins citée, selon laquelle le signifiant surabondant, la dissémination irréversible des traces renverraient aussi à celle du sperme, au motif scandaleux de la « semence perdue »⁵.

Ainsi, le phallogocentrisme pourrait aussi prendre sa source dans le fonctionnement physiologique du sexe. Et même le fils, qui tente d'échapper au *logos* du père, le dissémine à son tour. Néanmoins, la dissémination⁶ ne serait pas seulement une particularité masculine puisque, selon Derrida, elle résiderait également dans la physiologie féminine. Dans « La double séance⁷ » (1970) sur Mallarmé, Derrida écrit sur ce qu'il dit être la *loi de l'hymen*⁸. Ce voile fin aux plissures irrégulières renverrait, dans l'anatomie de ses plis, à la dissémination. En d'autres termes, la dissémination est aussi « une nervure, un pli, un angle qui interrompent la totalisation : en un certain lieu, lieu d'une forme bien déterminée, aucune série de valences sémantiques ne peut plus se fermer ou se rassembler⁹. » Inflexible à toute forme de définition tant elle demeure mouvante, Derrida livre tout de même, dans un ouvrage d'entretiens, quelques précisions sur ce que peut être la dissémination :

¹ Dès *La Voix et le Phénomène. Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl* (1967), Derrida déconstruit la primauté, voire l'autorité, de l'oralité qui privilégierait un « présent vivant », sur l'écriture alors placée du côté de la mort. Il travaille de même dans la déconstruction des textes d'Heidegger, hériter de Husserl.

² Jacques Derrida, « La pharmacie de Platon » [1968], *La Dissémination* [1972], Paris, Points, 2001, p. 77-194. Dans ce texte, Derrida assimile le *logos* au *pharmakon* : « Ce *pharmakon*, cette “médecine”, ce philtre, à la fois remède et poison, s'introduit déjà dans le corps du discours avec toute son ambivalence. Ce charme, cette vertu de fascination, cette puissance d'envoûtement peuvent-être – tour à tour ou simultanément – bénéfiques et maléfiques. », Jacques Derrida, « La pharmacie de Platon », *op. cit.*, p. 87.

³ *Ibid.*, p. 183.

⁴ *Ibid.*, p. 92.

⁵ François Cusset, *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis* [1990], Paris, La Découverte, 2005, p. 134.

⁶ Jacques Derrida, « La Dissémination » [1972], dans *La Dissémination*, *op. cit.*, p. 349-445. Cet essai est d'abord paru en 1969 dans la revue *Critique* (n°261-262).

⁷ Jacques Derrida, « La double séance » [1970], *La Dissémination*, *op. cit.*, p. 215-346.

⁸ DX (consultable à l'adresse : <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-1002021403.html>).

⁹ Jacques Derrida, *Positions*, *op. cit.*, p. 63.

Lapidairement : la dissémination figure ce qui *ne revient pas* au père. Ni dans la germination ni dans la castration. Essayer de contrôler les tours de cette proposition et chemin faisant, en marchant, vous trouverez (marque) et perdrez (marge) la limite entre la polysémie et la dissémination. [...] La dissémination *affirme* (je ne dis pas produit ou constitue) la substitution sans fin, elle n'arrête ni ne surveille le jeu [...]. La dissémination « est » cet *angle* de jeu de la castration qui ne se signifie pas, ne se laisse constituer ni en signifié ni en signifiant, ne se présente pas plus qu'il ne se représente, ne se montre pas plus qu'il ne se cache. Il n'a donc pas en lui-même de vérité (adéquation ou dévoilement) ni de voile. C'est ce que j'ai appelé la graphique de l'hymen qui n'est plus à la mesure de l'opposition voile/non-voile¹.

La dissémination est donc « régime moteur du surplus (et du) manque² », accentuant encore le mouvement, l'étendue de la déconstruction. Dans sa dispersion, elle participe de la fragmentation des textes que Derrida déconstruit, tout en construisant une pensée critique nouvelle. Il ne cesse de diviser, de morceler dans ses moindres détails le langage utilisé dans les textes fondateurs pour dévoiler les failles creusées par le discours logocentrique. La dissémination prouve que la compréhension d'un texte est sujette au contexte dans lequel il est examiné. Ce démembrement de l'écriture vient peut-être en écho à celui du corps, fait de différents membres qui renferment eux-mêmes leurs propres traces. En convoquant le corps dans le langage, Derrida montre que l'écriture éclot également dans sa dépendance au sensible.

Toutefois même si Derrida fait naître un nouveau discours grâce à la déconstruction, son lecteur peut constater qu'il s'agit d'un discours logocentrique qui s'ignore ou qui, bon gré mal gré, ne sait se révéler en dehors : Derrida ne parvient à sortir du discours phallogocentrique qu'en s'y inscrivant³. Néanmoins, la valeur interprétative à laquelle il invite permet de prolonger la faille qu'il a lui-même créée avec les béances mises au jour dans et par l'écriture. En effet, il est l'un des seuls philosophes à penser l'Autre comme son semblable, inspirant un nouveau regard sur la théorisation des sciences humaines. Avec la notion de déconstruction, Derrida incite à décomposer et recomposer les marges, les frontières données par l'Histoire. Cette perspective participe de la dynamique de construction inhérente à la déconstruction et invite à songer à la manière dont l'écriture, l'acte même d'écrire, tout en sachant qu'il participe de la construction du système dénoncé, amène à se défaire des souffrances

¹ *Ibid.*, p. 120-121.

² *Ibid.*, p. 62.

³ Cette réflexion est inspirée de la conférence donnée par Norman Madarasz et ses répondantes Annie Jisun Bae et Elise Lamy-Rested titrée « L'oubli du corps pénétrable : Simone de Beauvoir, silence, omission chez Derrida », Paris, 06/02/2018, Maison de l'Amérique Latine. Selon Elise Lamy-Rested lors de cette conférence, la déconstruction est un « phallogocentrisme qui s'ignore », une nouvelle histoire du mensonge, dans laquelle Derrida ferait preuve « d'aveuglement ». En 1972, Derrida donne une conférence au colloque de Cerisy qui sera reprise dans *Glas* (1974) : ce texte est le premier exclusivement consacré à la femme. Une seconde version est publiée dans *Éperons. Les styles de Nietzsche* (1978).

qu'impose ce même système. Il s'agit d'un acte d'émancipation qui affecte¹ en retour mais sans lequel aucune forme de délivrance ne serait possible².

Fêlure

Lorsque Derrida lit et écrit en sectionnant les textes pour ensuite les recoudre point par point, il fait apparaître les rouages par le découpage attentif et rigoureux de l'écriture. Dans le film³ réalisé par Safaa Fathy⁴ en 2000, intitulé *D'ailleurs Derrida*⁵, le philosophe déclare : « Lire, c'est déchiffrer ». Ceci rappelle que l'interprétation d'un texte tient avant tout à l'intention et à la responsabilité de son lecteur. Ainsi la déconstruction légitime-t-elle la transposition que je fais de sa philosophie dans le domaine des arts puisque le philosophe s'est évertué à démontrer qu'un texte peut difficilement être lu sans être interprété.

Les découpes et coutures⁶ de la déconstruction opérée par Derrida peuvent être mises en lien avec la série de photographies *Every One* (1994)⁷ de Sophie Ristelhueber, notamment avec *Every One (#5)*. Cette œuvre montre en gros plan la partie basse du visage ainsi que le cou d'une jeune femme qui a subi une opération dans un hôpital parisien consistant à recoudre une plaie. Ce qui frappe dans cette photographie est précisément ce qui crée un lien avec la déconstruction derridienne, puisqu'elle montre une couture au niveau de ce passage par lequel l'énonciation du langage est possible. L'organe vocal qu'est la gorge produit la formulation de la parole et son expression. C'est cette partie du corps qui permet de communiquer oralement ses pensées avec autrui. *Every One (#5)* projette le spectateur dans ce que je nomme une « parole dépossédée », c'est-à-dire dénuée du sens originel de la logique qui l'a produite. Par voie de conséquence, ces travaux permettent à Ristelhueber de se purger à la hauteur des « faits » qui l'atteignent. Le mal creusé provoquant la fente m'évoque les entailles que Derrida crée dans l'écriture. Il s'agit pour Ristelhueber, comme pour Derrida, de repérer, par le biais de la photographie ou de l'écriture, les *atteintes faites au monde*.

¹ Evelyne Grossman, professeure de littérature française contemporaine à l'Université Paris Diderot, le formule ainsi : « On est affecté par l'écriture comme on l'est par un chagrin ou une joie », dans *Éloge de l'hypersensible*, Paris, Minuit, 2017, p. 186.

² Il en va de même pour le féminisme : sans cesse menacé par la violence qui le fonde mais hors de laquelle nulle communication ne saurait avoir lieu, le féminisme peut être perçu par certaines femmes comme une injure qui les rend encore plus honteuses de leur condition. Ces nombreuses dérives peuvent être résumées ainsi : « Le féminisme, comme le soulignait déjà Nietzsche, peut, s'il n'y prend garde, être le fossoyeur de la force du féminin dans l'assimilation des femmes à l'idéologie masculine. », « Derrida (Jacques) », dans *Les femmes, de Platon à Derrida. Anthologie critique* de Françoise Collin, Evelyne Pisier, Eleni Varikas, Paris, Plon, 2000, p. 684.

³ Derrida apparaît très peu à l'écran et ne cache pas sa méfiance envers le médium filmique notamment dans TAIA.

⁴ Safaa Fathy (1958, Al-Minya) est une poétesse, documentariste, dramaturge et essayiste égyptienne.

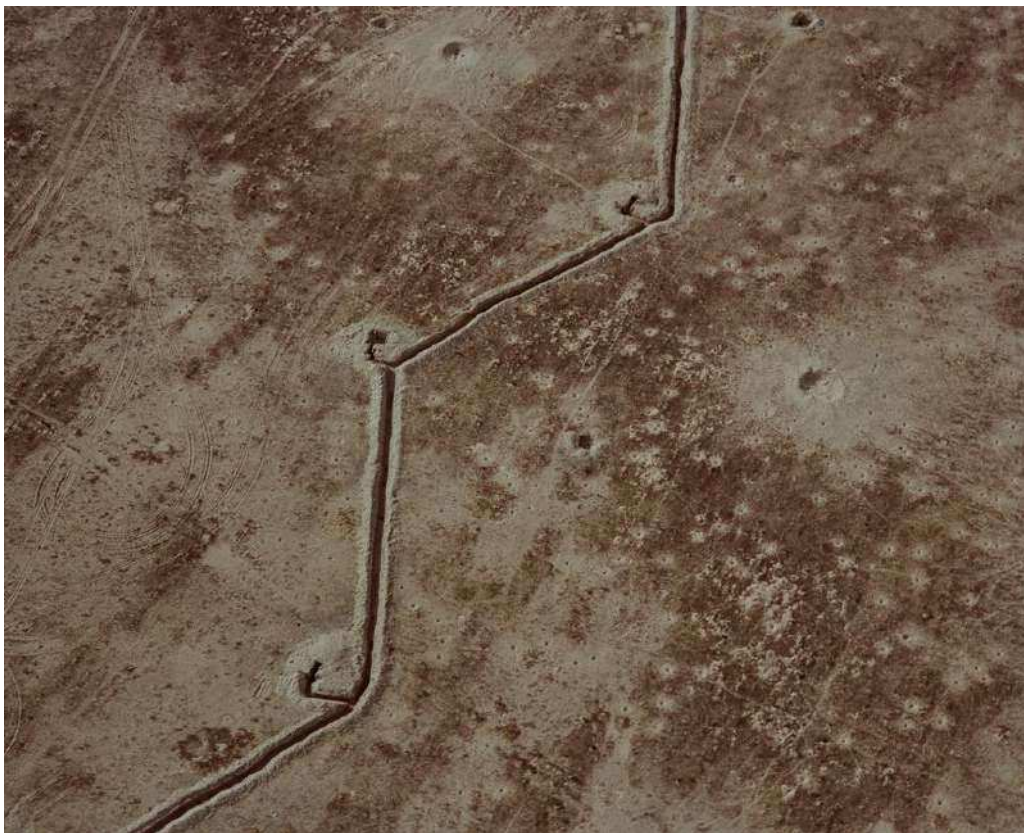
⁵ Safaa Fathy, *D'ailleurs Derrida*, film couleur, 91 min., Éditions Montparnasse, 2000. Ce film donne lieu à la publication d'un ouvrage intitulé *Turner les mots. Au bord d'un film* (2000).

⁶ Se référer au chapitre « Stigmates guerriers ».

⁷ Avec *Intérieur* (1981), réalisée en collaboration avec François Hers, et *Eleven Blowups* (2006), *Every One* est la seule série où Ristelhueber montre des parties de corps humain.



Sophie Ristelhueber, *Every One (#5)*, 1994, Paris, tirage argentique contrecollé sur plaque de fibre de bois, 180 x 270 cm © Sophie Ristelhueber



Sophie Ristelhueber, *Fait (#20)*, 1992, Koweït, tirages argentiques couleur monté sur aluminium, avec cadre ciré or, 100 x 127 cm © Sophie Ristelhueber

Sophie Ristelhueber a intitulé *Fait* (1992) une série de photographies réalisée au Koweït en 1991. Ces œuvres montrent des plaies toujours présentes après la guerre qui s'est déroulée sur le sol koweïtien. Ces deux séries, *Every One*¹ et *Fait*², créent des liens entre les stigmates que nous portons dans les chairs de nos corps et celles que dévoilent les actions menées sur les sols terrestres³. Evelyne Grossman le souligne dans son ouvrage *Éloge de l'hypersensible* : « La fêlure, c'est par là que la vie *fuit*, dans tous les sens du terme : s'échappe, déborde. Promesse d'excès de vie ou menace d'hémorragie sans fin⁴ ? »

La pensée derridienne, notamment à travers la notion de déconstruction, offre de nombreux interstices comme les « découpes », qui caractérisent cette écriture et en ouvrent les interprétations possibles. C'est pourtant l'une des critiques dont fait encore l'objet la déconstruction : elle serait trop perméable à l'herméneutique. Toutefois, c'est bien sur ce chemin que Derrida invite le lecteur. Lui-même appréhende le monde dans ce qui reste caché, occulté. Et c'est pour le déchiffrer qu'il lit en découpant ou en traduisant les informations véhiculées par les textes occidentaux depuis nos plus antiques formes de connaissances. Cette intention le pousse à écrire sans relâche, de peur que la mort ne lui souffle son temps. Derrida intervient dans l'Histoire pour en réviser ses structures et offrir une autre voie à l'écriture et à l'interprétation puisque l'on ne connaît pas de texte qui n'ait jamais été interprété.

1. La trace entre absence et présence

À travers le déchiffrement de l'écriture, la déconstruction dévoile ce qui se présente à sa source : la trace entre absence et présence. Car le texte est d'abord en lui-même une trace. Les signes qu'il contient sont des graphies silencieuses guidées par le corps depuis la main qui s'applique à l'écrire, à le tracer. Accumulées sur le papier, ces graphies font résonner le corps dans ses interactions avec le monde qui l'entoure. La main retranscrit les saisissements de ces contacts, de ces ressentis avec l'environnement. Le papier, comme la peau, marque ce qui fut.

¹ La plupart des séries de photographies réalisées par Ristelhueber sont accompagnées d'éditions. L'artiste déclare : « Depuis le moment où très jeune, j'ai pensé travailler dans l'édition, mon amour pour les livres ne s'est jamais démenti. À chaque fois que le musée pouvait financer une édition, ou quand j'ai pu faire des livres d'artiste, c'est une chose qui était presque aussi importante que ce que j'avais mis au mur. Souvent, c'est une chose qui marche avec ce qui est au mur, comme par exemple les grands formats d'*Every One* qui étaient accompagnés d'un tout petit livre qui tient dans le creux de la main, que le visiteur achetait pour un franc à l'époque », Sophie Ristelhueber dans un entretien avec Catherine Grenier, *Sophie Ristelhueber. La guerre intérieure* [2010], Paris, Les presses du réel, 2019, p. 71. Cet ouvrage est désormais abrégé en SRGI. Ainsi, la série *Every One* (1994), composée de 14 photographies de corps en cicatrisation, est présentée la même année en petits formats dans une édition au même titre, accompagnée d'un fragment de texte de Thucydide extrait du livre III de *Histoire de la guerre du Péloponnèse*, écrit à la fin du V^e siècle avant notre ère. Cette série est étudiée dans le chapitre « Stigmates guerriers ».

² La série *Fait* (1992) est composée de 71 photographies argentiques couleur et noir et blanc, montées sur aluminium avec des cadres cirés or (100 x 127 x 5 cm). Elles sont également regroupées dans une édition qui débute et se termine avec une double page extraite de l'ouvrage de Carl von Clausewitz, *De la guerre* (1832).

³ Les liens observables entre les corps et les sols sont développés à partir du chapitre « La notion d'écogynie ».

⁴ Evelyne Grossman, *Éloge de l'hypersensible*, op. cit., p. 90.

C'est à travers la présence que la trace permet de remonter vers un temps passé, oublié, qui ne constitue pas moins le temps présent. Dans *De la grammatologie*, Derrida définit la notion de *trace* ainsi :

[C]ette notion signifie, parfois au-delà du discours heideggerien, l'ébranlement d'une ontologie qui, dans son cours le plus intérieur, a déterminé le sens de l'être comme présence et le sens du langage comme continuité pleine de la parole. [...] Cette déconstruction de la présence passe par celle de la conscience, donc par la notion irréductible de trace (*Spur*), telle qu'elle apparaît dans le discours nietzschéen comme dans le discours freudien. Enfin, dans tous les champs scientifiques, et notamment dans celui de la biologie, cette notion paraît aujourd'hui maîtresse et irréductible¹.

La trace appartient au vivant : elle est cet instant de présence qui suppose l'absence. Produite et laissée dans le geste, elle n'est pas autonome. Dans le sens où « elle n'a pas d'existence propre [...] elle est de l'ordre du double² ». En effet, la trace est l'élan de la présence même : « Ce qui diffère la présence est ce à partir de quoi au contraire la présence est annoncée ou désirée dans son représentant, son signe, sa trace³... » La trace est la présence qui (re)marque l'absence : elle est l'absence et la présence du sujet dans le signe. Cette réflexion d'ordre ontologique est propre à l'œuvre de Derrida, qui s'inscrit comme le principal théoricien de la notion. Il affirme : « [L]es questions d'origine transportent avec elle une métaphysique de la présence, c'est bien ce qu'une médiation de la trace devrait sans doute nous apprendre⁴. » La trace peut faire figure d'impulsion vers le domaine de la métaphysique dans lequel elle ne peut toutefois trouver ses uniques solutions :

[L]ire les traces des traces « inconscientes » (il n'y a pas de trace « consciente »), le langage de la présence ou de l'absence, le discours métaphysique de la phénoménologie est inadéquat. (Mais le « phénoménologue » n'est pas le seul à le parler.) La structure du retardement (*Nachträglichkeit*) interdit en effet qu'on fasse de la temporalisation (temporisation) une simple complication dialectique du présent vivant comme synthèse originnaire et incessante, constamment reconduite à soi, sur soi rassemblée, rassemblante, de traces rétentionnelles et d'ouvertures protentionnelles. Avec l'altérité de l' « inconscient », nous avons affaire non pas à des horizons de présents modifiés – passés ou à venir – mais à un « passé » qui n'a jamais été présent et qui ne le sera jamais, dont l' « a-venir » ne sera jamais la production ou la reproduction dans la forme de la présence. Le concept de trace est donc incommensurable avec celui de rétention, de devenir-passé de ce qui a été présent. On ne peut penser la trace – et donc la différance – à partir du présent, ou de la présence du présent⁵.

¹ GRAM, p. 103.

² Alexandre Serres, « Quelle(s) problématique(s) de la trace ? », texte d'une communication prononcée lors du séminaire du CERCOR (actuellement CERSIC), le 13 décembre 2002, p. 1 (consultable à l'adresse : https://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_00001397/document).

³ Jacques Derrida, *Positions, op. cit.*, p. 17.

⁴ GRAM, p. 109.

⁵ Jacques Derrida, « la différance » [1968], dans *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972, p. 21-22 (consultable à l'adresse : https://www.site-magister.com/prepas/Derrida_Marges.pdf). L'ouvrage est désormais abrégé en MDLP.

La trace est à l'articulation entre l'intrinsèque et l'extrinsèque, « la temporalisation, le rapport à l'autre et le langage¹ ». Indice de ce qui fut, « la logique de la trace n'offre qu'un "cogito d'incognito"² ».

De la mémoire déjà là

En effet la trace engage la question de la survivance d'une mémoire déjà présente en soi. Derrida met en lumière le jeu de la trace, un *jeu* donné avec les règles du *je* déjà présent et fixé par ses traces elles-mêmes. Ce jeu entre plusieurs temps qu'ouvre la trace peut faire office de reconstitution de ce temps :

[S]i la trace renvoie à un passé absolu, c'est qu'elle nous oblige à penser un passé qu'on ne peut plus comprendre dans la forme de la présence modifiée, comme un présent-passé. [...] Les concepts de présent, de passé et d'avenir, tout ce qui dans les concepts de temps et d'histoire en suppose l'évidence classique – le concept métaphysique de temps en général – ne peut décrire adéquatement la structure de la trace³.

Dans *Mal d'Archive. Une impression freudienne*⁴, Derrida révèle les traces dissimulées à l'intérieur des textes : il montre qu'elles construisent les mœurs occidentales dans le domaine du droit et des lois jusqu'à celui de la philosophie qui étend l'esprit dominant l'archive. Cet ouvrage participe de la théorisation de la déconstruction puisqu'il révèle une Histoire déjà marquée du sceau de la trace laissée et à venir :

Les désastres qui marquent cette fin de millénaire, ce sont aussi des *archives du mal* : dissimulées ou détruites, interdites, détournées, « refoulées ». Leur traitement est à la fois massif et raffiné au cours de guerres civiles ou internationales, de manipulations privées ou secrètes. On ne renonce jamais, c'est l'inconscient même, à s'approprier un pouvoir sur le document, sur sa détention, sa rétention ou son interprétation. Mais à qui revient en dernière instance l'autorité sur l'institution de l'archive ? [...] Extériorité d'un lieu, mise en œuvre topographique d'une technique de consignation, constitution d'une instance et d'un *lieu d'autorité* (l'archonte, l'*arkheôn*, c'est-à-dire souvent l'État, et même un État patriarcal ou fratriarcal), telle serait la condition de l'archive. Celle-ci ne se livre donc jamais au cours d'un acte d'anamnèse intuitive qui ressusciterait, vivante, innocente ou neutre, l'originalité d'un événement⁵.

Selon Derrida, il n'y a pas de pouvoir politique qui ne contrôlerait pas l'archive et donc, la mémoire : « [L]'archive a lieu au lieu de défaillance originaire et structurelle de ladite

¹ GRAM, p. 88.

² Hugues Marchal, « Une esthétique de la trace », dans *La Voix du Regard*, n°12, Paris, Les Éditions du Regard, printemps 1999, p. 169.

³ GRAM, p. 97.

⁴ Jacques Derrida, *Mal d'Archive. Une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995.

⁵ *Ibid.*, p. 1-2.

mémoire. [...] L'archive est hypomnésique¹. » Cette suite de sélections imposées et mises en œuvre au cours des siècles pour parvenir aux connaissances dont nous disposons aujourd'hui forme les cultures qui guident les interactions humaines. L'archive renseigne sur la manière dont l'humain est au monde. En effet, *être* revient à habiter au sein de traces laissées, triées ou détruites. La trace est dans ce cas primordiale puisqu'elle constitue un « objet d'observation² », un signe qui nous informe sur l'Histoire collective. Elle est l'héritage dont nous disposons pour concevoir l'à-venir :

Mal d'Archive rappelle sans doute un symptôme, une souffrance, une passion : l'archive du mal mais aussi ce qui ruine, déporte ou emporte jusqu'au principe d'archive, à savoir le mal radical. Se lève alors infinie, hors de proportion, toujours en instance, « en mal d'archive », l'attente sans horizon d'attente, l'impatience absolue d'un désir de mémoire³.

Ainsi, la trace renvoie-t-elle à l'expérience, au vivant même : elle fait surgir le jeu que la présence tient dans l'absence et inversement, que l'absence tient dans la présence. Les legs culturels, appelés « patrimoniaux », s'ils sont inscrits dans les archives, le sont également dans les chairs⁴. Les stigmates visibles ou invisibles, dans les corps ou dans l'environnement, peuvent mettre en éveil une sorte d'ardeur, une vivacité qui résonne à la hauteur de la violence infligée par la trace laissée : « Que devient alors l'archive quand elle s'inscrit à même le corps dit propre ? Par exemple selon une *circumcision*, dans sa lettre ou dans ses figures⁵ ? » Le corps est aussi propice à l'écriture et les marques qu'il porte l'amènent à générer une pensée profondément novatrice et transformatrice.

Dans sa présence, la trace marque l'absence de ce qui l'a produit. Par là même, elle renvoie à la responsabilité de l'individu qui la voit, la reçoit et rappelle que nous ne sommes que les transitaires de nos ancêtres. À ce titre Derrida affirme : « Nous sommes tous des survivants en sursis⁶ ». En effet, la trace est avant tout son effacement : « La trace n'étant pas une présence mais le simulacre d'une présence qui se disloque, se déplace, se renvoie, n'a proprement pas lieu, l'effacement appartient à sa structure⁷ ».

Un reste d'effacement

L'effacement de la trace traduit le caractère provisoire, temporaire ou transitoire du vivant. Cette éphémérité est perceptible dans l'œuvre de Richard Long, notamment grâce à une

¹ *Ibid.*, p. 26.

² Alexandre Serres, « Quelle(s) problématique(s) de la trace ? », *art. cit.*, p. 7.

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

⁴ Dans le texte autobiographique *Circonfession* qui traite de la mémoire du corps, le thème du sang est central.

⁵ Jacques Derrida, *Mal d'Archive*, *op. cit.*, p. 3.

⁶ Jacques Derrida, *Apprendre à vivre enfin. Entretien avec Jean Birnbaum*, Paris, Galilée, 2005, p. 24-25. Derrida poursuit dans une parenthèse : « ([E]t du point de vue géopolitique de *Spectres de Marx*, l'insistance va surtout, dans un monde plus inégalitaire que jamais, vers les milliards de vivants – humains ou non – à qui sont refusés, outre les élémentaires “droits de l'homme”, qui datent de deux siècles et qui s'enrichissent sans cesse, mais d'abord le droit à une vie digne d'être vécue. »

⁷ MDLP, p. 25.

photographie de la performance *Walking A Line In Peru* (1972). L'artiste marche en des allers-retours guidés par la stricte ligne à tracer. Il marque ainsi dans le sol fait de terre, de roche ou d'herbe un vestige fugace : celui de son passage en ce lieu. La trace s'efface d'elle-même, naturellement. Cette métaphore découvre le caractère passager et fragile de l'existence en même temps que sa direction, aussi dirigée et précise qu'occulte. En effet, la ligne de Long semble aller droit vers un ailleurs dont l'artiste lui-même ignore l'aboutissement : « [Richard Long déclare] que l'impermanence d'un travail le rapproche de la brièveté de notre propre existence, et par là le rend plus humain¹. » Cette esthétique de la simplicité témoigne d'une sensibilité à part, ne serait-ce que parmi les artistes *land art*.



Richard Long, *Marcher une ligne au Pérou* 1972 [WALKING A LINE IN PERU 1972],
photographie noir et blanc, dimensions non renseignées © Richard Long

Ana Mendieta, l'une des rares femmes de sa génération à être associée au *land art*, partage avec Long cette élégante forme de sobriété. Elle aussi met en lumière une économie particulière du geste et des matériaux choisis. La fugacité de leurs œuvres, spécifiquement celles réalisées dans l'eau ou l'herbe puisqu'elles disparaissent en seulement quelques instants, témoigne de ce qui paraît à peine perceptible, de ce qui semble à peine tangible. Mendieta arpente la Terre d'une autre manière que Long : elle ne se promène pas pour conserver la trace d'une marche mais pour trouver des emplacements où laisser l'empreinte, les contours de son corps. Son approche ontologique de la performance valorise la nature provisoire de l'œuvre et minorise la documentation. En effet, ses performances, intitulées

¹ Garraud Colette, *L'idée de nature dans l'art contemporain*, Paris, Flammarion, 1993, p. 74.

Earth/body dont la série *Silueta*¹, s'effacent à la vitesse induite par le matériau tantôt bois, herbe, sable, eau, terre ou boue. Les traces laissées par ces deux artistes transmettent une temporalité fuyante, une réalité sans cesse mouvante, laquelle n'est pas facilement saisissable par l'action déterminée dans le temps. De plus, leurs performances sont majoritairement retranscrites² par la photographie³, dont l'instantanéité renvoie au caractère éphémère de l'action et du médium même qui la capture : la trace peut être sujette à l'angoisse de sa disparition puisqu'elle s'efface toujours.

Comme le suggère l'écriture derridienne, le présent se déroule depuis les traces passées qui créent les traces à venir : « [C]ette trace [aussi *archi-phénomène* ou *archi-écriture*] est l'ouverture de la première extériorité en général, l'énigmatique rapport du vivant à son autre et d'un dedans à un dehors : l'espacement⁴. » La trace permet toutefois de panser les fentes, ces failles présentes dans les paysages naturels et culturels. Les arts témoignent également des réconciliations et/ou déchirures entre l'humain et l'environnement au sein desquelles l'ensemble du vivant évolue. Car la nature, dans ce qu'il lui reste comme forme de vie, fait surgir en elle-même, en surface mais également en profondeur, les stigmates produits par les cultures. L'art, comme la philosophie, est l'étude de l'humain dans le temps. Ces champs appellent à procéder avec des connaissances par traces, des savoirs stratifiés puisque ce qui fut reste perpétuellement : « Nous sommes structurellement des survivants, marqués par cette structure de la trace⁵. » Volontairement ou non, la trace nous constitue. Elle nous happe, nous saisit de l'extérieur vers l'intérieur et inversement : « Le rapport à soi ne peut être [...] que de différence, c'est-à-dire d'altérité ou de trace⁶. » La trace induit alors inévitablement un mouvement vers l'autre, un élan vers la *différance*.

¹ L'œuvre de Mendieta est surtout connue pour la série performée *Silueta* où l'artiste fait fusionner son propre corps avec les éléments naturels.

² À l'occasion d'une demande de bourse pour réaliser un livre d'artiste, Ana Mendieta affirme : « Dans les galeries et les musées, les sculptures *earth/body* viennent aux spectateurs sous forme de photos, parce que le travail reste nécessairement toujours *in situ*. Pour cela et en raison de l'impermanence des sculptures les photographies deviennent une partie très vitale de mon travail. » [“In galleries and museums the earth/body sculptures come to the viewers by way of photos, because the work necessarily always stays in situ. Because of this and due to the impermanence of the sculptures the photographs become a very vital part of my work.”, Stephanie Rosenthal, Adrian Heathfield et Julia Bryan-Wilson, *Ana Mendieta. Traces*, Southbank Centre, Hayward Publishing, 2013, p. 216, trad. Maïlys Girodon.] Les pages 15 et 198 présentent *Spaces II* (1978), l'une des rares installations que Mendieta réalise en galerie. Cet ouvrage est désormais abrégé en TRACES.

³ Ana Mendieta déclare : « Pour moi, le travail a existé à différents niveaux. Il existait au niveau de la nature et a fini par s'éroder. Mais évidemment, quand c'est montré à quelqu'un avec une photo, c'est ce que c'est. C'est la photographie d'un objet, non ? Dans un paysage. Quand vous voyez un portrait de Georgia O'Keefe, vous ne dites pas : “Eh bien, est-ce une documentation de Georgia O'Keefe ?” », dans un entretien avec Joan Marter le 1^{er} février 1985, TRACES, p. 15 [“To me, the work has existed on different levels. It existed on the level of being in nature and eventually being eroded away. But obviously when it's shown to someone as a photograph, that's what it is. It's photograph of an object, right? In a landscape. When you see a portrait of Georgia O'Keefe, you don't say: ‘Well, is that a documentation of Georgia O'Keefe or what is it?’”, trad. Maïlys Girodon.]

⁴ GRAM, p. 103.

⁵ Jacques Derrida, *Apprendre à vivre enfin*, *op. cit.*, p. 54.

⁶ Jacques Derrida, *Points de suspension. Entretien*, choisis et présentés par Elisabeth Weber, Paris, Galilée, 1992, p. 275 (consultable à l'adresse : [https://www.psychanalyse.com/pdf/POINTS%20DE%20SUSPENSION%20ENTRETIENS%20JACQUES%20DERRIDA%20\(BIBLIO%20\(430%20pages%20-%201,8%20mo\).pdf](https://www.psychanalyse.com/pdf/POINTS%20DE%20SUSPENSION%20ENTRETIENS%20JACQUES%20DERRIDA%20(BIBLIO%20(430%20pages%20-%201,8%20mo).pdf)).



Ana Mendieta, *Sans titre (séries Silueta)* [Untitled (*Silueta series*)], 1979, Iowa, photographie couleur, 50,8 x 33,7 cm © Estate of Ana Mendieta & Galerie Lelong

2. La différence

La *différance*¹ naît de la pensée de la déconstruction. Elle fait partie des nombreux néologismes que Derrida crée afin de communiquer une pensée qui soit au plus près de la théorie qu'il cherche à transmettre. Il dit de cette notion qu'elle n'est « ni un mot ni un concept² ».

Pour sa création, Derrida s'inspire du « principe de différence³ » initié par le linguiste Ferdinand de Saussure (1857, Genève – 1913, Vufflens-le-Château). Ayant peu publié de son vivant, deux de ses étudiants, Charles Bally et Albert Sechehaye, décident d'éditer certains *Cours de linguistique générale*⁴, dans lesquels Saussure établit les bases de la sémiologie⁵. Le linguiste y instaure également la distinction entre la synchronie, qui considère la langue à un moment précis de l'histoire, et la diachronie, qui étudie les évolutions de celle-ci à travers le temps. Les dimensions diachroniques et synchroniques apparaissent autonomes et interdépendantes. Ces traces écrites permettent à Derrida de réinterroger l'originelle contradiction qui voit naître l'écriture de la parole ou inversement, la parole naître de l'écriture, alors trace de ce qui n'a pas encore été effacé.

Dans ses cours, Saussure met aussi au jour la distinction entre le signifié, conçu comme le concept clos d'une représentation mentale, et le signifiant, perçu comme l'image acoustique du mot. Le signifiant vient parfois modifier le sens du signifié par une différence phonique. C'est pourquoi Derrida écrit :

[I]l n'y a pas et il ne peut y avoir d'écriture purement phonétique. Le système alphabétique tel que nous le pratiquons n'est pas et ne peut être purement phonétique. Jamais une écriture ne peut se laisser de part en part transir par la voix. Les fonctions non phonétiques, les silences opératoires, si l'on peut dire, de l'écriture alphabétique, ne sont pas des accidents factuels ou des déchets que l'on pourrait espérer réduire (ponctuation, chiffre, espacement)⁶.

Ainsi « la phonétisation de l'écriture⁷ » conduit-elle à des modifications dans la langue puisqu'en perdant le sens initial du mot, elle crée une différence avec celui-ci et la prétendue secondarité de l'écriture affecte le signifié : « [L]'ordre du signifié n'est jamais contemporain, est au mieux l'envers ou le parallèle subtilement décalé – le temps d'un souffle – de l'ordre du signifiant⁸. » En effet, un mot nouvellement acquis engendre la disparition de celui qui l'a produit, créant une différence. Ainsi, de la différence créée à l'intérieur d'un mot découle

¹ Jacques Derrida, « la différence », MDLP, p. 1-29.

² MDLP, p. 3.

³ Jacques Derrida, *Positions, op. cit.*, p. 37.

⁴ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale* [1915], Genève, Arbre d'Or, 2005 (consultable à l'adresse : <https://arbredor.com/ebooks/CoursLinguistique.pdf>). L'on peut noter que dans ses cours, Saussure crée parfois des comparaisons avec la nature pour expliquer la langue, notamment aux pages 94 et 114.

⁵ Cette science étudie la langue, perçue et interprétée comme système de signes verbaux ou non verbaux.

⁶ MDLP, p. 112.

⁷ GRAM, p. 134. À la même page, Derrida précise : « [P]our des raisons structurelles ou essentielles, une écriture purement phonétique est impossible ».

⁸ GRAM, p. 31.

l'effacement de son signifié, donc la perte du mot et de son sens originel désormais voué à disparaître, parfois sans laisser trace :

[L]e *problème du langage* n'a sans doute jamais été un problème parmi d'autres. [...] Cette inflation du signe « langage » est l'inflation du signe lui-même, l'inflation absolue [...]. [L]e langage lui-même s'en trouve menacé dans sa vie, désemparé, désarmé de n'avoir plus de limites, renvoyé à sa propre finitude au moment même où ses limites semblent s'effacer, au moment même où il cesse d'être rassuré sur soi, contenu et *bordé* par le signifié infini qui semblait l'excéder¹.

L'existence de différences à l'intérieur d'un mot propulse la langue dans un jeu qui n'est fait que de différences : « [D]ans une langue, dans le *système* de la langue, il n'y a que des différences². » La différence est donc constante articulation de traces qui posent la question du sens. Derrida l'énonce de cette manière : « La signification ne se forme ainsi qu'au creux de la différence : de la discontinuité et de la discrétion, du détournement et de la réserve de ce qui n'apparaît pas³. » Ainsi la différence montre-t-elle à quel point l'homogénéité de la langue est fautive, soulignant par là même que le manque de sens produit la perte d'une hétérogénéité qui passe d'abord par le langage : « Il n'y a, de part en part, que des différences et des traces de traces⁴. » En effet, la langue est le fruit d'un long processus culturel oral et/ou écrit. Elle est modelée de siècle en siècle et conduit au formatage des consciences puisqu'elles s'expriment à travers elle : « C'est ce qui nous a autorisé à appeler trace ce qui ne se laisse pas résumer dans la simplicité d'un présent⁵. » Ainsi, « *La trace (pure) est la différence*⁶ ».

Néo-graphisme

Ce néo-graphisme apparaît en 1965⁷, bien que Derrida en élabore la notion entre 1959⁸ et 1968. Le 27 janvier 1968, il prononce une conférence au titre éponyme à la Société française de philosophie⁹. Puis, il publie à nouveau ce texte en 1972 dans la première partie de *Marges, de la philosophie*. En quatrième de couverture, il écrit :

[U]n discours qui *s'est appelé* philosophie – le seul sans doute qui n'ait jamais entendu recevoir son nom que de lui-même et n'ait cessé de s'en murmurer de tout près l'initiale – a toujours, y

¹ GRAM, p. 15.

² MDLP, p. 12.

³ GRAM, p. 101.

⁴ Jacques Derrida, *Positions, op. cit.*, p. 37-38.

⁵ GRAM, p. 97.

⁶ GRAM, p. 92.

⁷ Derrida écrit pour la première fois le terme *différance* dans un article consacré à Antonin Artaud, « La parole soufflée », d'abord publié dans la revue *Tel Quel*, n°20, hiver 1965, puis repris en 1967 dans *L'écriture et la différence*, ouvrage où Derrida déconstruit des textes comme ceux de Descartes, Freud ou Hegel.

⁸ Le 31 juillet 1959, Derrida prononce une conférence à Cerisy-la-Salle intitulée « “Genèse et structure” et la phénoménologie ».

⁹ Le texte est simultanément publié dans le *Bulletin de la société française de philosophie* (juillet-septembre 1968) et dans *Théorie d'ensemble* (publié la même année aux éditions du Seuil).

compris la sienne, voulu dire la limite. [...] Il l'a reconnue, conçue, posée, déclinée selon tous les modes possibles ; et dès lors du même coup, pour mieux en disposer, transgressée. Il fallait que *sa propre limite* ne lui restât pas étrangère. Il s'en est donc approprié le concept, il a cru dominer la marge de son volume et penser son autre...

Dès cet instant, Derrida place le lecteur en marge de la philosophie, celle qu'il a lui-même pensée puis créée pour partager un nouvel espace de liberté où l'attention doit toutefois rester constante et vigilante quant à la limite, aux marges dans lesquelles s'inscrit la différence. Dans cet ouvrage, Derrida rappelle pourquoi il a formulé ce néologisme : « [C]ette discrète intervention graphique, qui n'est pas faite d'abord ni simplement pour le scandale du lecteur ou du grammairien, a été calculée dans le procès écrit d'une question sur l'écriture¹. » Même si elle est d'abord indécidable, inconcevable voire illimitée, la différence invite justement à imaginer un au-delà des idées reçues conventionnellement. En effet, « la différence diffère² ». D'abord issue du verbe « différer », c'est-à-dire « remettre à plus tard », la différence illustre le retardement, l'écart. À l'instar de la différence, elle est « *différance*³ », mouvement, élan qui veut donner une autre perspective à l'Histoire. Dans les premières lignes de *Marges*, Derrida écrit :

Je parlerai donc de la lettre *a*, de cette lettre première qu'il a pu paraître nécessaire d'introduire, ici ou là, dans l'écriture du mot *différence* ; et cela dans le cours d'une écriture sur l'écriture, d'une écriture dans l'écriture aussi dont les différents trajets se trouvent donc tous passer, en certains points très déterminés, par une sorte de grosse faute d'orthographe, par ce manquement à l'orthodoxie réglant une écriture, à la loi réglant l'écrit et le contenant en sa bienséance⁴.

C'est bien la sensation de manque ou de manquement du discours philosophique qui amène Derrida à introduire une faute dans ce mot, comme l'affirme Catherine Malabou⁵ dans *Changer de différence. Le féminin et la question philosophique*⁶ : « [L]a fameuse “faute d'orthographe” qui conduit à écrire “différance” avec un *a* est bien une blessure faite à la langue, qui laisse en elle la cicatrice de cette “infraction”⁷. » La logique derridienne montre que « ce manque à l'orthodoxie » fait en réalité écho à ce que l'orthodoxie produit comme manquements dans la violence du conformisme auquel elle demande de se référer.

Révéler les ouvertures

La notion de différence témoigne à elle seule de la pensée transgressive de Derrida. Car si la pensée est induite par la langue, et à plus forte raison par l'écriture, et que les modes de

¹ MDLP, p. 4.

² GRAM, p. 97.

³ Jean-Clet Martin, *Leçons sur Derrida. Déconstruire la finitude*, Paris, Ellipses, 2015, p. 195.

⁴ MDLP, p. 3.

⁵ Sous la direction de Derrida, Catherine Malabou (1959, Sidi Bel Abbès) a soutenu une thèse de philosophie intitulée *L'avenir de Hegel ou : de la plasticité temporelle en dialectique* (1994).

⁶ Catherine Malabou, *Changer de différence. Le féminin et la question philosophique*, Paris, Galilée, 2009.

⁷ *Ibid.*, p. 91.

pensée doivent être transformés pour parvenir à créer de nouveaux espaces de liberté, alors la langue doit être modifiée dans et par l'écriture :

La différance, c'est ce qui fait que le mouvement de la signification n'est possible que si chaque élément dit « présent », apparaissant sur la scène de la présence, se rapporte à autre chose que lui-même, gardant en lui la marque de l'élément passé et se laissant déjà creuser par la marque de son rapport à l'élément futur, la trace ne se rapportant pas moins à ce qu'on appelle le futur qu'à ce qu'on appelle le passé, et constituant ce qu'on appelle le présent par ce rapport même à ce qui n'est pas lui : absolument pas lui, c'est-à-dire pas même un passé ou un futur comme présents modifiés. Il faut qu'un intervalle le sépare de ce qui n'est pas lui pour qu'il soit lui-même, mais cet intervalle qui le constitue en présent doit aussi du même coup diviser le présent en lui-même, partageant ainsi, avec le présent, tout ce qu'on peut penser à partir de lui, c'est-à-dire tout étant, dans notre langue métaphysique, singulièrement la substance ou le sujet¹.

Nous pouvons remarquer ici l'enjeu métaphysique de sa philosophie qui pense l'individu en rapport à l'être-au-monde issu d'un espace-temps où le langage, dans son mouvement incessant, n'aurait pas de présent. Mais pour que la conscientisation autour de la langue évolue, Derrida convie parfois le lecteur à son *jeu*² : « Ce manquement silencieux à l'orthographe, je dois dire dès maintenant que mon propos d'aujourd'hui revient moins à le justifier, encore moins à l'excuser, qu'à en aggraver le jeu d'une certaine insistance³. »

Il joue avec l' « ironie muette⁴ » de la première voyelle de l'alphabet qui, visuellement, est tout aussi discrète : « Toujours *différente*, la trace n'est jamais comme telle en présentation de soi. Elle s'efface en se présentant, s'assourdit en résonant, comme le *a*⁵ ». Le silence de cette lettre cachée dans ce mot donne à voir la difficulté que nous avons à comprendre ce qui ne peut se dire ou s'entendre simplement dans la voix, sans y porter un regard prudent. Cette question posée à l'écriture, devenue graphie silencieuse avec l'inversion de deux voyelles, renvoie au principe de la différence initié par Saussure. En montrant que les différences ont modifié arbitrairement la langue par le langage véhiculé dans la culture sur laquelle elle se fonde, Derrida tente de faire progresser les systèmes de signes par le biais d'une réflexion positive.

Grâce à la lettre *a*, il confère un *supplément d'âme* à la différence, résistant à la contradiction de la philosophie occidentale qui oppose le sensible à l'intelligible. De cette manière, la *différance* participe, jusque dans ses lettres, à la remise en question du langage et de l'écriture. Tout en cherchant son inscription dans le discours métaphysique, Derrida se place dans l'écart, dans la marge, au bord de cette langue qui lui a été donnée :

La trace est la différance qui ouvre l'apparaître et la signification. Articulant le vivant sur le non-vivant en général, origine de toute répétition, origine de l'idéalité, elle n'est pas plus idéale

¹ MDLP, p. 13.

² Jean Birnbaum titre « Porter le deuil, Derrida comme un enfant », l'introduction de leur entretien publié dans *Apprendre à vivre enfin, op. cit.*

³ MDLP, p. 3.

⁴ *Ibid.*

⁵ MDLP, p. 24.

que réelle, pas plus intelligible que sensible, pas plus une signification transparente qu'une énergie opaque et aucun concept de la métaphysique ne peut la décrire¹.

C'est sûrement *par défaut de langage* que la différence ne trouve pas de définition fixe. En effet, la source de son mouvement réside dans l'*archi-écriture*², cette « espèce de trace³ », logos auquel elle ne peut se réduire. À l'image de la trace, elle reste un signe de présence dans l'absence, signifiée par le *e*. Il n'y a donc « pas de différence sans trace⁴. »

Par défaut peut également vouloir dire que la différence se définit plus par ce qu'elle n'est pas que par ce qu'elle est. À cet égard Derrida écrit : « [L]a différence *n'est pas*, n'existe pas, n'est pas un étant-présent (*on*), quel qu'il soit ; et nous serons amenés à marquer aussi *tout ce qu'elle n'est pas*, c'est-à-dire *tout* ; et par conséquent qu'elle n'a ni existence ni essence⁵. » Comme le précise Pierre Delain : « Il n'y a pas d'origine, et pourtant, la différence, qui n'existe pas, est originaire. Elle l'est même absolument. Elle précède l'être⁶. » La notion tire son sens profond des sentiments graves qui touchent à l'existence, à une conception de l'être au monde, du *faire monde*.

La différence n'est pas conçue uniquement d'un point de vue conceptuel puisque Derrida a vécu dans ses chairs et ce dès l'enfance, ce que peut représenter *être en différence*. La notion finit par se rapprocher des données inconscientes et peut par là même désigner un lieu impensé par la majorité ; un lieu situé en marge de soi, en marge de la langue mais à l'intérieur du monde et du logos qui le forme. Dès lors, la différence vient-elle *aussi* du ressenti des sens qui vont guider la pensée dans ce que le langage va lui permettre d'exprimer.

Une nouvelle parole

L'étendue de la notion de différence permet de la voir se déployer dans d'autres domaines d'études que la philosophie, comme ceux des arts et du *genre*⁷. Ces champs n'en sont d'ailleurs pas si éloignés et Derrida les a aussi travaillés. Dans le cadre d'une séance donnée au Collège iconique en 2002, il écrit : « Pour moi, il y a trace dès qu'il y a expérience, c'est-à-dire renvoi à de l'autre, *différance*, renvoi à autre chose, etc. Donc partout où il y a de l'expérience, il y a de la trace, et il n'y a pas d'expérience sans trace⁸. »

¹ GRAM, p. 95.

² GRAM, p. 88.

³ Charles Ramond, *Dictionnaire Derrida*, Paris, Ellipses, 2016, p. 30.

⁴ MDLP, p. 19.

⁵ MDLP, p. 6.

⁶ DX (consultable à l'adresse : <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0508281130.html>).

⁷ À la différence du genre humain qui définit les êtres sans distinction, le genre sexué correspond aux rôles attribués par la dyade masculin/féminin, ne laissant que la catégorie dite « non genrée » ou « asexuée » pour les personnes qui ne s'y reconnaissent pas. Le genre, qui découle des différences sexuelles biologiques et *ipso facto* du rôle des corps dans la reproduction, est une construction culturelle organisée par les sociétés au cours des siècles. Selon l'anthropologue Françoise Héritier, le genre est un artefact comme l'est la *valence différentielle des sexes*, notion étudiée au chapitre « Corporéité ».

⁸ TAIA, p. 59.

Ainsi, l'expérience d'une connaissance *via* la trace, rejoint-elle la pensée de la déconstruction. Ces notions montrent où résident les failles, celles qui, inscrites dans le langage, se déploient dans les corps. Le travail de la linguiste, philosophe, psychanalyste et féministe Luce Irigaray (1930, Balton) montre cet aspect de la différence. À l'instar de Derrida, elle œuvre à la déconstruction du langage, grâce à une analyse scientifique basée sur les différences inscrites dans les corps de tout un chacun : les différences sexuelles. Elle écrit : « [L]e sens, comme la langue, naît à partir de différences. Les annuler revient à anéantir la signification¹. » Les liens entre les différences inhérentes au corps et au langage sont également observés dans son ouvrage intitulé *Prières quotidiennes*², situé entre la théorie et la pratique de l'écriture, grâce à un texte d'introduction suivi de poèmes écrits au fil des saisons et des humeurs qui les distinguent :

La certitude que nous sommes différents dévoile un horizon ou découvre une source pour le dire. La parole n'entaille pas le réel pour l'exprimer, elle coule d'une faille et dans une faille qui existe déjà : ce qui nous sépare. Nous ne sommes pas enfants d'un même langage qui, un jour, nous a bâti une demeure humaine, nous sommes *infans* d'une différence entre nous que nous n'avons pas encore commencé à nous dire³.

Luce Irigaray, comme Derrida, ressent la différence dans une perspective sensible. Elle est « errance empirique⁴ », et apparaît aujourd'hui essentielle au vue de l'homogénéisation de la langue induisant celle des individus, qui devant une telle force de normalisation se voient refouler leurs identités (sexuées ou asexuées⁵).

Derrida indique : « [L]a différence nous tient en rapport avec ce dont nous méconnaissions nécessairement qu'il excède l'alternative de la présence et de l'absence. Une certaine altérité – Freud lui donne le nom métaphysique d'inconscient⁶ ». Cette forme d'humanisme, qui rejoint le concept de *démocratie à venir*⁷, est au cœur de la pensée derridienne. Selon Derrida, accueillir⁸ revient à se mettre soi-même en différence, comme le souligne Pierre Delain : « Partout la différence fracture, suspend la présence, fissure l'identité à soi⁹. » Il ajoute que Derrida pense la différence de l'autre dans un mouvement dont la radicalité est totale : « Il arrive que la différence émerge, qu'elle libère la parole. C'est un événement, un acte violent qui peut se produire dans le travail conceptuel, l'écriture ou l'art, dans un simple doute, en un clin d'œil ou dans l'urgence¹⁰. » La notion d'altérité permet de penser le rassemblement des

¹ Luce Irigaray écrit ceci à propos de son ouvrage *Parler n'est jamais neutre*, publié en 1985 (consultable à l'adresse : http://www.leseditionsdeminuit.fr/imprimer_livre-2132.html).

² Luce Irigaray, *Prières quotidiennes* [*Everyday prayers*], trad. avec Timothy Mathews, University of Nottingham, Maisonneuve & Larose, 2004.

³ *Ibid.*, p. 11.

⁴ MDLP, p. 7.

⁵ Jacques Derrida affirme : « [L]'a-sexualité ne signifie pas ici l'absence de sexualité – on dirait de pulsion, de désir ou même de libido – mais l'absence de marque d'appartenance à l'un des deux sexes. », dans « Chorégraphies » [1981], *Points de suspension*, *op. cit.*, p. 110.

⁶ MDLP, p. 21.

⁷ Selon Derrida, la démocratie à venir est la démocratie des possibles.

⁸ La notion d'accueil est développée au chapitre V.

⁹ DX (consultable à l'adresse : <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0508281130.html>).

¹⁰ *Ibid.*

individus dans un monde conceptuel qui les a souvent maintenus à l'écart par une trop grande présence à ce que l'on pourrait appeler *l'être soi-même*, relativement à la métaphysique occidentale et son langage logocentrique :

[J]acques Derrida [...] a été l'un des premiers philosophes à faire droit à la question du féminin dans la pensée, à caractériser la métaphysique comme un phallogocentrisme ou un phallogocentrisme, à faire entendre la parole féminine comme une parole autre, susceptible à la fois d'offrir et d'opposer à la métaphysique un dehors radical, la chance d'une nouvelle manière d'être et d'écrire¹.

Souvent tue ou ignorée, la parole émanant des femmes émerge parfois pour tenter de contribuer à la progression de l'Histoire dans la différence. Virginia Woolf (1882, Londres – 1941, Rodmell) est l'une des auteures qui, s'intéressant à la place des femmes dans la littérature, a écrit sur le thème de la femme et de l'écriture. Dans son ouvrage *Une chambre à soi*², elle raconte ses recherches en bibliothèque où elle tente de trouver les raisons pour lesquelles les femmes restent majoritairement absentes des rayonnages : « Nous ne savons rien qui soit précis, rien qui soit parfaitement vrai, substantiel, sur la femme. L'histoire la mentionne à peine³. » Quelques pages plus loin, elle écrit : « La littérature est parsemée d'épaves d'hommes qui prêtent une attention disproportionnée aux opinions d'autrui⁴. »

Neuf années auparavant, dans *Les fruits étranges et brillants de l'art*⁵, Woolf retrace le parcours de quelques femmes qui ont réussi à s'écrire. Dans cet ouvrage, elle loue leur audace et leur ténacité, et fait appel à leur sincérité :

Jamais le génie de Jane Austen et d'Emily Brontë n'est plus convaincant que lorsqu'elles se montrent capables [...] de mener à bien leur œuvre sans souci des critiques ou du mépris. Encore faut-il une grande sérénité ou une grande force intellectuelle pour résister à la tentation de la colère. De telles réactions seraient bien compréhensibles, chez des artistes constamment ridiculisés, censurés ou dénigrés. On en voit l'effet dans l'indignation de Charlotte Brontë, la résignation de George Eliot. On le mesure mieux encore, par le choix du sujet, l'assurance ou la complaisance affectée de romancières mineures qui n'ont même pas conscience de leur insincérité ou démarquent leurs opinions de l'opinion dominante. Leur vision, s'avérant excessivement masculine ou excessivement féminine, perd de sa parfaite intégrité et ainsi, la première qualité d'une œuvre artistique⁶.

¹ Catherine Malabou, *Changer de différence*, op. cit., p.124.

² Virginia Woolf, *Une chambre à soi* [*A Room of One's Own*, 1929], trad. Clara Malraux, Paris, Hachette, 2001.

³ *Ibid.*, p. 67 [“One knows nothing detailed, nothing perfectly true and substantial about her. History scarcely mentions her”, Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, Feedbooks, p. 37 (consultable à l'adresse : http://seas3.elte.hu/coursematerial/PikliNatalia/Virginia_Woolf_-_A_Room_of_Ones_Own.pdf).]

⁴ *Ibid.*, p. 84 [“Literature is strewn with the wreckage of men who have minded beyond reason the opinions of others”, *ibid.*, p. 47.]

⁵ Virginia Woolf, *Les fruits étranges et brillants de l'art* [*Women and Writing*, 1920], trad. Sylvie Durastanti, post. Michèle Barrett, Paris, *des femmes*, 1983.

⁶ *Ibid.*, p. 14 [“The genius of Jane Austen and Emily Brontë is never more convincing than in their power to [...] hold on their way unperturbed by scorn or censure. But it needed a very serene or a very powerful mind to resist the temptation to anger. The ridicule, the censure, the assurance of inferiority in one form or another which were lavished upon women who practised an art, provoked such reactions naturally enough. One sees the affect in

Par ses raisonnements, l'auteure invite les femmes à s'ancrer dans un univers plus grand : « Les romancières dépasseront l'obsession du réel, la minutieuse observation de menus détails. Au-delà des rapports individuels et sociaux elles poseront les vastes problèmes que tente de résoudre le poète : celui de notre destinée et du sens de notre existence¹. » Cet élément peut ramener à l'écriture de Derrida qui pratique des « greffes sans confusion du poétique sur le philosophique². » Avec sa plume, il tente de résoudre le problème des origines de l'existence qui, semblant irrésoluble, amène toutefois à en entrevoir un peu plus le sens³. Penseur de l'impossible, il est auteur d'une philosophie qui guide vers une certaine poétique, dans le sens où celle-ci fournit une explication sur ce qu'il y a d' « élevé dans la nature vivante ou morte⁴. »

Via sa pensée émancipatrice, Woolf fait elle aussi appel à l'altérité en évoquant la multiplicité de la différence, et prouve que les écarts entre hommes et femmes ne doivent pas nécessairement se conclure en quelques caractères spécifiques qui finiraient par se définir en des oppositions : « Car tout désir orgueilleux ou honteux de souligner consciemment que l'auteur est homme ou femme, est plus qu'irritant, superflu⁵. » Ainsi, l'auteure interpelle sur ce que l'on pourrait nommer une libération par l'écriture : « Il serait infiniment regrettable que les femmes écrivissent comme des hommes ou vécussent comme des hommes, car si deux sexes sont tout à fait insuffisants quand on songe à l'étendue et à la diversité du monde, comment nous en tirerions-nous avec un seul⁶ ? ».

En effet, il apparaît que l'émancipation féminine est aussi bénéfique pour les hommes, puisqu'elle interroge des formes d'oppression variées qui touchent la vie quotidienne de tout individu : la masculinité renferme elle aussi ses formes d'oppression. C'est pourquoi Woolf n'omet pas de mentionner que cette délivrance ne peut naître sans

Charlotte Brontë's indignation, in George Eliot's resignation. Again and again one finds it in the work of the lesser women writers – in their choice of a subject, in their unnatural self-assertiveness, in their unnatural docility. Moreover, insincerity leaks in almost unconsciously. They adopt a view in deference to authority. The vision becomes too masculine or it becomes too feminine; it loses its perfect integrity and, with that, its most essential quality as a work of art”, Virginia Woolf, *Women and Writing* (1920), intro. Michèle Barrett, San Diego, Harcourt Inc., 1980, p. 48.]

¹ *Ibid.*, p. 18 [“It will lead them [women novelists] to be less absorbed in facts and no longer content to record with astonishing acuteness the minute details which fall under their own observation. They will look beyond the personal and political relationships to the wider questions which the poet tries to solve – of our destiny and the meaning of life”, *ibid.*, p. 51.]

² Jacques Derrida dans un entretien avec Jean Birnbaum, « Jacques Derrida : “Je suis en guerre contre moi-même” », *art. cit.*, p. 3.

³ L'on peut rappeler que de la thèse de Pierre Delain sur Derrida présente en sous-titre, *un vaccin contre la loi du pire*.

⁴ Il s'agit de la dernière définition du mot « poétique » que présente le Littré.

⁵ Virginia Woolf, *Les fruits étranges et brillants de l'art*, *op. cit.*, p. 41 [“Either of pride or of shame, laid consciously upon the sex of a writer is not only irritating but superfluous”, in *Women and Writing*, *op. cit.*, p. 70.]

⁶ Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, *op. cit.*, p. 132 [“It would be a thousand pities if women wrote like men, or lived like men, or looked like men, for if two sexes are quite inadequate, considering the vastness and variety of the world, how should we manage with one only?”, in *A Room of One's Own*, *op. cit.*, p. 74.]

l'accord et l'aide de notre semblable, lui aussi assujetti par des formes d'oppression auxquelles il participe malgré lui : « [Libérer l'énergie des femmes] ne sera possible qu'avec l'évolution et l'émancipation conjointe de l'homme¹. » Cette citation amène à penser un autre versant de la pensée derridienne : celui de la différence sexuelle, dont Derrida reprend le terme allemand dans le texte « *Geschlecht* : différence sexuelle, différence ontologique² ».

3. *Geschlecht*

En 1983, Derrida écrit « *Geschlecht* : différence sexuelle, différence ontologique³ », un texte dans lequel il étudie simultanément l'existence des sexes masculins et féminins et où il fait apparaître le caractère abstrait de la différence qui les construit. Selon le philosophe, le terme allemand *Geschlecht* est intraduisible en français : il s'agit « du *mot* pour sexe⁴, race, famille, génération, lignée, espèce, genre⁵ ».

Dans l'analyse de la différence sexuelle, Derrida s'appuie sur l'œuvre de Martin Heidegger, notamment l'ouvrage *Être et Temps* (1927)⁶. Il mentionne les oublis conscients ou inconscients de Heidegger qui n'a pratiquement pas écrit à propos des sexes : « Tous les philosophes de la tradition l'ont fait, entre Platon et Nietzsche qui furent, pour leur part, intarissables sur le sujet⁷. » Tandis que pour Heidegger : « [T]out se passe comme si [...] il n'y avait pas de différence sexuelle⁸. » Derrida nomme ces manques et interroge « la trace de ce silence⁹ » marquée par l'absence d'écrits. Néanmoins, à travers cette réflexion sur Heidegger, Derrida livre les sources de sa propre pensée :

[L]a différence sexuelle n'est pas un trait essentiel, elle n'appartient pas à la structure existentielle du *Dasein*. L'être-là, l'être là, le là de l'être en tant que tel ne porte aucune marque

¹ Virginia Woolf, *Les fruits étranges et brillants de l'art*, *op. cit.*, p. 37 [“To pour such surplus energy as there may be into new forms without wasting a drop is the difficult problem which can only be solved by the simultaneous evolution and emancipation of man”, in *Women and Writing*, *op. cit.*, p. 67.]

² Jacques Derrida, « *Geschlecht* : différence sexuelle, différence ontologique » [1983], dans *Psyché. Invention de l'autre*, *op. cit.*, p. 395-414. Ce texte est désormais abrégé en GDD.

³ *Geschlecht* est le premier d'une série de quatre qui comprend : « La main de Heidegger (*Geschlecht* II) » [1985], publié dans *Psyché. Invention de l'autre*, *op. cit.*, p. 415-462 ; *Geschlecht* III. *Sexe, race, nation, humanité*, Paris, Seuil, 2018 ; « L'oreille de Heidegger : Philopolémologie (*Geschlecht* IV) » [1989], publié dans *Politiques de l'amitié*, Paris, Galilée, 1994, p. 341-419. Ces textes étudient, notamment à partir de *Être et Temps*, les différentes perspectives de la traduction du terme *Geschlecht*.

⁴ Le sexe est l'organe sexuel biologique attribué naturellement. Chez les humains, comme chez les animaux et les végétaux, il existe trois types de sexes répertoriés : le féminin, le masculin et l'hermaphrodite. Le sexe biologique ne renvoie pas forcément à l'identité psychique de l'individu.

⁵ GDD, p. 395.

⁶ Martin Heidegger, *Être et Temps* [*Sein und Zeit*, 1927], trad. François Vezin, Paris, Gallimard, 1992.

⁷ GDD, p. 396.

⁸ GDD, p. 395.

⁹ GDD, p. 397.

sexuelle. [...] L'analytique existentielle du *Dasein* ne peut advenir que dans la perspective d'une ontologie fondamentale¹.

Ainsi, Derrida énonce-t-il l'un des points primordiaux de sa théorie : l'ontologie fondamentale conçoit chaque être humain de la même manière puisqu'il est fait de la même matière. La différence ontologique prend alors le pas sur la différence sexuelle, privilégiant l'analytique existentielle de « l'être-là » (*Dasein*) de laquelle Derrida semble écarter l'une des composantes² : « l'être-avec » (*Mitdasein*³ ou *Mitsein*⁴). Il invite à raisonner suivant ce qui pourrait être une maxime essentielle lorsqu'il écrit : « La différence sexuelle ne serait pas à hauteur de différence ontologique⁵. »

¹ GDD, p. 397-398.

² Martin Heidegger écrit : « L'expression composée "être-au-monde" montre déjà à la façon dont elle est frappée qu'il s'agit avec elle d'un phénomène *unitaire*. Cette première constatation doit être vue en son entier. L'impossibilité d'en dissocier les éléments composants n'exclut pas que cette constitution comporte une multiplicité de moments structuraux. La constatation phénoménale que cette locution est destinée à faire voir offre en réalité un triple visage. Si, nous en tenant tout d'abord au phénomène pris en bloc, nous l'examinons, il en ressort : 1. Le moment "...au monde" ; d'où la tâche de s'enquérir de la structure ontologique du "monde" et de déterminer l'idée de la *mondéité* en tant que telle (cf. chapitre 3 de cette section). 2. L'*étant* qui chaque fois est à la manière de l'être-au-monde. Est recherché avec lui ce dont nous nous enquérons en posant la question "qui" ? Il faudra par une monstration phénoménologique arriver à déterminer qui est sur le mode de la quotidienneté moyenne du *Dasein* (cf. chapitre 4 de cette section). 3. L'*être-au* en tant que tel ; c'est l'être même du "au" qu'il s'agira de dégager dans sa constitution ontologique (cf. chapitre 5 de cette section) », dans « § 12 Première esquisse de l'être-au-monde orientée sur l'être en tant que tel », *Être et Temps, op. cit.*, p. 86-87 ["Der zusammengesetzte Ausdruck »In-der-Welt-sein« zeigt schon in seiner Prägung an, daß mit ihm ein *einheitliches* Phänomen gemeint ist. Dieser primäre Befund muß im Ganzen gesehen werden. Die Unauflösbarkeit in zusammenstückbare Bestände schließt nicht eine Mehrfältigkeit konstitutiver Strukturmomente dieser Verfassung aus. Der mit diesem Ausdruck angezeigte phänomenale Befund gewährt in der Tat eine dreifache Hinblicknahme. Wenn wir ihm unter vorgängiger Festhaltung des ganzen Phänomens nachgehen, lassen sich herausheben: 1. Das »In der Welt«; in bezug auf dieses Moment erwächst die Aufgabe, der ontologischen Struktur von »Welt« nachzufragen und die Idee der *Weltlichkeit* als solcher zu bestimmen (vgl. Kap. 3 d. Abschn.). 2. Das *Seiende*, das je in der Weise des In-der-Welt-seins ist. Gesucht wird mit ihm das, dem wir im »Wer?« nachfragen. In phänomenologischer Aufweisung soll zur Bestimmung kommen, wer im Modus der durchschnittlichen Alltäglichkeit des Daseins ist (vgl. Kap. 4 d. Abschn.). 3. Das *In-Sein* als solches; die ontologische Konstitution der Inheit selbst ist herauszustellen (vgl. Kap. 5 d. Abschn.).", im "§ 12 Die Vorzeichnung des In-der-Welt-seins aus der Orientierung am In-Sein als solchem", *Sein und Zeit, op. cit.*, p. 53.]

³ Constitutif du *Dasein*, le *Mitsein* est théorisé par Heidegger dans les trois paragraphes qui composent le chapitre 4 de *Être et Temps* titré « L'être-au-monde en tant qu'être-avec et en tant qu'être-soi-même. Le "on" » [Das In-der-Welt-sein als Mit- und Selbstein. Das »Man«,] situé dans la première partie de la première section qui présente les fondements de la notion de *Dasein*, dans *Être et Temps, op. cit.*, p. 155-173.

⁴ Le concept de *Mitsein* inspire Simone de Beauvoir, notamment dans *Le Deuxième sexe* (1949). La femme de lettres Naomi Schor (1943, New York – 2001, New Haven) rappelle que Simone de Beauvoir a théorisé ce concept en excluant l'étude de la différence comme positivité, à l'instar de Luce Irigaray, incapable de ne pas théoriser la différence comme positivité, dans « Cet essentialisme qui n'(en) est pas un » ["This Essentialism Which is Not One", 1989], trad. COHEN Jim, *Féminismes au présent*, supplément à *Futur Antérieur*, 1993, non paginé (consultable à l'adresse : <http://www.multitudes.net/cet-essentialisme-qui-n-en-est-pas/>).

⁵ GDD, p. 396.

L'être-là

Ce cheminement oblige Derrida, conformément à la théorie heideggerienne, à passer « du masculin au neutre¹ ». Poursuivant sa réflexion, il cite Heidegger qui précise : « Pour l'étant qui constitue le thème de cette analytique, on n'a pas choisi le titre *homme (Mensch)*² mais le titre neutre *das Dasein*³. » Cette abstraite *neutralité*⁴ du discours philosophique révèle ce que Derrida nomme le langage « logocentrique » puis « phallogocentrique » puisqu'il suffit aux philosophes de modifier une appellation par une autre pour tendre vers un discours neutre. Or si l'étant peut être conçu comme neutre dans un temps embryonnaire où *être* est encore abscons, il ne l'est plus une fois *jeté*⁵ dans le monde⁶.

Cette ontologie *originelle* qui, *originellement*, veut que l'humain ne possède pas de sexe culturellement déterminé, Heidegger la porte plus loin : « [V]ers la neutralité *sexuelle* et même vers une certaine *asexualité (Geschlechtslosigkeit)* de l'être-là⁷. » Cette asexualité⁸ permet à nouveau de mentionner l'inconditionnalité de l'être-là, déjà présent : « Dimension

¹ GDD, p. 400.

² En effet, Heidegger constate : « Comme elles sont des comportements de l'homme, les sciences ont le genre d'être de cet étant (homme). Cet étant, nous lui donnons place dans notre terminologie sous le nom de *Dasein* », dans « § 4 La primauté ontologique de la question de l'être », *Être et Temps*, *op. cit.*, p. 36. [“Wissenschaften haben als Verhaltungen des Menschen die Seinsart dieses Seienden (Mensch). Dieses Seiende fassen wir terminologisch als *Dasein*.”, im “§ 4 Der ontische Vorrang der Seinsfrage”, *Sein und Zeit*, *op. cit.*, p. 11.]

³ Martin Heidegger cité par Jacques Derrida, GDD, p. 399.

⁴ LITT. Dans sa définition première, la neutralité est l' « état d'une puissance neutre entre deux ou plusieurs autres puissances qui sont en guerre ». Secondement, elle est l' « abstention de ceux qui ne prennent point de parti dans des questions, dans des différends ».

⁵ Dans *La Dissémination* par exemple, Derrida mentionne *l'être-jeté [Die Geworfenheit]*. Il semble s'inspirer de la philosophie de Heidegger puisque l'expression apparaît également dans *Être et Temps* comme élément fondamental du *Dasein*, qui voit l'être jeté dans le monde, déjà poussé vers la mort. Rappelons le titre de la première partie de *Être et Temps* : « L'interprétation du *Dasein* axée sur la temporalité et l'explication du temps comme horizon transcendantal de la question de l'être », *op. cit.* [“Die Interpretation des *Daseins* auf die Zeitlichkeit und die Explikation der Zeit als des transzendentalen Horizontes der Frage nach dem Sein”, *op. cit.*]

⁶ Martin Heidegger affirme : « “Mondanéité” est un concept ontologique et il désigne la structure d'un moment constitutif de l'être-au-monde. Or nous connaissons en celui-ci une détermination existentielle du *Dasein*. Il s'ensuit que la mondanéité est elle-même un existentiel », dans « § 14 L'idée de la mondanéité du monde en général », chapitre 3 « La mondanéité du monde », *Être et temps*, *op. cit.*, p. 99 [“»Weltlichkeit« ist ein ontologischer Begriff und meint die Struktur eines konstitutiven Momentes des In-der-Welt-seins. Weltlichkeit ist demnach selbst ein Existenzial.”, im “§ 14 Die Idee der Weltlichkeit der Welt überhaupt”, Drittes Kapitel “Die Weltlichkeit der Welt”, *Sein und Zeit*, *op. cit.*, p. 64.]

⁷ GDD, p. 399.

⁸ La possibilité de l'indifférenciation des modes du *Dasein* amène peut-être Derrida à s'orienter en faveur de l'asexualité. En effet, Heidegger mentionne : « Le *Dasein* est l'étant qui en son être se rapporte ententivement à cet être. Par là est indiqué le concept formel d'existence. Le *Dasein* existe. Le *Dasein* est en outre l'étant que je suis chaque fois moi-même. Au *Dasein* existant appartient l'être-chaque-fois-à-moi comme condition de possibilité de la propriété et de l'impropriété. Le *Dasein* existe chaque fois en l'un de ces modes, à moins que ce ne soit sur le mode où ils sont indifférenciés », dans « § 12 Première esquisse de l'être-au-monde orientée sur l'être-au en tant que tel », *Être et temps*, *op. cit.*, p. 86 [“Damit ist der formale Begriff von Existenz angezeigt. *Dasein* existiert. *Dasein* ist ferner Seiendes, das je ich selbst bin. Zum existierenden *Dasein* gehört die Jemeinigkeit als Bedingung der Möglichkeit von Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit. *Dasein* existiert je in einem dieser Modi, bzw in der modalen Indifferenz ihrer.”, im “§ 12 Die Vorzeichnung des In-der-Welt-seins aus der Orientierung am In-Sein als solchem”, *Sein und Zeit*, *op. cit.*, p. 53.]

essentielle du *Dasein*, l'*Erstreckung* [l'extension] ouvre l'*entre* qui le rapporte à la fois à sa naissance et à sa mort, le mouvement de suspens par lequel il *se tend* et s'étend lui-même *entre* naissance et mort, celles-ci ne prenant sens que depuis ce moment intervallaire¹. » Ce moment intervallaire, qui peut être celui de la vie puisqu'il prend sens « *entre* naissance et mort », n'y paraît cependant assimilable que de manière conceptuelle, abstraite :

[E]n tant qu'il s'ouvre à la question de l'être, en tant qu'à l'être il a rapport, dans cette référence même le *Dasein* ne serait pas sexifère. Le discours sur la sexualité serait ainsi abandonné aux sciences ou aux philosophies de la vie, à l'anthropologie, à la sociologie, à la biologie, peut-être même à la religion² ou à la morale³.

Ainsi la philosophie, dans le discours qu'elle porte sur la sexualité⁴, peut-elle se passer d'autres disciplines des sciences humaines auxquelles elle appartient néanmoins. Cette déontologie est perceptible en tout point et en tout temps de l'œuvre derridienne. Dans sa correspondance avec la professeure de langue et de littérature comparée Christie V. McDonald, Derrida poursuit sa réflexion et ne déroge pas à la règle ontique qu'il s'est fixée. En réponse aux questions de cette féministe, il écrit :

[L]e *Dasein* est neutre. Heidegger insiste et précise cette essentielle et originale « *neutralité* » du *Dasein* : « Cette neutralité signifie aussi que le *Dasein* n'est aucun des deux sexes. Mais cette a-sexualité (*Geschlechtslosigkeit*) n'est pas l'indifférence de la nullité vide, la négativité infirme d'un néant ontique indifférent. Le *Dasein* dans sa neutralité n'est pas indifféremment le personne-et-tout-le-monde (*Niemand und Jeder*), mais la positivité originaire et la puissance de l'être (ou l'essence, *Mächtigkeit des Wesens*) ». [...] en tant que *Dasein*, il ne porte pas les marques de cette opposition ou de cette alternative entre l'un ou l'autre des deux sexes⁵.

Ainsi, l'être ne renvoie-t-il pas directement au genre d'un étant puisqu'il *est d'abord* dans sa *simplicité* nue, un être asexué. Cet angle de la métaphysique, conçu en dehors de toute physicalité⁶, permet cependant de garder constamment à l'esprit que chaque humain est, indépendamment de sa culture, d'abord un être *jeté* dans le monde et cela, au même titre que

¹ GDD, p. 408.

² Pour Derrida, la religion « implique une institution », dans *Foi et savoir*, *op. cit.*, p. 52. Le grand appareil religieux s'avère être un moyen de contrôler les femmes et les hommes à travers les infrastructures.

³ GDD, p. 396. La phénoménologie inspire notamment l'anthropologie existentialiste.

⁴ Derrida ajoute : « Autant dire qu'un discours sur la sexualité qui serait de cet ordre (sagesse, savoir, métaphysique, philosophie de la vie ou de l'existence) manquerait à toutes les exigences d'une analytique du *Dasein*, dans sa neutralité même. Or un discours sur la sexualité s'est-il jamais présenté qui n'appartînt à aucun de ces registres ? », GDD, p. 404. En effet la philosophie ne peut se passer de théoriser les discours qui la composent.

⁵ Jacques Derrida, « Chorégraphies » [1981], *Points de suspension*, *op. cit.*, p. 110-111.

⁶ L'anthropologue Philippe Descola (1949, Paris) donne une définition de la physicalité : « [L]a physicalité concerne la forme extérieure, la substance, les processus physiologiques, perceptifs et sensori-moteurs, voire le tempérament ou la façon d'agir dans le monde en tant qu'ils manifesteraient l'influence exercée sur les conduites ou les habitus par des humeurs corporelles, des régimes alimentaires, des traits anatomiques ou un mode de reproduction particuliers. », dans « Figures des relations entre humains et non humains (suite) », cours donnés au Collège de France en 2001-2002, p. 627 (consultable à l'adresse : <https://www.college-de-france.fr/site/philippe-descola/course-2001-2002.htm>).

n'importe quel autre. C'est peut-être parce que la neutralité du *Dasein* n'est ni perçue ni vécue en réalité, qu'elle doit être fondamentalement pensée avant tout, dans l'espoir de fonder un socle éthique nécessaire et inébranlable. Derrida appuie son raisonnement en poursuivant sa définition du *Dasein* :

Si, en tant que tel, le *Dasein* n'appartient à aucun des deux sexes, cela ne signifie pas que l'étant qu'il est soit privé de sexe. Au contraire, on peut penser ici à une sexualité pré-différencielle, ou plutôt pré-duelle, ce qui ne signifie pas nécessairement unitaire, homogène et indifférenciée, comme nous pourrions le vérifier plus tard. Et depuis cette sexualité plus originaire que la dyade, on peut tenter de penser à sa source une « positivité » et une « puissance »¹.

Selon lui, la perspective rationnelle d'une énergie positive puissante pourrait renverser la dyade masculin/féminin en une multiplicité faisant par là même éclater les sexualités dans leurs diversités. Derrida renvoie à nouveau à la dispersion de l'être qui, depuis « la jetée disséminale² », ne cesse d'être en mouvement et fait mention de l'importance à accorder au corps dans son interpénétration avec le monde :

C'est une structure originaire du *Dasein* qui l'affecte, avec le corps, et *donc* avec la différence sexuelle, de multiplicité et de déliaison, ces deux significations restant distinctes, quoique réunies, dans l'analyse de la dissémination (*Zerstreuung* ou *Zerstreutheit*). Assigné à un corps, le *Dasein* est, dans sa facticité, séparé, soumis à la dispersion et au morcellement (*zersplittert*), et par là même (*ineins damit*) toujours désuni, désaccordé, clivé, divisé (*swiespältig*) par la sexualité vers un sexe déterminé³.

En effet, c'est bien depuis sa matérialité que l'individu interfère avec l'environnement. L'apparence physique peut modifier voire diriger la manière dont l'être (se) vit et (se) pense, parfois même en dehors de cette corporéité donnée, dans la perception singulière que cet être a de lui-même. Cette violence infligée peut conduire l'être, même conscient du caractère disséminé du *Dasein*, vers le rôle qui lui est assigné, le soumettant à la dyade imposée. C'est pourquoi l'éclatement du *Dasein* doit être continuellement pensé. En effet, il conduit à excéder les binarités sexuées, à déplacer les dualités en multiplicités ou encore à concevoir l'apparente fixité des choses dans ce qu'elles ont de mouvant.

Disséminer

Cette hétérogénéité humaine, naturelle, permet d'établir un lien avec la profusion des diversités présentes dans l'abondance animale, végétale voire astrale de la nature. L'analogie entre les corps humains et non humains inscrit elle aussi dans une complexité qui échappe aux dyades, aux binarités créées et modelées différemment par les cultures. Ces vastes

¹ GDD, p. 402.

² GDD, p. 410.

³ GDD, p. 406.

dissemblances entre les êtres inscrivent le vivant dans une échelle plus grande, un ensemble plus vaste dont les données sont compilées et simplifiées par les cultures :

Masculins ou féminins ne sont pas les sujets mais les effets d'un tel contrat, les sujets produits par la loi de ce contrat qui d'ailleurs n'en est pas un, au sens strict. D'où sa puissance, sans doute, car il n'a jamais été signé en bonne et due forme – il faut donc toujours le présupposer –, mais aussi son inconsistance. Masculin et féminin ne sont même pas les parties adverses et éventuellement contractantes, plutôt les parties d'un pseudo-tout déterminé par le *symbolon* de ce contrat fictif¹.

En supprimant la dyade sexuelle, en la faisant exploser au profit d'une multiplicité d'identités, Derrida rejoint l'analytique heideggerienne du *Dasein* dans laquelle les humanités sont reliées, unifiées. L'indécidabilité de la différence sexuelle est pour Derrida le respect qu'il doit à l'ontologie du *Dasein*. La « dispersion transcendantale² » du *Dasein* enseigne que l'humain est, par essence, *jeté* dans le monde naturel, et que cette essence ontologique est sans aucune différenciation sexuelle. Ainsi, les êtres humains sont-ils faits de la même essence qui se modèle différemment en fonction de l'environnement dans lequel ils évoluent : ce sont les cultures qui attribuent des caractéristiques spécifiques liées aux sexes biologiques et modèlent les êtres. À ce titre, Catherine Malabou écrit :

S'il faut éclairer [...] le point de rencontre entre théorie des genres et déconstruction, c'est dans la mesure où, quelle que soit la différence de leurs approches, un consensus semble toutefois se dégager entre elles quant à une définition de l'essence comme stabilité, présence à soi, nature, au double sens ontologique et biologique du terme³.

La réflexion sur la différence sexuelle fait partie, *ipso facto*, de la théorie de la déconstruction, du dépassement des répertoires d'oppositions traditionnellement imposés. En introduction de l'ouvrage *Changer de différence. Le féminin et la question philosophique*, Malabou mentionne également que la pensée derridienne a inspiré de nouvelles théories féministes, notamment en Amérique⁴. Dans sa correspondance avec Christie V. McDonald, Derrida évoque le statut secondaire de la femme et introduit l'apparition de ce deuxième temps de la création en le rectifiant :

¹ Jacques Derrida, « Voix II » [1982], *Points de suspension*, *op. cit.*, p. 177.

² GDD, p. 409.

³ Catherine Malabou, *Changer de différence*, *op. cit.*, p. 114.

⁴ « La pensée de Jacques Derrida initie et alimente donc un courant d'interprétation de la différence sexuelle qui, à côté du courant dit universaliste revendiquant l'identité dans l'égalité (il y a de l'un), et du courant essentialiste affirmant la dualité des sexes et donc une définition propre des femmes et du féminin distincte du masculin (il y a du deux), soutient une différence toujours indécidable (il n'y a ni un ni deux) », dans *Les femmes, de Platon à Derrida*, *op. cit.*, p. 684-685. La philosophe Judith Butler (1956, Cleveland), qui met en lumière la théorie *queer*, s'inspire notamment de ces théories derridiennes. Le terme anglais *queer* est traduit en français par les adjectifs « étrange, bizarre ». Ce mouvement est mené par des individus qui ne se reconnaissent pas dans les sexes masculin ou féminin. Ils dépassent par là même la problématique à la base d'une réflexion sur la différence sexuelle : celle de la place accordée aux femmes au sein des sociétés à travers le monde.

[L]a secondarité ne serait pas celle de la femme ou de la féminité, mais celle du partage masculin/féminin. C'est seulement le rapport à la différence sexuelle qui serait second, et non la sexualité féminine. À l'origine, et voilà qui importe, il y aurait l'humanité en général, avant toute marque sexuelle, en-deçà et donc au-delà d'elle. Ainsi serait sauvée la possibilité de l'éthique, entendez par là d'un rapport à l'autre en tant qu'autre qui ne tienne compte d'aucune autre détermination, en particulier d'aucun caractère sexuel¹.

Alors, c'est peut-être en se partageant les espaces, celui de la philosophie comme celui de l'art, qu'il est possible d'agir sur ce deuxième temps de la création pour le modifier. Même *dans* ce deuxième temps, les femmes peuvent se réapproprier ces espaces déjà minés par des concepts projetés dans la langue.

L'être-avec

Les dernières lignes de « *Geschlecht* : différence sexuelle, différence ontologique », posent la question cruciale de savoir comment la différence entre les sexes s'est instaurée, alors que de la diversité naît la dispersion :

Il n'y a pas de prédicat proprement sexuel, il n'en est pas, du moins, qui ne renvoie, pour son sens, aux structures *générales* du *Dasein*. [...] Que serait un discours « sexuel » ou « sur-la-sexualité » qui n'en appellerait pas à l'éloignement, au-dedans et au-dehors, à la dispersion et à la proximité, à l'ici et au là, à la naissance et à la mort, à l'entre-naissance-et-mort, à l'être-avec et au discours ? Cet ordre des implications ouvre à la pensée d'une différence sexuelle qui ne serait pas encore dualité sexuelle, différence comme duel. [...] Le retrait de la dyade achemine vers l'autre différence sexuelle. Il peut aussi préparer à d'autres questions. Par exemple à celle-ci : comment la différence s'est-elle déposée dans le deux² ?

Cette question nécessite en effet d'être soulevée afin d'interroger la mise au jour de la différence dépréciative ou négative imposée « dans le deux³ » par les sociétés. Car l'interrogation de Derrida pourrait être formulée à l'inverse afin de se demander pourquoi la différence ne s'est pas *déposée* positivement⁴ dans le deux ou le trois. Autrement dit, pourquoi s'orienter en faveur d'une asexualité qui annule et efface les différences, laissant à d'autres disciplines, comme Derrida l'a lui-même évoqué, le soin de composer avec ? Ceci revient à penser que la différence n'est pas une notion neutre dégagée d'un étant asexué et qu'elle ne peut se révéler qu'au sein de l'unité qu'elle crée.

Toutefois, Derrida conduit à s'interroger sur ce qu'est un être humain en soi. Sa théorie peut amener à établir le principe de base suivant : les femmes sont humaines avant d'être

¹ Jacques Derrida, « Chorégraphies » [1981], *Points de suspension, op. cit.*, p. 107.

² GDD, p. 413-414.

³ La différence sexuelle imposée dans la dyade masculin/féminin est développée dans le chapitre « Corporité ».

⁴ La pensée derridienne s'oriente le plus souvent par la négative. En effet, Derrida ne conçoit pas la positivité de la différence sexuelle : il semble la percevoir comme une fracture entre des êtres pourtant déjà fracturés en eux par cette différence.

femmes, comme les hommes sont humains avant d'être hommes¹. L'écriture de ce terme révèle que, s'il est indispensable d'étudier l'ontologie fondamentale du *Dasein* pour libérer l'être, elle ne semble pouvoir se dissocier du *Mitsein*, cet être-avec qui constitue également l'étant. Car même si Heidegger ne parle pas de sexe, il écrit : « Cet étant n'est ni là-devant ni utilisable, mais tout comme le *Dasein* lui-même qui l'offre – il l'est aussi et est là avec. Voudrait-on donc déjà identifier le monde en général à l'étant de l'intérieur du monde qu'on devrait alors dire : le "monde", c'est aussi du *Dasein*². » Car le *Mitdasein*, l'être-en-soi coexistant dans la quotidienneté de la vie sur terre n'ignore pas les relations des anatomies différemment sexuées.

C'est parce que le *Dasein* est *Mitsein* qu'il peut prendre en compte l'aspect physique des corps ancrés dans la matérialité du monde qui leur est donné. L'éthique, dans son aspect métaphysique, peut-elle encore se passer de la reconnaissance de l'être en lui-même, dans ses particularités intrinsèques ? L'œuvre d'Ana Mendieta interroge ces notions puisque l'artiste performe dans un même but, recouvrer son identité usurpée depuis ce qui se loge dans l'intériorité la plus profonde de l'être : les itinéraires connus et inconnus de ses chairs.

¹ Le terme « Homme » désigne, depuis la fin du X^e siècle, un être humain sans considération de sexe.

² Martin Heidegger, « § 26 La coexistence des autres et l'être-avec quotidien », *Être et temps*, op. cit., p. 159 [“Dieses Seiende ist weder vorhanden noch zuhander, sondern ist so, wie das freigebende Dasein selbst – es ist auch und mit da. Wollte man denn schon Welt überhaupt mit dem innerweltlich Seienden identifizieren, dann müßte man sagen, »Welt« ist auch Dasein.”, im “§ 26 Das Mitdasein der Anderen und das alltägliche Mitsein”, *Sein und Zeit*, op. cit., p. 118.]

b) Différentialisme intrinsèque

La démarche artistique d'Ana Mendieta dévoile ce qui pourrait être une synthèse entre une ontologie du *Dasein* comme l'étudie Derrida à travers le terme *Geschlecht* et son assimilation au *Mitsein*. En effet, son œuvre met en valeur l'importance d'une éthique fondamentale du *Dasein* conjointement à ce que représente vivre *avec les autres* au sein du *Mitsein*. Mendieta est consciente de l'enchevêtrement de ces deux notions qui ne sont ni similaires ni opposées mais interdépendantes et complémentaires donc inséparables. En réalité, elles semblent se succéder car une fois *jeté* dans le monde, l'étant y est directement engagé *avec d'autres*. Je propose de nommer l'entrelacement de ces deux phénomènes « le différentialisme intrinsèque ».

Ce terme provient de l'adjectif « différent » et renvoie aux caractères qui différencient une chose d'une autre. Le différentialisme¹ intrinsèque fait référence aux caractères positifs des différences entre les individus et permet de les concevoir dans leurs particularités, en prenant pour acquises les spécificités de chacun afin de composer avec dans l'équité. Les différences sont alors envisagées comme des richesses. Le différentialisme intrinsèque est développé grâce à l'œuvre d'Ana Mendieta qui témoigne d'une profonde recherche d'identité due à son expérience de déracinée.

Éléments biographiques (Ana Mendieta)

Née à La Havane en 1948 dans une éminente famille catholique du pays², Ana María Mendieta est envoyée en exil avec sa sœur aînée Raquelín en 1961³ aux États-Unis par ses parents craignant la répression croissante du régime castriste en place depuis 1958. Arrivées à Miami, elles partent dans l'Iowa où elles se déplacent de familles en institutions d'accueil avant que leur mère ne les rejoigne à Cedar Rapids avec leur petit frère en 1966, après que leur père, accusé de collaborer avec la CIA, a été emprisonné⁴. Ce déracinement est le premier déchirement que connaît Mendieta. L'exil lui fait vivre de près le sentiment de non-appartenance et marque l'ensemble de son œuvre :

¹ Le différentialisme intrinsèque s'inspire du féminisme différentialiste qui, pour reposer sur des observations, est souvent associé au courant naturaliste et à la pensée essentialiste.

² La famille d'Ana Mendieta est liée au nationalisme cubain : son arrière-grand-père, Carlos María de Rojas, est général pendant la guerre d'indépendance (1895-1898) ; son grand-père paternel est militaire et consul en Espagne ; son grand-oncle, Carlos Mendieta, est président de Cuba durant l'année 1934 où il donne le droit de vote aux femmes. Enfin son père, Ignacio Mendieta, est avocat pour le gouvernement cubain et soutient en 1959 la révolution contre Fulgencio Batista. Ces informations biographiques sont données par Jane Blocker dans *Où est Ana Mendieta ? Identité, performativité et exil* [*Where Is Ana Mendieta? Identity, Performativity, and Exile*], Duke University Press, Durham London, 1999, p. 50.

³ Ana et Raquelín Mendieta font partie des 14.000 enfants envoyés depuis Cuba aux États-Unis au cours de l'Opération Peter Pan organisée par l'Église catholique de 1960 à 1962. Ayant perdu sa terre natale à cause des catholiques, Mendieta rompt avec l'Église et cherche une forme de spiritualité dans les éléments naturels.

⁴ Leur père les rejoindra en 1979, après avoir passé dix-huit ans en prison à cause de son implication dans le débarquement de la baie des Cochons (1961).

J'ai quitté Cuba quand j'avais douze ans. Après la révolution cubaine, mes parents nous ont envoyées aux États-Unis, ma sœur et moi ; eux sont restés dans l'île. Nous étions seules ; nous ne parlions pas un mot d'anglais et nous avons été placées dans un orphelinat catholique dans l'Iowa dirigé par des bonnes sœurs. Ce fut une expérience très dure, car je me sentais coupée de tout ; c'était un vrai choc des cultures. L'Amérique est une société bigarrée, mais je venais d'un pays où tout le monde était pareil. Quand plus tard, j'ai appris la langue et que j'ai pu converser avec d'autres gens, je me suis rendu compte que nous regardions un même événement, que nous en discussions mais que nous avions une façon très différente de l'envisager. J'ai pris conscience à ce moment-là que je vivais dans un petit monde à moi, dans ma tête. Je ne souffrais pas de ne pas être comme les autres, mais, jusque-là, je ne m'étais pas rendu compte à quel point les gens étaient différents. L'idée de trouver une place sur Terre et d'essayer de me définir vient de cette prise de conscience¹.

En 1967, Mendieta intègre l'Université d'Iowa et obtient en 1969 un bachelor en arts puis valide en 1972 un master en peinture. Elle abandonne ensuite ce médium pour la photographie et la vidéo avec lesquelles elle retranscrit ses performances réalisées à l'Université : « Le tournant décisif de ma pratique artistique est intervenu en 1972, lorsque je me suis rendu compte que mes tableaux n'étaient pas assez réels par rapport à ce que je voulais que l'image transmette – par *réel*, je veux dire que je voulais que mes images aient une force, qu'elles soient magiques². » À partir de ce moment, l'artiste travaille majoritairement en extérieur. Hans Breder³, son professeur et amant, dirige le master en Intermédia et la guide sur les pas de Bruce Nauman⁴, Dennis Oppenheim⁵ et Vito Acconci¹. À partir de 1973, Mendieta réalise

¹ Ana Mendieta citée par Linda Montano dans « Entretien avec Ana Mendieta », *Ana Mendieta. Sang et feu [Ana Mendieta. Blood and Fire]*, trad. Jean-François Allain, Paris, Galerie Lelong, 2011, p. 27. Cet ouvrage est désormais abrégé en AMF [“It was a very devastating experience because I felt alienated and totally misplaced – a culture shock. America is a multicolored society, but I came from a place where everyone was alike, so when I finally got to Iowa and finally learned the language and talked to other people, I found that we would look at the same event, talk about it, and would see it totally differently. It was then that I realized that I lived in a little world inside my head. It wasn't that being different was bad; it's just that I had never realized that people were different. So, trying to find a place in the earth and trying to define myself came from that experience of discovering differences”, *ibid.*]

² Ana Mendieta citée par Charles Merewether dans le catalogue de l'exposition au Centre Galicien d'Art Contemporain [23 juillet – 13 octobre 1996] titré *Ana Mendieta*, Gloria Moure (dir.), Saint-Jacques-de-Compostelle/Barcelone, Polígrafa, 1996, p. 90. Cet ouvrage est désormais abrégé en CGAC [“The turning point in art was in 1972, when I realized that my paintings were not real enough for what I want the image to convey and by real I mean I wanted my images to have power, to be magic.”, trad. Marie-Mathilde Bortolotti, dans le catalogue d'exposition titré *Ana Mendieta. Le temps et l'histoire me recouvrent [Covered in Time and History: The Films of Ana Mendieta]*, Laura Wertheim Joseph (dir.), Paris, Jeu de Paume, 2018, p. 142. Cet ouvrage est désormais abrégé en CTH.]

³ Hans Breder (1935, Herford – 2017, Iowa City) est un artiste pluridisciplinaire germano-américain qui a vécu et travaillé dans l'Iowa.

⁴ D'abord peintre, Bruce Nauman (1941, Fort Wayne) devient sculpteur, vidéaste et performeur. Il tire ses réflexions de la frustration qu'il ressent devant la condition humaine et conçoit l'art comme une expérience qui lui permet de penser les modes d'habitation de son corps dont il se sert comme principal médium d'expression. Nauman accorde une importance majeure au processus de création plutôt qu'à l'œuvre achevée. En ce sens, il produit plutôt qu'il ne présente une œuvre. Il est l'un des artistes qui inspire également Sophie Ristelhueber.

⁵ Dennis Oppenheim (1938, Electric City – 2011, New York) est un sculpteur et performeur qui se situe paradoxalement entre les champs du *land art* et du *pop art*. En effet, une œuvre comme *Parallel Stress* (1970)

la plupart de ses performances dans une nature préservée où elle laisse la trace de son corps avec le sang, le feu, l'eau ou encore la terre. Elle titre une partie de ses œuvres, qui comprennent la série *Silueta*, *Earth/body* et s'inscrit dans les champs du *land art* et du *body art*² par son désir de travailler *in situ*, dans un contact physique, sensible et charnel avec le milieu. En 1978, elle s'installe à New York puis devient membre l'année suivante de l'A.I.R. Gallery³ où elle expose les photographies de la série *Silueta*. Lors de son vernissage⁴, elle fait la connaissance de Carl Andre⁵ qu'elle fréquente de façon éphémère. Entre 1980 et 1983, elle retourne sept fois à Cuba où elle est la seule artiste féminine acceptée sur la place publique⁶.

dans laquelle le corps de l'artiste épouse un sol de déchets, semble singulièrement différente d'une œuvre comme *Device to Root out Evil*, (1997), qui présente une église haute de 25 mètres, inclinée à l'envers avec le clocher pour base.

¹ D'abord poète, avec une approche plastique de l'écriture, Vito Acconci (1940 – 2017, New York) est également photographe et performeur. C'est d'ailleurs avec ses performances qu'il se fait reconnaître : il explore la notion d'espace sous différents angles, comme l'espace réel, temporel, social ou culturel.

² Ces mouvements sont définis en introduction.

³ L'A.I.R. Gallery (Artists In Residence, Inc) est une organisation à but non lucratif dédiée à promouvoir le travail des femmes dans le milieu artistique. Fondée 1972 par une vingtaine de femmes artistes, cette galerie est le premier espace d'exposition féministe à New York. De 1978 à 1982, Mendieta y est également commissaire et critique d'art. Elle quitte la galerie dans laquelle prédominerait un « féminisme blanc » : « Elle était furieuse de constater que les membres de la galerie étaient principalement blanches, de classe moyenne et que certaines se montraient réticentes à s'ouvrir à une coalition plus diversifiée. », Jane Blocker dans *Where Is Ana Mendieta?*, *op. cit.*, p. 63 [“She was furious with its predominantly white, middle-class membership and the unwillingness of some of its members to open up to a more diverse coalition.”, trad. Maïlys Girodon.]

⁴ Olga Viso renseigne : « Le 12 novembre, lors de sa première exposition personnelle, elle rencontre le sculpteur minimaliste américain Carl Andre », dans *Invisible Ana Mendieta : les œuvres non publiées d'Ana Mendieta [Unseen Mendieta: The Unpublished Works of Ana Mendieta]*, New York, Prestel, 2008, p. 17 [“On November 12, during her first solo exhibition there, she meets American minimalist sculptor Carl Andre.”, trad. Maïlys Girodon.]

⁵ Les œuvres de Carl Andre (1935, Quincy) sont géométriques, oscillant entre le noir et le blanc. Elles sont exposées dans des lieux épurés tels que les *White Cube*.

⁶ Jane Blocker mentionne l'attachement paradoxal que ressent Ana Mendieta vis-à-vis de Cuba où le régime dictatorial du général Fulgencio Batista laisse place à une nouvelle forme de dictature présidée par Fidel Castro. L'auteure écrit : « Malheureusement, localiser Mendieta dans la culture cubaine ne peut pas s'avérer plus facile que de la situer dans le féminisme. Qu'elle ait soutenu une politique pro-Castro a seulement augmenté son statut minoritaire au sein du groupe déjà marginalisé d'artistes latino-américains. Dans le catalogue de l'exposition de 1989 *Hors de Cuba [Fuera de Cuba]* par exemple, Mendieta est incluse non pas pour son art, mais comme homme de paille du lavage de cerveau communiste. Ileana Fuentes-Perez mentionne Mendieta dans un essai où elle affirme que le gouvernement cubain restreint l'information sur les artistes exilés aux États-Unis, à l'exception de ceux comme “Ana Mendieta, dont l'acceptation et le parrainage officiel à Cuba étaient liés à son rejet des réalités des exilés cubains et à sa militance dans les cercles pro-Castro, qui ont tous bien servi la propagande de Cuba.” », Jane Blocker, *Where Is Ana Mendieta?*, *op. cit.*, p. 19-20 [“Unfortunately, to locate Mendieta within Cuban culture may prove no easier than locating her within feminism. That she espoused a pro-Castro politics only increased her minority status within the already marginalized group of Latin American artists. In the catalog of the 1989 exhibition “Fuera de Cuba”, for example, Mendieta is included, not for her art, but as the straw man of Communist brainwashing. Ileana Fuentes-Perez mentions Mendieta in an essay in which she claims that the Cuban government restricts information about artists exiled in the United States except for those like “Ana Mendieta, whose acceptance and official sponsorship in Cuba were tied to her open rejection of Cuban exile realities and her militance in pro-Castro circles, all of which served Cuba’s propaganda quite well.”, trad. Maïlys Girodon.]

En 1981, elle reçoit une commande de l'État cubain et sculpte les *Rupestrian Sculptures* dans la roche des grottes de Jaruco¹.



Ana Mendieta, *Sans titre (Guanaroca, première femme)* [Untitled (Guanaroca, First Woman)], de la série *Sculptures Rupestres* [Esculturas Rupestres], 1981, Grottes de Jaruco, La Havane, Cuba © Estate of Ana Mendieta & Galerie Lelong

En 1982, elle commence à créer des objets en matériaux naturels et crée moins en extérieur. Sa relation avec Andre devient tumultueuse : ils rompent en 1983 quand elle accepte le prestigieux Prix de Rome en sculpture et la résidence d'un an qui l'accompagne, induisant une pratique en atelier. En 1984, elle visite l'Europe et séjourne en Italie où Carl Andre la retrouve. Ils se marient à Rome en janvier 1985. Par la suite elle découvre l'infidélité de son mari, et est retrouvée déféstrée en septembre de la même année. D'après Andre, accusé d'homicide puis acquitté par la justice en 1988 grâce à l'aide financière de son ami

¹ Mendieta déclare : « Si j'y retournais maintenant [à Cuba], je travaillerais en tant qu'artiste. Je ne sais pas comment c'est possible pour moi [...] Je suis entre deux cultures, vous savez. », citée par Wilson Judith dans « Ana Mendieta plante son jardin » [“Ana Mendieta Plants Her Garden”], New York, *The Village Voice*, 13-19 août 1980, p. 71 [“If I went back now, I would be functioning as an artist. I don't know how possible it is for me [...] I am between two cultures you know?”, trad. Maïlys Girodon.]

sculpteur Frank Stella¹, elle aurait sauté du 34^e étage de l'appartement qu'ils partageaient à Greenwich Village. La controverse sur sa mort est toujours vive. Même si la question de la rivalité artistique est à écarter selon l'historienne d'art Lucy Lippard², les femmes sont mal acceptées dans un milieu artistique majoritairement masculin. Mendieta est l'une des seules plasticiennes à s'être forgé une place dans un contexte artistique misogyne qui, depuis les avant-gardes³, montre encore des réticences à concevoir que les *muses* puissent devenir artistes. De son vivant, elle n'a connu le soutien ni d'une galerie, ni d'une institution de poids dans le jeu de pouvoir de l'art⁴.

S'inscrire en différence

Ces éléments biographiques révèlent que la démarche artistique de Mendieta s'inscrit dans une éthique du *Dasein* qui prend en compte une réflexion sur le *Mitsein*. En effet, l'artiste questionne autant l'être-là du *Dasein* dans le sentiment d'abandon ressenti par l'exil que l'être-avec du *Mitsein* dans un féminisme qu'elle ne cache pas. Car la majeure partie des performances réalisées à ses débuts à l'Université d'Iowa, comme *Untitled (Rape Performance)* ou *Untitled (Rape Scene)*⁵, font directement référence aux difficultés rencontrées par une femme⁶ dans le *Mitsein*. L'artiste met en scène son corps dénudé et couvert de sang⁷

¹ Christine Redfern et Caro Caron, préface Lucy R. Lippard, *Qui est Ana Mendieta ?*, Montréal, Remue-ménage, 2011, p. 28. Ce livre présente une bande dessinée et un dossier qui restitue notamment l'appel téléphonique que Carl Andre passe à la police de New York le soir de leur dernière dispute, *ibid.*, p. 31. Sur ce même sujet, l'auteur américain Robert Katz rédige un ouvrage intitulé *Nue par la fenêtre : Le mariage fatal de Carl Andre et Ana Mendieta* [*Naked by the Window: The Fatal Marriage of Carl Andre and Ana Mendieta*, 1990]. Un article titré « Une mort dans l'art » [“A Death in Art”] est publié peu après la mort de Mendieta dans *New York Magazine*, New York, David Haskell, 16/12/1985, p. 38-46.

² Lucy Lippard (1937, New York) est historienne, critique d'art, conservatrice, activiste et féministe. Elle a notamment écrit *Recouvrir. Art contemporain et art de la préhistoire* [*Overlay. Contemporary art and the art of prehistory*, 1983], ouvrage où elle étudie les œuvres d'Ana Mendieta et Richard Long aux côtés de leurs contemporains.

³ Le terme « avant-garde » vient d'abord du vocabulaire militaire et désigne les soldats d'élite portés à l'avant du combat. En art, les avant-gardes renvoient aux artistes qui se sont portés en avant dans la construction sociale puisqu'ils ont innové à travers un langage qui dépasse les règles de l'académisme. Les avant-gardes débute avec le Salon des refusés qui a lieu en 1863 au Palais de l'Industrie à Paris.

⁴ En 1987, le New Museum de New York organise sa première rétrospective.

⁵ Les œuvres performées en 1973, comme *Untitled (Rape Performance)*, *Untitled (Rape Scene)*, *Mattresses (Abandoned Farmhouse in Iowa City)*, *Untitled (Self-Portrait with Blood)*, *Blood Writing (She Got Love)* ou encore *Body Print* en 1974, sont inspirées de l'actionnisme viennois (1960-1971). Il s'agit d'un mouvement artistique radial né en Autriche suite à la politique conservatrice de la bourgeoisie puis du régime nazi ; l'implication du corps y est totale et l'utilisation du sang (animal) récurrente.

⁶ Ces premières œuvres justifient en partie les nombreuses critiques qui analysent le travail de Mendieta en le restreignant au seul prisme du féminisme.

⁷ Mendieta utilise régulièrement du sang animal (majoritairement du sang de cochon) dans ses performances. L'exposition « Ana Mendieta. Le temps et l'histoire me recouvrent » consacre ses deux dernières salles au matériau sang.

pour retracer le viol et le meurtre de l'étudiante infirmière Sarah Ann Ottens¹, qui a eu lieu sur le campus² en 1973³. Mendieta acte avec la même logique dans plusieurs autres performances, comme *Tied-up woman*, *Self-Portraits with Blood* ou encore *Untitled (Moffitt Building)* qui montre des photographies de passants qui regardent furtivement une importante tâche de sang répandue au sol. Mendieta prend leur (non) réaction en photographie, éclairant pas là même ce que peut être un *Dasein* ignorant du *Mitsein*.



Ana Mendieta, *Sans titre (performance viol) [Untitled (Rape performance)]*, 1973, campus de l'Université d'Iowa, photographie couleur, 20,4 x 25,4 cm
© Estate of Ana Mendieta & Galerie Lelong

¹ Howard Oransky, CTH, p. 158. Cette exposition, qui présente vingt films réalisés entre 1973 et 1981, est un événement exceptionnel, surtout en France ; les œuvres filmées de Mendieta sont précieusement gardées par sa succession.

² Ana Mendieta déclare : « Dans l'un des dortoirs, et ça m'a vraiment fait peur. J'ai donc fait plusieurs performances de scène de viol en utilisant mon propre corps. C'étaient des tableaux [...] Je suppose que c'était la première façon dont j'ai commencé à utiliser mon corps et à faire quelque chose [...] J'ai fait quelque chose en quoi je croyais et que je me sentais obligée de faire. », citée par Stephanie Rosenthal dans « Ana Mendieta : Traces », TRACES, p. 13 [“In one of the dorms, and it just really freaked me out. So I did several rape performance-type things at that time using my own body. They were tableaux [...] So I guess that was the first kind of way in which I started using my body and doing something [...] I did something that I believed in and that I felt I had to do.”, trad. Maïlys Girodon.]

³ C'est dans les années 1970 aux États-Unis qu'apparaît le mot *serial killer*, traduit en français par « tueur en série ». La majorité des meurtres sont des féminicides.



Ana Mendieta, *Sans titre (immeuble Moffitt)* [Untitled (Moffitt Building)], 1973, Iowa, photographies de la vidéo Super-8 silencieuse, couleur, 3 min. 12 s. © Estate of Ana Mendieta & Galerie Lelong



Ana Mendieta, *Femme attachée* [Tied-up woman], 1973, Université d'Iowa, photographies couleur, dimensions non renseignées © Estate of Ana Mendieta & Galerie Lelong

Toutefois, l'œuvre d'Ana Mendieta n'est pas réductible à la pensée féministe : elle ne souhaite pas que son travail y soit seulement relié puisqu'elle s'adresse d'abord à toutes les expériences humaines, renvoyant ainsi à l'ontologie fondamentale du *Dasein* que défend Derrida. Selon elle, son histoire est aussi celle que les autres traversent¹ : « Mon art est fondé sur la croyance en une unique énergie universelle qui imprègne tout : de l'insecte à l'Homme, de l'Homme au spectre, du spectre à la plante et de la plante à la galaxie². » Mendieta évoque la sensation d'avoir d'abord conscience d'être un humain *jeté* dans le monde, comme elle est projetée dans l'exil. En raison des difficultés qu'elle éprouve face à ce déracinement dans lequel elle a perdu sa famille et sa terre, elle se sent punie³ et « orpheline⁴ ».

L'être-jeté : entre intériorité et physicalité

Cette séparation grave son œuvre du sceau de la perte d'identité, de la perte de soi ainsi que d'une quête d'appartenance au monde. Ces questionnements font partie intégrante de son œuvre et semblent d'abord propulser Mendieta, comme Derrida né d'une famille française en Algérie puis expatrié en France, dans une vive conscience de ce qu'un *être jeté* dans un monde qui lui est étranger peut ressentir et connaître. En interrogeant la violence du monde contemporain à travers la trace qu'elle laisse, Mendieta témoigne d'une puissante volonté de panser ses blessures dans la relation qu'elle entretient avec la nature. C'est pourquoi elle s'unit littéralement à la Terre que partage tout un chacun :

J'ai poursuivi un dialogue entre le paysage et le corps féminin (à partir de ma propre silhouette). Je pense que c'est la conséquence directe d'avoir été séparée de ma terre natale à l'adolescence. Je suis submergée par le sentiment d'avoir été chassée du sein maternel (la nature). Mon art est ce qui me permet de rétablir les liens qui m'unissent à l'univers⁵.

¹ Howard Oransky, un des commissaires de l'exposition « Ana Mendieta. Le temps et l'histoire me recouvrent » [Jeu de Paume, 16 octobre 2018 – 27 janvier 2019], rappelle, lors de sa conférence donnée le jour du vernissage public, que l'histoire de Mendieta est notre histoire [« Her story is our story »] puisqu'elle travaille des questions que tout le monde se pose.

² Ana Mendieta citée par Olga Viso et Guy Brett dans *Ana Mendieta : Corps terrestre. Sculpture et performance 1972-1985* [Ana Mendieta. *Earth Body: Sculpture and Performance, 1972-1985*], Washington DC, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Ostfildern, Hatje Cantz, 2004, p. 35 [“My art is grounded in the belief in one universal energy which runs through everything: from insect to man, from man to spectre, from spectre to plant, from plant to galaxy.”, trad. AMF, p. 56.]

³ Mendieta affirme : « Être emmené et envoyé dans un orphelinat – c'était comme me punir. Et je ne savais pas ce que j'avais fait de mal ! Je sens que toute ma vie a été dirigée par des forces hors de mon contrôle. Peut-être que cela me donne envie de prendre le contrôle plus catégoriquement. », citée par Wilson Judith dans « Ana Mendieta plante son jardin », *art. cit.* [“To be taken away and sent to an orphanage – it was like punishing me. And I didn't know what I'd done wrong! I feel my whole life has been directed by forces out of my control. Maybe it makes me want to take control more emphatically.”, trad. Maïlys Girodon.]

⁴ Ana Mendieta dit vivre « une forme d'orphelinat », citée par Charles Merewether dans « De l'inscription à la dissolution : un essai sur la consommation dans le travail d'Ana Mendieta » [“From Inscription to Dissolution: an Essay on Consumption in the Work of Ana Mendieta”], CGAC, p. 98 [“as a form of orphanhood”, trad. Maïlys Girodon.]

⁵ Ana Mendieta citée par Olga Viso et Guy Brett dans *Ana Mendieta. Earth Body, op. cit.*, p. 47 [“I have been carrying on a dialogue between the landscape and the female body (based on my own silhouette). I believe this

En écho à la pensée de la déconstruction derridienne, le travail d'Ana Mendieta conduit à ce que je nomme « différentialisme intrinsèque ». Cependant, cette notion induit la dissolution de la hiérarchie que Derrida semble développer à partir de l'étude de *Être et Temps*, où Heidegger semble lui aussi faire prévaloir une éthique du *Dasein*¹ issue du discours phallogocentrique puisqu'il ne consacre que peu « d'espace de pensée² » à son indissociable philosophie du *Mitsein*. À ce propos, Luce Irigaray affirme :

Il semble que notre monde ne puisse plus se payer le luxe de ce refoulement. Il a besoin de la différence sexuelle pour se régénérer, pour produire une nouvelle culture et pas seulement pour reproduire. [...] Il s'agit plutôt de faire advenir une différence non hiérarchisée, qui permette de créer librement des formes imaginaires, symboliques, artistiques différentes selon les sexes et fécondes dans leur différences³.

Irigaray maintient que nous sommes tous différents. Dans son ouvrage *Prières quotidiennes*, elle utilise la locution « en nous et hors de nous⁴ » qui montre les enchevêtrements de l'être dans son jaillissement au sein d'un monde où d'autres sont déjà-là. Le différentialisme intrinsèque vient souligner cette nuance substantielle : en proscrivant le caractère phallogocentrique du *Dasein*, ce concept maintient l'importance d'une ontologie fondamentale et considère les êtres indépendamment de la culture dans laquelle ils sont jetés.

Le différentialisme intrinsèque soutient que tous les humains sont différents intrinsèquement, c'est-à-dire intérieurement. Il n'est pas là question d'une intériorité⁵

to be a direct result of my having been torn away from my homeland during my adolescence. I am overwhelmed by the feeling of having been cast out from the womb (nature). My art is the way I re-establish the bonds that unite me to the universe", trad. AMF, p. 57-58.]

¹ Jacques Derrida affirme : « [L]e *Dasein*, dans ses structures et sa "puissance" originaires serait "antérieur" à ces déterminations [anatomiques, biologiques ou anthropologiques]. Je mets des guillemets à "antérieur" puisque cela n'a aucune signification littéralement chronologique, historique ou logique. », dans « Voix II » [1982], *Points de suspension*, op. cit., p. 111.

² Anne-Nelly Perret-Clermont, professeur à l'Institut de psychologie de la Faculté des lettres et sciences humaines de l'Université de Neuchâtel en Suisse, définit le concept *d'espace de pensée* : « En introduisant le concept "d'espace de pensée" (inspiré de sources différentes, notamment de Winnicott, 1971/1976 et de De Rosny, 1992), nous allons désigner une réalité à la fois interne à la personne et externe à celle-ci, et tenter d'articuler entre eux différents niveaux d'analyse empruntés aux perspectives du constructivisme psychologique mais aussi du constructivisme social », dans « Psychologie sociale de la construction de l'espace de pensée », Jean-Jacques Ducret, Actes du colloque « Constructivisme : usages et perspectives en éducation », Département de l'Instruction Publique, Service de la recherche en éducation, vol. 1, Genève, 2001, p. 65.

³ Propos de Luce Irigaray recueillis par Roger-Pol Droit, dans *Le Monde*, 07/06/1985 (consultable à l'adresse : http://www.leseditionsdeminuit.fr/imprimer_livre-2132.html).

⁴ Luce Irigaray, *Prières quotidiennes*, op. cit., p. 10.

⁵ Par contraste à la physicalité, l'intériorité est : « [L]a gamme des propriétés ordinairement associées à l'esprit, à l'âme ou à la conscience – intentionnalité, subjectivité, réflexivité, affects, aptitude à signifier ou à rêver –, mais aussi les principes immatériels supposés causer l'animation, tels le souffle ou l'énergie vitale, en même temps que des notions plus abstraites comme l'idée que je partage avec autrui une même essence, un même principe d'action ou une même origine. », Philippe Descola dans « Figures des relations entre humains et non humains (suite) », op. cit., p. 627.

uniquement psychique, mais également d'une intériorité organique puisque ce sont bien les organes¹ qui permettent au vivant d'*être-là*. Ainsi, le différentialisme intrinsèque considère-t-il d'abord le corps comme *étant* la matrice de l'être au monde. Car véritablement, c'est la matérialité du corps qui permet de distinguer la vie de la mort. En cela, le différentialisme intrinsèque tente de contrebalancer une certaine noirceur dont est imprégnée la philosophie occidentale qui s'oriente majoritairement vers une pulsion de mort oblitérant la vie dans l'ici-bas jusqu'à l'empêchement d'une pensée positive d'un au-delà de la mort. Derrida partage avec Hélène Cixous² la certitude que l'écriture a un pouvoir de mutation. Dans *Le Rire de la Méduse*, l'auteure affirme : « [L]'écriture est la possibilité même du changement³. » Toutefois, dès la première page, elle introduit l'espace *déjà pris* de l'écriture : « [I]l n'y a pas de lieu d'où poser un discours, mais un sol millénaire et aride à fendre, ce que je dis a au moins deux faces et deux visées : détruire, casser ; prévoir l'imprévu, projeter⁴. » De cette manière, penser l'arrivée de l'inattendu peut revenir à se tourner vers l'examen du corps écrivant.

1. Corporéité

Hélène Cixous considère l'écriture à partir du corps : « Aux commencements sont nos différences⁵. » En ceci, elle rejoint la notion de différentialisme intrinsèque qui place le corps, cette demeure à travers laquelle vit l'esprit, au centre de la réflexion. Cixous invite à reprendre son souffle, celui octroyé ou exténué d'un corps colonisé par toutes sortes de déterminations biologiques et anthropologiques. Selon elle, l'écriture est un moyen de se réapproprier le corps féminin :

[I]ndividuellement : en s'écrivant, la femme fera retour à ce corps qu'on lui a plus ou moins confisqué, dont on a fait l'inquiétant étranger dans la place, le malade ou le mort, et qui si souvent est le mauvais compagnon, cause et lieu des inhibitions. À censurer le corps on censure du même coup le souffle, la parole⁶.

La « censure » imposée inscrit donc le corps des femmes en différance et c'est ce que le différentialisme intrinsèque s'attache à démontrer : l'incorporation du langage dans la différance dévoile que le corps, comme l'écriture, est marqueur de différance. L'utilisation de l'orthographe derridienne permet dans le cas précis de la différence sexuelle d'exprimer ce que le philosophe met au jour d'un point de vue linguistique, ici transposé au vecteur de la

¹ Le corps est pensé au regard de ses composants biologiques, c'est-à-dire indépendamment de la sexualité avec laquelle l'individu est embarqué ou *jeté* dans la réalité.

² Hélène Cixous (1937, Oran) est une femme de lettres féministe qui partage une grande amitié avec Jacques Derrida. Elle écrit *Portrait de Jacques Derrida en jeune saint juif* (2001), puis Derrida publie *H.C. pour la vie, c'est-à-dire...* (2002). Ils coécrivent *Voiles* (1998), ouvrage qui porte sur la différence sexuelle.

³ Hélène Cixous, *Le Rire de la Méduse et autres ironies* [1975], Paris, Galilée, 2010, p. 43.

⁴ *Ibid.*, p. 37.

⁵ *Ibid.*, p. 67.

⁶ *Ibid.*, p. 45.

parole et de l'écrit : le corps. Ceci permet de rappeler que la déconstruction revient à « laisser se mettre en mouvement la différence de l'autre¹ », car « [c']est ainsi que la nature devient productive². »

Néanmoins, Derrida paraît anticiper l'assimilation de différence en différence sexuelle, alors même que la notion n'est pas soumise à l'autorité :

Partout, c'est la dominance de l'étant que la différence vient solliciter, au sens où *sollicitare* signifie, en vieux latin, ébranler comme tout, faire trembler en totalité. C'est la détermination de l'être en présence ou en étantité qui est donc interrogée par la pensée de la différence. Une telle question ne saurait surgir et se laisser comprendre sans que s'ouvre quelque part la différence de l'être à l'étant. Première conséquence : la différence n'est pas. Elle n'est pas un étant-présent, si excellent, unique, principiel ou transcendant qu'on le désire. Elle ne commande rien, ne règne sur rien et n'exerce nulle part aucune autorité³.

Les manquements de l'Histoire, vis-à-vis des traces d'autorité hiérarchisante laissées dans les corps, transforment son cours au fur et à mesure des recherches et des découvertes. C'est pourquoi Cixous convie les femmes à « écrire pour se forger l'arme antilogos⁴ ». Ainsi, porter une réflexion sur le papier, dans cet espace blanc soit disant neutre où encrent de plus en plus de femmes, revient-t-il à inscrire leur contribution dans une Histoire encore « homogène à la tradition phallogocentrique⁵ ». Alors, quand « le sang se mêle à l'encre pour en faire voir de toutes les couleurs⁶ », il lui « arriv[e] quelque chose, à cette langue⁷ ».

La différence venue du logos et inscrite noir sur blanc sur le papier se meut en différence moins visible puisqu'elle s'inscrit dans les corps qui renferment et retranscrivent inconsciemment le logos intégré. Les traces linguistiques continuent ainsi de marquer les corps, ce médiateur modelé par les langues et leurs cultures.

Je n'ai qu'un corps

De la même manière, la différence pense la déconstruction et la déconstruction pense la différence. Françoise Collin⁸ le souligne dans son texte « Différence/indifférence des

¹ DX (consultable à l'adresse : <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0508281130.html>).

² *Ibid.*

³ MDLP, p. 22.

⁴ Hélène Cixous, *Le Rire de la Méduse*, op. cit., p. 46. À la même page, Cixous poursuit : « Toute femme a connu le tourment de la venue à la parole orale, le cœur qui bat à se rompre, parfois la chute dans la perte de langage, le sol, la langue se dérochant, tant parler pour la femme – je dirais même : ouvrir la bouche –, en public, une témérité, une transgression. Double détresse, car même si elle transgresse, sa parole choit presque toujours dans la sourde oreille masculine, qui n'entend dans la langue que ce qui parle au masculin ».

⁵ *Ibid.*, p. 44.

⁶ Jacques Derrida, *Le monolinguisme de l'autre*, op. cit., p. 86.

⁷ *Ibid.*, p. 85.

⁸ Françoise Collin (1928 – 2012) est une romancière, philosophe et féministe belge.

sexes¹ » : « [Les rapports sociaux] sont construits de manière dissymétrique, dans le schéma de la domination [...] ils sont à ce titre déconstructibles² ». Tout en rejoignant la pensée de la déconstruction derridienne, qui veut que tout ce qui est construit est possiblement déconstructible, Collin en repense les fondements et met en lumière que la pensée et l'action³ peuvent transformer les données. Car c'est bien là que mènent les déplacements opérés par la déconstruction :

[L]a déconstruction fortifie cet autre pour transformer son aliénation en altérité, et elle dissémine en même temps cette altérité. La déconstruction décentre [...]. Elle est un mouvement. Et ainsi s'est justement dénommée la révolution féministe : le « mouvement » des femmes qui doit bien être aussi, bon gré mal gré, le mouvement des hommes⁴.

Par conséquent, si la langue façonne la connaissance et la construction sociale qui par là même façonnent les corps, alors la pensée derridienne peut inspirer des interprétations qui approfondissent dans sa continuité le sens de la déconstruction. Subséquemment, quand Derrida déclare : « [J]e n'ai qu'une langue, et, en même temps, de façon à la fois singulière et exemplaire, cette langue ne m'appartient pas⁵ », il peut inspirer cette autre affirmation : *je n'ai qu'un corps, et, en même temps, de façon à la fois singulière et exemplaire, ce corps ne m'appartient pas*. À l'image de la langue sur laquelle sont édifiées les sociétés, le corps apparaît lui aussi occupé : avant d'être *jeté* dans le monde, avant de naître, le corps est déjà envahi de présupposés culturels. En effet, l'individu se perçoit et est perçu à travers les traces portées par son corps, même si à l'heure de son arrivée dans le monde, il ignore encore ce qui est déterminé pour lui :

D'une trace qui n'appartient plus à l'horizon de l'être mais dont le jeu porte et brode le sens de l'être : jeu de la trace ou de la différence qui n'a pas de sens et qui n'est pas. Qui n'appartient pas. Nulle maintenance, mais nulle profondeur pour cet échiquier sans fond où l'être est mis en jeu⁶.

Ce jeu de la différence est instauré internationalement par les sociétés. Très peu de cultures à travers le monde ne conçoivent pas le jeu inscrit dans le corps. Les sociétés projettent et

¹ Françoise Collin, « Différence/indifférence des sexes », dans Annie Bidet-Mordrel, *Les rapports sociaux de sexe, Actuel Marx Confrontations*, Paris, PUF, 2010, p.152-167 (consultable à l'adresse : <https://www.cairn.info/les-rapports-sociaux-de-sexe--9782130584742-page-152.htm>).

² *Ibid.*, p. 155.

³ Françoise Collin écrit : « Aucun concept n'est en effet dépourvu d'ambiguïté, aucun ne peut exprimer la complexité d'une situation : la théorie est toujours à la fois expression et masque, figeant ce qui est en acte : elle est nécessairement manquante à la force et à la complexité de l'enjeu qu'elle a soulevé, même si elle est indispensable à son accompagnement. [...] Il s'agit toujours d'un ensemble complexe où gains et pertes se trouvent inextricablement emmêlés. », *ibid.*, p. 165.

⁴ *Ibid.*, p. 166.

⁵ Jacques Derrida, *Apprendre à vivre enfin, op. cit.*, p. 39. Cette phrase est inscrite dans *Le monolinguisme de l'autre* dès la première page : « "Je n'ai qu'une langue, ce n'est pas la mienne". Et encore, ou encore : "Je suis monolingue". Mon monolinguisme demeure, et je l'appelle ma demeure, et je le ressens comme tel, j'y reste et je l'habite. Il m'habite. », *op. cit.*, p. 13. Derrida est habité par la langue comme un corps est habité par un être.

⁶ MDLP, p. 23.

organisent déjà ce que sera la matière à penser de ce corps dans le but de créer des économies organisées en fonction de la place assignée aux corps sexués qui doivent se retrouver dans les lieux pensés pour eux. C'est pourquoi il est ici possible de soutenir que le corps social se vit en différence.

Le différentialisme intrinsèque soulève donc la possibilité d'une différence qui, en plus de s'inscrire dans l'écriture, se trace également dans le corps. Ce corps qui rend possible la langue se fait également vecteur d'informations détruites ou accumulées au cours des siècles¹. Il est cette capsule charnelle à travers laquelle chaque être humain est embarqué différemment dans le monde. Il inscrit à *première vue* le corps féminin directement en différence avec l'autre. C'est pourquoi le différentialisme intrinsèque considère le corps à partir de son intériorité biologique puisque cette trace « matérielle » inscrit le sujet en différence. Il ne s'agit pas ici de dénigrer, renier ou infirmer une nouvelle fois le corps des femmes mais au contraire de souligner ses qualités inhérentes. Car si les ressources de ce corps sont appropriées de diverses manières par les cultures qui contrôlent notamment la reproduction², il n'en renferme pas moins une immense force de création.

Un jeu de différence

Cette puissance créatrice du corps féminin est intrinsèque mais néanmoins visible. C'est ce que la philosophe et psychanalyste Sabine Prokhoris³ nomme « complication réaliste ». Tout en rappelant que le corps sexué est sous domination masculine, Prokhoris souhaite réaffirmer ce qui constitue un être féminin depuis son intériorité organique. Elle le révèle grâce à un argument simple : « Un homme n'avorte pas⁴ ». En effet, un homme ne peut accueillir la vie, la sentir grandir en lui, en porter le poids. Et si les êtres ne peuvent se réduire à leur sexe, à la

¹ Cet aspect est développé dans le chapitre « Mémoire corporelle ».

² Le *sexocide* des sorcières, qui remplissaient le rôle de sage-femme, a fait disparaître des connaissances ancestrales en matière d'accouchement et de contraception. Elles sont remplacées par la science de la médecine, majoritairement créée par les hommes.

³ Sabine Prokhoris (1957, Athènes) est philosophe et psychanalyste. Lors du « Forum Penser avec Simone de Beauvoir aujourd'hui », qui s'est déroulé du 11 au 13 octobre 2018 à l'Université Paris Diderot, elle donne une conférence intitulée « Simone de Beauvoir, Judith Butler : des parallèles qui divergent ». Selon Prokhoris, Butler, qui est une des principales théoriciennes de la théorie *queer*, évince totalement la question des femmes en plus de séparer la nature de la culture. Prokhoris parle alors « d'acculturation » et souligne que le féminisme universaliste (ni culturaliste, ni essentialiste) avancé par Butler conduit à l'effacement des femmes qui redeviennent les grandes oubliées en théorie et en pratique.

⁴ Aujourd'hui, en France, les femmes ont accès non seulement à la contraception mais également à l'avortement permis par la loi Veil du 17 janvier 1975 qui autorise l'Interruption Volontaire de Grossesse. Ainsi, les femmes, inversement à la capacité de donner la vie, peuvent-elles prendre la lourde décision de donner la mort. Lors de la présentation de son projet de loi devant l'Assemblée Nationale le 26 novembre 1974, Simone Veil déclare : « Je voudrais tout d'abord vous faire partager une conviction de femme. Je m'excuse de le faire devant cette Assemblée presque exclusivement composée d'hommes : aucune femme ne recourt de gaieté de cœur à l'avortement. Il suffit d'écouter les femmes », (consultable à l'adresse : http://www.lemonde.fr/societe/video/2017/06/30/simone-veil-extrait-de-son-discours-marquant-sur-l-avortement-a-l-assemblee-nationale_5153585_3224.html). *Donner la mort* est le titre d'un ouvrage que Derrida rédige en 1992. Ailleurs, le philosophe affirme : « Je ne pense qu'à la mort, je pense à ça tout le temps », dans *Le Goût du secret, op. cit.*, p. 113.

spécificité de leurs chairs ou à la loi naturelle qu'induit indubitablement la reproduction, le rôle du sexe féminin n'en est pas moins à questionner au vu de son interprétation dans l'Histoire : « Malgré tant de dénégations apparemment subtiles et sophistiquées, la différence dite anatomique des sexes fait la loi, et sa tyrannie passe encore par tant de dogmes et d'ignorances ! La chose "anatomique" en question est réduite à sa phénoménalité la plus sommaire¹. » La complication réaliste s'appuie, comme le différentialisme intrinsèque, sur le fonctionnement biologique, organique des corps et rappelle qu'il est risqué voire déraisonnable de nier la différence sexuelle. Car c'est bien le sexe dans ses fonctions reproductives qui produit le jeu de la différence. Le rôle de l'organe reproducteur féminin apparaît paradoxal dans son déplacement dualiste puisque tout en perpétuant l'espèce, le sexe asservit les femmes et les conduit à leur statut secondaire. C'est peut-être est-ce parce que cette aptitude intrinsèque est une particularité que seul le corps féminin possède intérieurement ?

Les recherches de Françoise Héritier² éclairent également la différence qui se trouve dans les chairs³. L'anthropologue n'omet pas de mentionner la positivité de la différence qu'elle interroge aussi dans la langue :

En premier lieu, il nous faut bien comprendre qu'être différent ne veut pas dire être inégal. Le contraire du mot différent est « semblable », « même ». Le contraire d'inégal est « égal » et non pas semblable. En voyant dans la différence la marque d'une inégalité, nous faisons faire un pas de côté à la langue sans nous interroger. Nous avons changé de registre, philosophiquement parlant, car la différence n'implique pas l'inégalité⁴.

De la même manière, le différentialisme intrinsèque tente de convertir les antonymies les plus proches du mot *différence* en synonymie afin de panser les systèmes d'opposition ancrés dans la pensée occidentale. Ainsi, l'analogie ou l'équivalence sont-elles intelligibles dans la différence, ce qui permet de penser les multiplicités existantes entre les individus ou à l'intérieur d'un même individu. Soutenir la nécessité d'une équité dans la différence amène à respecter les altérités en valorisant leurs qualités spécifiques.

¹ Jacques Derrida, « Voix II », dans *Points de suspension, op. cit.*, p. 178.

² Françoise Héritier (1933, Veauche – 2017, Paris) est ethno-anthropologue.

³ Le généticien spécialiste de l'évolution Pierre-Henri Gouyon cite Françoise Héritier lors de la conférence « Hommes et femmes : égales devant l'évolution ? » diffusée par France Culture le 16/02/2018 : « Ce sont les femmes qui font les enfants [...] Héritier et d'autres anthropologues ont montré à quel point toutes les sociétés avaient créé des mythes pour essayer de redonner à l'homme la primauté dans la fabrication des enfants. [...] Une des premières choses que constatent les humains est que d'une part, les seules qui font des enfants sont les femmes et d'autre part, en général on fabrique des descendants qui nous ressemblent, alors comment se fait-il que les femmes fassent des fils ? D'où une terreur fondamentale des hommes qu'un jour, elles arrêtent. [...] C'est une origine possible de la contrainte des femmes dans les sociétés humaines. [...] En réalité du point de vue d'un évolutionniste, un mâle est une sorte de parasite de la femelle. », lors de l'émission *La méthode scientifique* de Nicolas Martin, avec la généticienne spécialiste en épigénétique Edith Heard et le paléanthropologue Yves Coppens (consultable à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-methode-scientifique/hommes-et-femmes-egales-devant-levolution>).

⁴ Françoise Héritier, *La différence des sexes explique-t-elle leur inégalité ?* [2009], Montrouge, Bayard, 2010, p. 38.

La thèse principale d'Héritier rappelle que seules les femmes ont la possibilité de donner la vie à leurs semblables. Elle précise qu'en plus de cela, elles ont également la capacité de mettre au monde un sexe différent du leur : « Le corps humain, lieu d'observation de constantes – place des organes, fonctions élémentaires, humeurs – présente un trait remarquable, et certainement scandaleux, qui est la différence sexuée et le rôle différent des sexes dans la reproduction¹. » Le terme *scandaleux* peut être lu dans deux sens. En effet, le premier aspect sous-entend que les hommes se retrouvent honteux de ne pouvoir générer eux-mêmes des semblables. Le second sous-tend l'une des raisons de la secondarité des femmes finalement punies pour être les seules à pouvoir perpétuer l'espèce. La majorité des cultures perçoivent la capacité reproductrice du corps des femmes à travers son oppression. Celle-ci prend des formes extrêmement variées en Orient et en Occident, ce qu'Héritier nomme *valence différentielle des sexes*². Avec cette notion, l'anthropologie³ prend en compte les divers phénomènes d'appropriation de la reproduction par les hommes établis suivant différentes combinaisons à travers le monde :

[T]out part du corps, d'unités conceptuelles inscrites dans le corps, dans le biologique et le physiologique, observables, reconnaissables, identifiables en tous temps et tous lieux ; ces unités sont ajustées et recomposées selon diverses formules logiques possibles, mais possibles aussi parce que pensables, selon les cultures. L'inscription dans le biologique est nécessaire, mais sans qu'il y ait une traduction unique et universelle de ces données élémentaires⁴.

Selon Héritier, de l'indissociabilité des notions de nature et de culture découle l'ensemble de nos relations⁵. En effet, les cultures qui sont basées sur des constructions abstraites, chaque fois établies différemment à partir des mêmes données naturelles, mettent en exergue les interpénétrations complexes des données naturelles et culturelles :

[L]es sexes anatomiques et physiologiquement différents sont un donné naturel ; de leur observation découlent des notions abstraites dont le prototype est l'opposition identique/différent, sur laquelle se moulent tant les autres oppositions conceptuelles dont nous nous servons dans nos discours de tous ordres, que les classements hiérarchiques que la pensée opère et qui, eux, sont de valeur⁶.

¹ Françoise Héritier, « La valence différentielle des sexes au fondement de la société ? », dans *Masculin/Féminin I. La pensée de la différence* [1996], Paris, Odile Jacob, 2012, p. 19-20. À la page suivante, Héritier rappelle les concepts aristotéliens fondés sur des oppositions binaires : chaud/froid, sec/humide, haut/bas, inférieur/supérieur, clair/sombre...

² *Ibid.*, p. 15-29.

³ L'anthropologue américaine Margaret Mead (1901, Philadelphie – 1978, New York), notamment grâce à son ouvrage *L'un et l'autre sexe* (1948), entend aider les sociétés occidentales à conscientiser le rôle primordial de la différence des sexes dans la vie sociale.

⁴ Françoise Héritier, « La valence différentielle des sexes au fondement de la société ? », dans *Masculin/Féminin I, op. cit.*, p. 22.

⁵ Françoise Héritier écrit : « Je pars véritablement du biologique pour expliquer comment se sont mis en place aussi bien des institutions sociales que des systèmes de représentations et de pensée. », *ibid.*, p. 23.

⁶ *Ibid.*, p. 26.

Ce serait donc d'abord en raison de leurs capacités reproductives que les femmes se seraient vues dépossédées de leur corps par le contrôle que les hommes exercent sur lui. C'est pourtant à travers ce corps, cette « matrice de la valence différentielle des sexes¹ » que possède la moitié de la population, que nous ressentons, songeons, vivons et évoluons dans le monde qui ne crée qu'en différence.

Envisager la différence comme positivité, puisqu'elle semble finalement être une pulsion de vie avant d'être une pulsion de mort, permet de comprendre les complémentarités non plus dans une perspective d'opposition duelliste mais plutôt de compromis garant d'une certaine harmonie. Ce raisonnement peut conduire à se défaire du caractère hiérarchique imposé partout autour du globe. Héritier avance en effet la dimension universelle de la différence sexuelle et de la subordination des femmes par leur corps :

Ce rapport conceptuel est, semble-t-il, inscrit dans la structure profonde du social qu'est le champ de la parenté. Les façons dont il se traduit dans les institutions sociales et le fonctionnement des divers groupes humains sont variées, mais c'est un fait d'observation générale que la domination sociale du principe du masculin².

Traces de domination

Ces traces de domination marquent le corps des femmes en différence. Ana Mendieta l'évoque dans son œuvre, notamment avec la performance *Sans titre (empreintes de corps sur verre)* [*Untitled (Glass on Body Imprints)*]³ réalisée à l'Université d'Iowa en 1972. L'artiste utilise un langage corporel puisque c'est à travers notre corporéité que nous agissons dans le monde. Elle prend ainsi la parole avec son corps : elle le montre nu, comprimé contre une vitre transparente, ce *mur de verre* qui le déforme. Mendieta se heurte énergiquement à cette matière qui ne brise pas, métaphorisant l'invisibilité des espérances féminines qui n'aspirent

¹ *Ibid.* Dans l'ouvrage *La Femme mystifiée (The feminine mystique)*, 1963), l'écrivaine et journaliste américaine Betty Friedan (1921, Peoria – 2006, Washington D.C.) soutient une thèse similaire : le patriarcat a fait du pouvoir de la femme un instrument de domination.

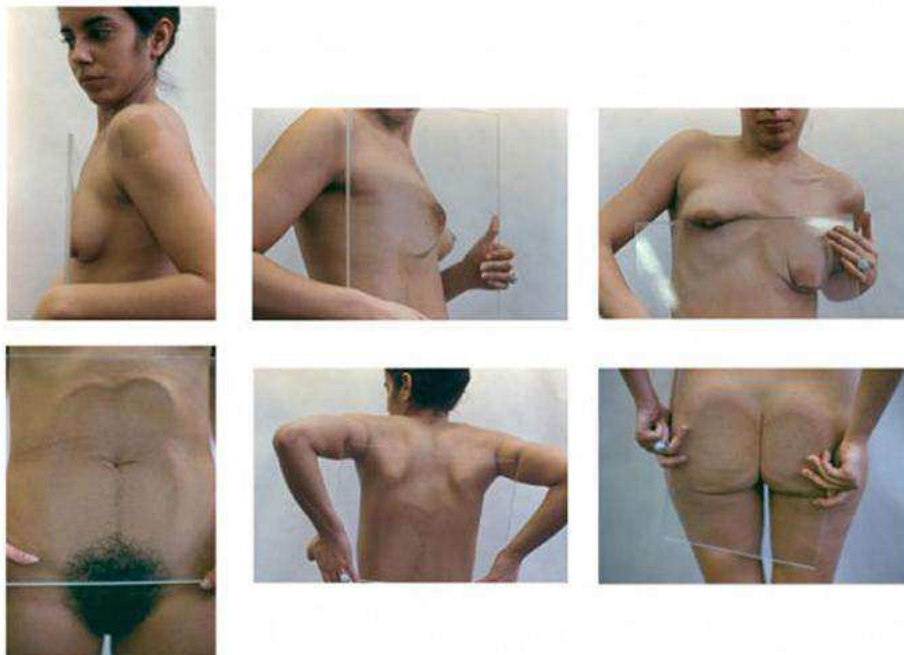
² *Ibid.*, p. 25. À ce propos, Héritier raconte, dans un entretien avec Lionel Fouré et Claude Obadia : « [D'après les femmes Samo au Burkina Faso] “le garçon a le cœur rouge, donc il faut le satisfaire tout de suite quand il veut téter, car autrement, sa fureur pourrait le tuer !”. Il est intéressant de voir *a contrario* que les filles, dont on considère qu'elles devront faire preuve de patience toute leur vie, sont précisément éduquées à la patience. Ce qui justifie de ne pas leur donner satisfaction en leur faisant attendre le sein lorsqu'elles pleurent. J'en conclus que c'est dès la naissance que, par des comportements différenciés, on crée des hommes impatientes et surtout habitués à obtenir tout de suite satisfaction pour tous leurs désirs – qui seront par la suite de nature sexuelle –, et les filles à qui il faut apprendre la patience et la souffrance dans la résignation. Une sociologue italienne, Elena Gianini Belotti, a publié il y a plusieurs années *Du côté des petites filles* [*Elena Gianini Belotti, Du côté des petites filles : l'influence des conditionnements sociaux sur la formation du rôle féminin dans la petite enfance*, Paris, *des femmes*, 1974], ouvrage dans lequel elle explique la façon différentielle dont, dans nos sociétés européennes, on traite garçons et filles dans la petite enfance. », publié dans « L'Universel », *Le Philosophoire*, n°31, Paris, Vrin, 2009, p. 22 (consultable à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-le-philosophoire-2009-1-page-9.htm>).

³ Le lien entre cette œuvre et le travail de Bruce Nauman est souligné par Jane Blocker dans *Where Is Ana Mendieta?*, *op. cit.*, p. 10-13.

qu'à dépasser les conditions imposées à ce corps dans les sociétés. Même avec violence, elle ne parvient pas à franchir l'obstacle qui résiste. Mendieta cadre en plan rapproché les photographies des différentes parties de son corps et en gros plan, celles qui centrent son visage.



Ana Mendieta, *Sans titre (empreintes de corps sur verre)* [Untitled (Glass on Body Imprints)], 1972, Université d'Iowa, photographies couleur, 40,6 x 50,8 cm © Estate of Ana Mendieta & Galerie Lelong



Ana Mendieta, *Sans titre (empreintes de corps sur verre)* [Untitled (Glass on Body Imprints)], 1972, Université d'Iowa, photographies couleur, 50,8 x 40,6 cm © Estate of Ana Mendieta & Galerie Lelong

À l'instar d'Hélène Cixous, elle rappelle que la « chair dit vrai¹ ». Ces autoportraits montrent que le corps fait face à une barrière aussi translucide qu'infranchissable. L'artiste rend compte de la difficulté voire de l'impossibilité d'agir dans la réalité des pays qui invisibilisent ou nient les empêchements que subissent des femmes. Dans cette performance, Mendieta révèle que la culture qui a fait naître le genre féminin avec les codes de féminité qui lui incombent², bloque l'individu et l'entrave dans sa quête d'identité personnelle.

Dans ces mêmes années, l'art féministe³ voit le jour avec des femmes qui démontrent au milieu de l'art et à l'intérieur même de ses activités que l'art n'a pas de sexe. Il est courant pour ces femmes de montrer le corps nu puisqu'elles recherchent une certaine forme d'asexualité⁴. Comme de nombreuses artistes de sa génération, Mendieta s'applique à retrouver une autonomie dans l'art, indépendamment de ce que peuvent établir les déterminismes culturels. Elle tente de se réapproprier l'espace public autant que l'espace privé en dévoilant au spectateur la présence du corps féminin dans sa vulnérable nudité. Mendieta fait de son corps un lieu de combat et de prise de parole grâce à l'art : l'acte libérateur de la performance rendrait possible l'émancipation de l'être. Il permettrait au corps et à l'esprit d'opérer une transformation *via* la parole performative dont l'énoncé produirait l'événement, l'imprévisible. C'est dans une démarche d'affranchissement que Mendieta crée et interroge les présupposés corporels et culturels dont nous sommes constitués en tant qu'individus dépositaires d'archives infinies qui nous entraînent consciemment ou non. *Untitled (Glass on Body Imprints)* montre la difficulté que peut rencontrer un corps féminin dans la liberté qu'il a intrinsèquement d'être et d'appartenir au monde. Cette performance déconstruit également le concept de canon de beauté féminin instauré par les hommes depuis l'Antiquité⁵ et reproduit dans l'Histoire de l'art durant de nombreux siècles. En déformant son corps et son visage, l'artiste évoque les diktats imposés au sexe féminin qui, sous la pression sociale, peut se plier à d'atroces souffrances afin d'espérer « être belle » aux yeux des autres. Avec ces altérations, Mendieta paraît se moquer des impositions faites au corps : la beauté n'aurait finalement pour elle pas la moindre espèce d'importance.

¹ Hélène Cixous, *Le Rire de la Méduse*, *op. cit.*, p. 47.

² Françoise Héritier note : « [C]es façons de voir ont la vie dure, elles ont façonné plusieurs générations et elles étaient fondées sur toutes les croyances antérieures qui, signalons-le en passant, remontent à la préhistoire (Paléolithique). Elles sont perpétuées par les actes, les pensées, les comportements des adultes qui influent sur la génération qui suit. », dans *La différence des sexes explique-t-elle leur inégalité ?*, *op. cit.*, p. 30.

³ L'apparition de l'art féministe est mentionnée en introduction. Parmi les artistes qui se revendiquent du féminisme se trouvent Louise Bourgeois, Valie Export, Sarah Lucas, Marlène Dumas, Eleanor Antin, Mira Schor, Faith Wilding, Carol Rama, Esther Ferrer, Carolee Scheemann... L'exposition « elles@centrepompidou » [Centre Georges Pompidou, 27 mai 2009 - 21 février 2011] retrace notamment le parcours de certaines de ces femmes.

⁴ L'asexualité n'est alors pas entendue comme indifférence neutre mais comme acceptation et affirmation de la différence dans sa monstration.

⁵ Le mythe grec de Pygmalion et Galatée est un exemple de violence morale, également basée sur la physicalité des corps, exercée à l'encontre des femmes : Pygmalion jugeant les Propérides vicieuses, il décide de sculpter une femme dans de l'ivoire. Il tombe amoureux de sa création, une statue qu'il prénomme Galatée, et implore les dieux de lui donner vie, ce qu'Aphrodite lui accorde. Ce mythe est principalement narré par Ovide, au chapitre VI du livre X des *Métamorphoses* (I^{er} siècle) intitulé *De la statue de Pygmalion en femme*.

Mendieta crée depuis une intériorité à laquelle elle ne contrevient pas. Cette intériorité est la force, l'énergie qui la mène à réaliser ses œuvres qui la guident en retour : « [Le travail] m'apprend tout ; il a toujours été en avance sur moi, et je ne le comprends vraiment que des années plus tard. Mon travail me rend forte, il me définit¹. » Mendieta met ainsi en lumière le différentialisme intrinsèque dans ses interpénétrations entre une éthique du *Dasein* et du *Mitsein*. Elle se sent « être là avec les autres ». Ainsi œuvre-t-elle *via* une maïeutique qu'elle se construit au fur et à mesure de ses créations : elle voit et apprend depuis une intériorité qui la dirige, depuis les données cachées de son corps.

Des recherches récentes menées par les sciences dites « dures » révèlent un peu plus ce qui se cache dans le corps. En effet, la généticienne spécialiste de l'épigénétique Edith Heard affirme que la culture explique la différence sexuelle bien plus que ne peut le faire la science qui constate les faits de l'évolution². À ce titre Derrida écrit : « Selon un procès classique, on a considéré comme naturelles des structures ou des formes typiques dont l'histoire est aussi peu naturelle que possible, mais longue au contraire, complexe, hétérogène³. » Les sexes sont donc socialement construits, comme le montre la notion de genre⁴. Toutefois, « si les femmes miment si bien, c'est qu'elles ne se résorbent pas simplement dans cette fonction. Elles restent aussi ailleurs⁵... »

Le caractère abstrait des cultures est scientifiquement démontré d'une autre manière. En effet, la présence des chromosomes XX chez la femme et XY chez l'homme fait qu'il y a plus de différences génétiques entre deux femmes qu'entre un homme et une femme car le chromosome X renferme un ADN plus long que le Y : « Le chromosome Y est en réalité un X à qui il manque une branche [...] un X très atrophié [...] il y a donc beaucoup moins de gène chez un homme que chez une femme⁶ ». Les femmes sont génétiquement plus diversifiées

¹ Ana Mendieta citée par Linda Montano dans « Entretien avec Ana Mendieta », AMF, p. 29 [“The work continues to teach me everything. It is always been ahead of me, and I learn what it is about years later. Work makes me strong – it defines me.”, *ibid.*] Cette citation évoque cette phrase de Merleau-Ponty : « Le sens de ce que va dire l'artiste n'est nulle part, ni dans les choses, qui ne sont pas encore sens, ni en lui-même, dans sa vie informulée. », dans *Sens et non-sens* [1948], édition numérique, Chicoutimi, Québec, 2014, p. 26 (consultable à l'adresse : http://classiques.uqac.ca/classiques/merleau_ponty_maurice/sens_et_non_sens/sens_et_non_sens.pdf).

² À ce titre, la neurobiologiste Catherine Vidal déclare lors de sa conférence intitulée « Cerveau, sexe, et préjugés », que la seule différence cérébrale entre les êtres masculins et féminins réside dans la zone de l'hypothalamus qui contrôle les fonctions reproductives, dans « Des conférences citoyennes pour éclairer les grands enjeux des sociétés », Paris-Aubervilliers, Campus Condorcet, 23/09/2013 (consultable à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=ERaSCECpbSk>).

³ Jacques Derrida, « La loi du genre », dans *Parages* [1985], Paris, Galilée, 1986, p. 257.

⁴ Les sociétés occidentales ont créé le concept de genre comme nouvelle catégorie sociale. Le genre revient à penser la standardisation d'un « être homme » ou d'un « être femme » et élimine la positivité des identités plurielles. Le concept de genre divise également les femmes entre elles, affaiblit là encore la sororité. À cet égard, Hélène Cixous écrit dans *Le Rire de la Méduse* : « Contre les femmes ils [les hommes] ont commis le plus grand crime : ils les ont amenées, insidieusement, violemment, à haïr les femmes, à être leurs propres ennemies, à mobiliser leur immense puissance contre elles-mêmes, à être les exécutantes de leur virile besogne. », *op. cit.*, p. 41.

⁵ Luce Irigaray citée par Naomi Schor, dans « Cet essentialisme qui n'(en) est pas un », *art. cit.*, p. 9.

⁶ Propos de Pierre-Henri Gouyon lors de la conférence « Hommes et femmes : égales devant l'évolution ? », *op. cit.*

entre elles qu'avec les hommes : elles représentent une multiplicité d'êtres différents entre eux.

Ainsi, le différentialisme intrinsèque tente-t-il de court-circuiter la création de relations binaires, duelles et dissymétriques. La notion met en avant la multiplicité des différences existantes afin d'accepter le vivant dans sa complexité et ses ambiguïtés. Il s'agit de (ré)apprendre à apprécier la diversité du monde dans lequel nous vivons afin de la respecter. Relativement à ce qu'écrit Derrida dans le texte « *Geschlecht* : différence sexuelle, différence ontologique », le différentialisme intrinsèque n'omet pas de souligner l'importance d'une ontologie fondamentale du *Dasein* puisque, à l'origine, elle prévaut dans la valorisation de l'équité qui naît de la diversité du vivant. Cependant ce concept introduit l'importance négligée du *Mitsein* et son effacement dans la pensée derridienne relative à la différence sexuelle. La nuance avancée transmet finalement qu'il n'y a pas de raison d'avoir peur de révéler ce qu'il y a en dehors ou en dedans de soi.

2. L'Autre en soi

Bien qu'elle soit liée à la question de l'identité, la différence sexuelle se situe à la limite de la déconstruction derridienne. En effet, sa conceptualisation semble faire irruption à l'intérieur de ce que la métaphysique occidentale tient à conserver comme *neutre* : « Le concept de neutralité paraît d'abord très général. Il s'agit de réduire ou de soustraire, par cette neutralisation, toute prédétermination anthropologique, éthique ou métaphysique pour ne garder qu'une sorte de rapport à soi, de rapport dépouillé à l'être de son étant¹. » Ainsi, la neutralisation reste-t-elle indifférente à l'éthique, induisant un rapport à soi et donc à l'autre déjà biaisé par l'inconcevabilité de la différence sexuelle, qui se meut en indifférence prétendument *neutre*.

Néanmoins, dans *Marges de la philosophie*, Derrida avoue à demi-mot et à nouveau par le biais d'un texte de Heidegger, que la « différence (de l'être à l'étant) » manquée s'éclipse, s'efface :

Ce que veut donc marquer Heidegger, c'est ceci : la différence de l'être à l'étant, l'oublié de la métaphysique, a disparu sans laisser de trace. La trace même de la différence a sombré. Si nous admettons que la différence (est) (elle-même) autre que l'absence et la présence, si elle trace, il faudrait parler ici, s'agissant de l'oubli de la différence (de l'être à l'étant), d'une disparition de la trace de la trace. C'est bien ce que semble impliquer tel passage de *La parole d'Anaximandre* [*Der Spruch² des Anaximander*, 1946] : « L'oubli de l'être fait partie de l'essence même de l'être, par lui voilé. L'oubli appartient si essentiellement à la destination de l'être que l'aurore de cette destination commence précisément en tant que dévoilement du *présent* en sa présence.

¹ GDD, p. 399.

² En allemand, la *parole* s'écrit *Spruch* et la trace *Spur*.

Cela veut dire : l'Histoire de l'être commence par l'oubli de l'être en cela que l'être retient son essence, la différence avec l'étant. La différence fait défaut. Elle reste oubliée¹. »

Penser la trace de cette oubliée qu'est la différence amène à penser l'être *dans* l'étant, sans faire de dissociation puisque l'être qui s'exprime est d'abord un étant. Néanmoins, ceci n'empêche pas de se (re)connecter à la *mondéité*. La subjectivité de la métaphysique occidentale dominée par *l'être-au-masculin* fait disparaître la multiplicité des différences en façonnant leur effacement. Toutefois, la notion de différence derridienne, lorsqu'elle n'est plus réduite à une démarche linguistique mais étendue dans la *mondéité* recherchée, permet de penser la différence sexuelle dans son dépassement, sa transcendance. Alors quand Derrida écrit : « [U]ne expérience qui consiste à porter l'autre en soi, comme on porte le deuil² », la prise en compte des différences dans leur acceptation peut inspirer cette paraphrase : « Une expérience qui consiste à porter l'autre en soi, comme on porte la vie ».

Penser un au-delà de soi

Envisager l'Autre en soi dans la transcendance amène à penser un au-delà de soi, sans toutefois laisser l'immanence³ dans l'indifférence puisque l'être-au-monde est déjà à *l'intérieur* de ce monde. Les hommes et les femmes sont tous embarqués dans un même espace qui comporte cependant des réalités différentes. Virginia Woolf a pensé l'union des sexes dans ce qui peut représenter leur transcendance ou leur surpassement :

[I]l est naturel que les sexes coopèrent. [...] Mais le spectacle de ces deux personnes entrant dans un taxi et le contentement que ce spectacle me causa, me fit me demander s'il existe deux sexes dans l'ordre spirituel, correspondant aux deux sexes dans l'ordre physique, si ces deux sexes d'esprit demandent eux aussi à être réunis pour atteindre au contentement et au bonheur parfaits. Et je continuai, par jeu, à ébaucher un plan de l'âme tel qu'en chacun de nous dominent deux forces, l'une masculine, l'autre féminine ; [...] L'état normal et satisfaisant est celui où les deux sexes vivent en harmonie et coopèrent dans l'ordre spirituel. Dans un homme – qui est un homme – la partie féminine du cerveau doit néanmoins jouer son rôle ; et de même faut-il qu'une femme soit en rapport avec l'homme qui est en elle. C'est peut-être cela que Coleridge voulait dire quand il écrivait qu'un esprit grand est androgyne. C'est quand cette fusion a lieu que l'esprit est pleinement fertilisé et peut faire usage de toutes ses facultés. [...] un esprit

¹ MDLP, p. 24-25.

² Jacques Derrida, *Béliers. Le dialogue ininterrompu : entre deux infinis, le poème*, Paris, Galilée, 2003, p. 72. Cet ouvrage retrace une conférence prononcée à la mémoire de Hans-Georg Gadamer (1900, Marbourg – 2002, Heidelberg) à l'Université de Heidelberg, le 5 février 2003. Au court de celle-ci, Derrida analyse deux poèmes de Paul Celan (1920, Roumanie – 1970, Paris).

³ Beauvoir avec Sartre ont accepté « l'étiquette existentialiste » puisqu'ils ont théorisé l'immanence et la transcendance : « En vérité toute existence humaine est transcendance et immanence à la fois ; pour se dépasser elle exige de se maintenir, pour s'élancer vers l'avenir il lui faut intégrer le passé et tout en communiquant avec autrui, elle doit se confirmer en soi-même. », Simone de Beauvoir dans *Le Deuxième Sexe, op. cit.*, p. 15.

androgynous est résonnant et poreux [...]. Et s'il est vrai que c'est l'un des signes de l'esprit pleinement développé que de ne pas penser au sexe comme à une chose séparée et particulière¹.

Transcender les identités sexuelles revient à accepter de se sentir vivre au milieu des deux sexes sans rejeter l'un ou l'autre et sans ignorer leur réalité propre qui, elle, n'est pas neutre. Cette démarche propose de réinvestir la mémoire des corps afin de revaloriser la différence sexuelle dans son acceptation et son dépassement en maintenant un rapport à l'extériorité et à l'agentivité de chacun. L'indifférence ou la neutralité ne peuvent entrer dans le développement de la positivité de cette différence. C'est ce qu'exprime Cixous : « Aimer, regarder-penser-chercher l'autre dans l'autre, dé-spéculariser, déspeculer. C'est difficile² ? ». L'auteure introduit le sens d'un « échange qui multiplie³ », d'une transmission qui se fait dans une sorte de ruissellement où les humains se nourrissent de leurs dissemblances, même si elles sont sexuelles.

Derrida a pourtant pensé le genre à travers ses lois, notamment dans un texte intitulé « La loi du genre⁴ » où il écrit à propos de la permutation des genres dans le but de défaire leur « principe d'ordre⁵ » et leurs normes. Le philosophe perçoit d'abord le genre depuis un point de vue littéraire *via* un ouvrage de Maurice Blanchot intitulé *La folie du jour* [1973]. Derrida soumet l'hypothèse suivante : « [U]n texte ne saurait appartenir à aucun genre. Tout texte *participe* d'un ou de plusieurs genres, il n'y a pas de texte sans genre, il y a toujours du genre et des genres mais cette participation n'est jamais une appartenance⁶. » Il transpose ensuite ses interrogations dans l'étude des genres sexués : « Les genres passent l'un dans l'autre. Et on ne nous interdira pas de croire qu'entre ce mélange des genres comme folie de la différence sexuelle et le mélange des genres littéraires il y ait quelque rapport⁷. » Ainsi, Derrida découd-il « la loi de la loi du genre⁸ » : « C'est précisément un principe de contamination, une loi d'impureté, une économie du *parasite*⁹. » Bien que Derrida tente de décloisonner les genres

¹ Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, *op. cit.*, p. 147-148 [“It is natural for the sexes to co-operate. [...] But the sight of the two people getting into the taxi and the satisfaction it gave me made me also ask whether there are two sexes in the mind corresponding to the two sexes in the body, and whether they also require to be united in order to get complete satisfaction and happiness? And I went on amateurishly to sketch a plan of the soul so that in each of us two powers preside, one male, one female; [...]. The normal and comfortable state of being is that when the two live in harmony together, spiritually co-operating. If one is a man, still the woman part of his brain must have effect; and a woman also must have intercourse with the man in her. Coleridge perhaps meant this when he said that a great mind is androgynous. It is when this fusion takes place that the mind is fully fertilized and uses all its faculties. [...] the androgynous mind is resonant and porous [...]. And if it be true that it is one of the tokens of the fully developed mind that it does not think specially or separately of sex”, *A Room of One's Own*, *op. cit.*, p. 82-83.]

² Hélène Cixous, *Le Rire de la Méduse*, *op. cit.*, p. 68.

³ *Ibid.*

⁴ Jacques Derrida, « La loi du genre », *Parages*, *op. cit.*, p. 249- 287. Cet ouvrage est un recueil de textes consacrés à Maurice Blanchot. « La loi du genre » est d'abord une communication présentée en juillet 1979 à l'occasion d'un colloque international *Le Genre* organisé à Strasbourg par J.-J. Chartin, Ph. Lacoue-Labarthe, J. L. Nancy et S. Weber.

⁵ *Ibid.*, p. 287.

⁶ *Ibid.*, p. 264.

⁷ *Ibid.*, p. 280.

⁸ *Ibid.*, p. 256.

⁹ *Ibid.*

dans une logique du dépassement, il se place à l'intérieur de « l'écluse du genre¹ » sexué. En s'inspirant de Blanchot, qui crée une analogie entre les femmes et *la loi* (qui représente pour lui un *élément féminin* bien que les lois soient majoritairement rédigées par des hommes), Derrida soutient la métaphore de Blanchot et écrit : « Je suis femme, et belle, ma fille la loi est folle de moi. Je spéculer sur ma fille. Ma fille est folle de moi, c'est la loi. La loi est folle, elle est folle de "moi". Et à travers la folie de ce jour, ça me regarde. Voilà, cela aura été mon autoportrait du genre². » Cet « autoportrait du genre » amène à s'interroger sur l'analogie que fait Derrida entre la femme et les stéréotypes de féminité ou le principe d'ordre attribué au sexe féminin. Pourtant, quelques pages plus haut, il écrit : « Ce sont "presque toujours" des femmes qui disent *oui, oui*. À la vie à la mort. Ce "presque toujours" évite de traiter le féminin comme une puissance générale et générique, il fait sa part à l'événement, à la performance, à l'aléa, à la rencontre³. » À travers ce texte, Derrida se montre partagé entre une « neutralité générale » et une appartenance seconde avec laquelle il joue.

L'éthique ne peut pas occulter la positivité de la différence sexuelle puisqu'elle *est* au fondement de nos réflexions et de nos comportements. Bien que Derrida s'inscrive parmi les hommes qui ne se reconnaissent pas dans *la loi du père* ni dans l'autorité qu'il a fondée, il ne parvient pas toujours à surmonter la masculinité forgée par la culture même lorsqu'il *se pense femme*. Malgré cela Derrida termine son texte par la locution « je/nous somme⁴ » inspirant une pensée de la transcendance des genres, qu'ils soient littéraires, sexués ou autres.

Transcender les identités

Cette transcendance provient des *appartenances* de chacun à un « corpus de traces⁵ » spécifique dans lequel l'individu peut agir afin de mettre ses frontières en mouvement. C'est ce qu'Ana Mendieta réalise à travers son œuvre, notamment en 1972 dans la performance *Untitled (Facial Hair Transplants)*. L'artiste colle au dessus de sa bouche, au niveau de la moustache, la barbe de son ami Morty Sklar⁶. Elle fait ainsi écho à une question soulevée par les commissaires de l'exposition « Masculin-Féminin, le sexe de l'art », Marie-Laure Bernadac et Bernard Marcadé : « Ni homme, ni femme, existe-t-il un art qui refuse de se ranger d'un côté ou de l'autre, qui prenne en charge ces espaces interstitiels, cet entre-deux, un art qui se déplace sans cesse vers d'improbables zones franches⁷ ? »

¹ *Ibid.*, p. 265.

² *Ibid.*, p. 286.

³ *Ibid.*, p. 278-279. Ces lignes ont peut-être inspiré Judith Butler dans la création de la théorie *queer* et le concept de performativité du genre qu'elle développe.

⁴ *Ibid.*, p. 287. Derrida termine « La loi du genre » en faisant référence à « [l]a loi en somme. »

⁵ *Ibid.*, p. 263.

⁶ Ana Mendieta, « Autoportraits » [“Self Portraits”, M.A. thesis, University of Iowa, 1972], CGAC, p. 179.

⁷ Marie-Laure Bernadac et Bernard Marcadé dans le dossier de presse de l'exposition « Masculin-Féminin, le sexe de l'art » [Centre Georges Pompidou, 26/10/1995 au 12/02/1996]. Mendieta figure dans la section titrée « Histoires naturelles » aux côtés de Georgia O'Keeffe, Alfred Stieglitz ou encore Kiki Smith (consultable à l'adresse : <https://www.centrepompidou.fr/media/document/c4/33/c433c72924f643f0076d132f204f1711/normal.pdf>).



Ana Mendieta, *Sans titre (cheveux collés sur le visage)* [Untitled (Facial Hair Transplants)], 1972, Université d'Iowa, photographies couleur, dimensions non renseignées
© Estate of Ana Mendieta & Galerie Lelong

Mendieta a conscience qu'être une femme dans un monde créé par les hommes et pour les hommes engendre des difficultés dans sa vie professionnelle et personnelle. C'est pourquoi elle décroise les genres. L'art la guide dans le déplacement des stéréotypes et des limites prescrites des genres en les entremêlant. Elle montre une volonté de se défaire de ce qui lui est imposé et témoigne du sentiment d'intersectionnalité qu'elle éprouve. Mendieta évoque le fait que, depuis son corps de femme, elle se sent également homme. Dans cette performance, elle tient à exprimer son autre : « Je suis homme ». Elle témoigne de la capacité à s'éprouver en dehors des schémas imposés et dévoile que nous sommes tous, en tant qu'humain, les deux sexes. Ainsi, *l'autre* moitié de l'humanité sexuée est-elle aussi *l'autre* qui est en soi. Cette

artiste est une précurseuse en matière de déconstruction¹. Elle a intériorisé ces notions qui viennent à elle depuis le monde sensible. Cette œuvre témoigne d'une conceptualisation de l'intervalle, d'une pensée de l'écart qui ne se loge pas dans l'hymen comme l'écrit Derrida à plusieurs reprises², mais dans l'ensemble de ses chairs qui se découvrent entre les caractéristiques culturellement attribuées au sexe féminin ou masculin. Ana Mendieta révèle que l'on peut être simultanément autre que soi. À ce titre, l'historienne de l'art Abigail Solomon-Godeau écrit :

[M]ême si elles [ses performances] oscillent entre le corps individualisé de l'artiste (ou sa trace dans les *Siluetas*), et la scénographie visuelle générique de corps de femme dans ses travaux sur papier, ses œuvres résistent à toute universalisation³ – mythique ou autre – par la place obsessionnelle qu'elles accordent aux différences sexuelles et corporelles⁴.

En dépassant l'inscription dans le sexe masculin ou féminin, Mendieta fait part de sa pensée planétaire de la différence que chaque être humain porte en lui et montre qu'il est possible d'entrevoir un au-delà de notre humanité⁵. L'artiste révèle également qu'elle ne dit pas *oui, oui* mais plutôt *oui et non*, en ne rejetant pas la femme qu'elle est. La pratique artistique l'aide dans la réappropriation de son autonomie de penser son être-au-monde. En arborant une moustache postiche⁶, elle dévoile le fait qu'un être peut demeurer selon les critères attribués à l'un et à l'autre sexe.

Sujets pluriels

C'est une pensée que soutient également Sophie Ristelhueber bien qu'elle photographie très peu les corps. L'image des modèles des séries *Intérieurs* (1981) et *Every One* (1994) est capturée indépendamment de leur sexe : les sujets se trouvent dans une humanité nue, qui

¹ Mendieta écrit notamment un texte titré « La lutte pour la culture est aujourd'hui la lutte pour la vie » [“The Struggle for Culture Today is the Struggle for Life”]. Il est étudié dans le chapitre « Déculturation ».

² Derrida écrit à 29 reprises le mot hymen dans *Parages* et travaille sur « la loi de l'hymen » dans « La double séance ».

³ Cette parole de Mendieta peut être rapprochée de ce qu'écrit le philosophe français Maurice Merleau-Ponty (1908, Rochefort – 1961, Paris) à propos de la différence : « [M]on cas n'est pas assimilable à celui des autres, je vis ma perception du dedans, et, de l'intérieur, elle a un pouvoir incomparable d'ontogenèse. », dans *Le visible et l'invisible* [la première trace trouvée de ce titre est issue de manuscrits datés de 1959 ; cet ouvrage est édité pour la première fois en 1964, trois années après la mort du philosophe], Paris, Gallimard, 2016, p. 84. Cet ouvrage fait part de l'étude de « la foi perceptive » qu'entreprend ce phénoménologue, dont le travail porte sur la psychologie, la linguistique, l'esthétique, la sociologie, l'épistémologie et l'ontologie.

⁴ Abigail Solomon-Godeau, « Ana Mendieta sans atavisme » [“Ana Mendieta without Atavism”], AMF, p. 13 [“E]ven as her works oscillate between the *Siluetas*, or the generic visual shorthand for female bodies in her works on paper, in their obsessive inscription of sexual, bodily difference they resist impulses to universalization, mythic or otherwise.”, AMF, p. 16.]

⁵ Cet argument est développé à partir du chapitre V.

⁶ La moustache postiche évoque également les déguisements dont les femmes se couvrent, à une certaine époque en Europe et encore actuellement dans le monde, pour accéder à des métiers culturellement réservés aux hommes.

tourne souvent le dos. Lors de notre entretien¹, Ristelhueber n'a pas voulu s'exprimer sur le féminisme et a préféré évoquer son mari François Hers qu'elle pense plus féministe qu'elle-même. Sophie Ristelhueber, comme Mendieta, se sent humaine avant d'être femme. Ces deux artistes expriment ce même sentiment de façon différente. En effet, l'œuvre de Ristelhueber ne met pas directement en avant le corps humain : elle montre plutôt les répercussions que les corps ont dans l'environnement et inversement. Quand Mendieta agit en créant sa trace sur ou dans les sols qu'elle arpente, Ristelhueber photographie les traces déjà présentes. Elle n'intervient pas dans le milieu et saisit seulement les marques des passages humains. Elle capture leurs traces qui semblent résonner dans un silence profond transmettant l'absence marquée de la présence. Lors de ses déplacements, elle insiste sur le territoire plus que sur l'humain en lui-même : seules les traces, ces stigmates présents dans l'environnement, l'intéressent. De même, Richard Long œuvre non pas au contact de blessures produites dans la nature par l'humain, mais en lien avec les éléments naturels. Nulle présence humaine dans l'œuvre de Long, seulement l'évocation d'une existence universelle : celle d'être simplement *là au monde*. Déplaçant des roches, des graines, des feuilles ou encore de l'herbe, il se lie au milieu qui l'entoure, laissant s'effacer la trace de ses gestes aussi primitifs qu'éphémères.

Toutefois, il y a certaines traces qui ne disparaissent pas puisqu'elles sont sans cesse renouvelées. Les rites culturels par exemple continuent de se perpétuer de générations en générations. Ces traces produites par autrui peuvent être déposées à l'extérieur ou à l'intérieur de nous : elles marquent l'appartenance à une culture. Derrida l'a vécu. Il l'exprime ainsi :

La circoncision signifie, entre autres choses, une certaine marque² qui, venue des autres, et subie dans la passivité absolue, reste dans le corps, et visible, indissociable sans doute du nom propre alors également reçu de l'autre. C'est aussi le moment de la signature (de l'autre autant que de soi) par laquelle on se laisse inscrire dans une communauté ou dans une alliance ineffaçable : naissance du sujet, comme vous le suggérez tout à l'heure, plutôt que naissance « biologique », mais il y faut du corps et de la marque indestructible. Chaque fois qu'il y a cette marque et ce nom (et cela ne se limite pas aux cultures qui pratiquent la circoncision dite « réelle »), la figure au moins d'une circoncision s'impose à moi³.

Nous composons avec l'autre. C'est l'autre qui nous appréhende et nous crée. Se voir soi, c'est d'abord voir l'autre qui est (en) soi. Ceci revient à aborder la question de l'identité sous l'angle de la multiplicité et invite à se nourrir des différences de chacun. Il s'agit de démultiplier ces différences et non de les faire disparaître. Ce raisonnement permet de

¹ Sophie Ristelhueber m'a donné rendez-vous le 6 février 2018 au Café des Éditeurs à Paris.

² Ailleurs, Derrida écrit : « [Q]uelqu'Un a marqué mon destin avant même que j'aie eu un mot à dire. C'est ce que j'appelle la circoncision, au sens littéral ou figural. Je suis marqué avant même de savoir parler. Et cela est valable pour les femmes. [...] l'on n'a pas besoin d'être littéralement circoncis, ni même d'être un homme, pour qu'existe ce marquage d'avant la parole. », dans « Éloge de la psychanalyse », *De quoi demain, op. cit.*, p. 312.

³ Jacques Derrida, « Une "folie" doit veiller sur la pensée » [1991], dans *Points de suspension, op. cit.*, p. 351. Au sujet des blessures faites au corps, l'anthropologue et sociologue David Le Breton (1953, Le Mans) écrit : « La trace corporelle, avec la douleur qui l'enracine, accompagne la mutation ontologique, le passage d'un univers social à un autre, bouleversant l'ancien rapport au monde. La cicatrice, qui possède une signification précise pour la culture concernée, traduit dans la peau l'immersion au sein du groupe. », *La peau et la trace. Sur les blessures de soi*, Paris, Métailié, 2003, p. 39-40.

considérer l'autre dans l'équité et la complémentarité. Être homme, femme ou simplement être qui l'on désire : « Le *je* oscille donc : tantôt il s'affirme dans l'unité et la force de son *je*, tantôt il s'absente à lui-même et se dissémine¹ ». Envisager l'humain dans ses différences revient à se penser différent en soi afin de reconnaître et d'accepter la différence de l'autre. Cette pensée trouve son espace dans celui de l'écart où l'altérité souligne que nous sommes tous, en nous et indépendamment du sexe d'appartenance, des sujets pluriels comme le révèle ce vers de la romancière, essayiste et poétesse Marie-Claire Bancquart (1932, Aubin – 2019, Paris) :

Approche ta figure du miroir
jusqu'à le toucher du nez, des lèvres,
à l'embuer de ta respiration

il vient quelqu'un
d'un peu autre.

Au-delà de la ressemblance
[...]

derrière ton existence en suspens².

3. Spectralité

L'hétérogénéité d'un sujet peut également s'étudier à travers la notion de spectralité, qui articule une certaine manière de concevoir la présence de l'autre à l'intérieur d'un individu en lui-même pluriel. Celle-ci apparaît inséparable de la déconstruction derridienne : « [L]a logique de la spectralité, [...] est à l'œuvre, de façon le plus souvent explicite, dans tous les essais publiés au cours des vingt dernières années³ ». Dès lors, elle est indissociable de la notion de trace qui permet de percer, d'étendre ce(ux) qui se loge(nt) dans l'invisibilité de la différance :

¹ Evelyne Grossman, *Éloge de l'hypersensible*, op. cit., p. 187.

² Marie-Claire Bancquart, *Terre énergumène*, op. cit., p. 104.

³ Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, p. 24 (en note). D'après Benoît Peeters, Derrida écrit *Spectres de Marx* pour un colloque qui a lieu en 1993 à l'Université de Californie à Riverside, aux États-Unis, intitulé « Où va le marxisme ? » [“Whither marxism?”]. Depuis un certain temps, ses contemporains le pressaient d'écrire sur Marx. Peeters cite en substance une lettre que Derrida envoie à son ami Gérard Granel : « J'interviendrai quand j'aurai trouvé la manière juste de le lire ». Il écrit *Spectres de Marx* dans un temps qu'il juge caractérisé par le « triomphalisme néolibéral », Benoît Peeters dans « Les spectres de Derrida (5/5) : Derrida, penseur politique et éthique », « Les chemins de la philosophie », émission de France Culture animée par Raphaël Enthoven, 28/01/2011 (consultable à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/les-spectres-de-derrida-55-derrida-penseur>). *Spectres de Marx* aborde le travail du deuil en regard de l'œuvre freudienne, et celui de la technique et des médias en regard de la pensée de Karl Marx. Dans les premières pages du *Manifeste du parti communiste* [*Manifest der Kommunistischen Partei*, 1848], Marx écrit : « Un spectre hante l'Europe : le spectre du communisme ».

La trace, c'est l'expérience même, partout où rien ne se résume au présent vivant et où chaque présent vivant est structuré comme présent par le renvoi à l'autre ou à autre chose, comme trace de quelque chose d'autre, comme renvoi-à. De ce point de vue-là, il n'y a pas de limite, tout est trace. Ce sont des propositions que certains ont jugées un peu provocantes. J'ai dit que tout est trace, que le monde était trace, que l'expérience était trace, que ce geste est trace, [...] et qu'il n'y a rien qui borde en quelque sorte, de l'extérieur, cette expérience de la trace¹.

Tout comme la trace, la spectralité se loge entre le visible et l'invisible. Derrida mentionne : « Il faut *voir* au sens courant du terme pour déployer ces puissances d'aveuglement² ». Ainsi, une personne *voyant*³ pourrait capter l'imperceptibilité de ces autres qui ne sont pas physiquement là, mais dont elle peut présumer ou *sentir* l'existence. Derrida lui-même se laisse guider, tout en se méfiant, par ces intellectuels fantomatiques dont la présence subsiste grâce aux textes. Dans ses ouvrages, il semble convoquer ou parfois être convoqué par les « spectres⁴ » de certains penseurs⁵ qui l'enseignent sur son chemin philosophique. Derrida s'en inspire pour vivre ou *apprendre à vivre* :

[N]ietzsche a habité ces lieux, cette île [Orta]. Son spectre hante ces lieux. Or un spectre, c'est quelqu'un ou quelque chose qu'on voit sans voir ou qu'on ne voit pas en voyant, c'est une forme, la figure spectrale, qui hésite de façon tout à fait indécidable entre le visible et l'invisible. Le spectre, c'est ce qu'on *pense voir*, « penser » au sens cette fois de « croire ». Il y a là un « penser-voir », un « voir-pensé ». Mais on n'a jamais vu penser. En tout cas, le spectre, comme dans l'hallucination, c'est quelqu'un qui traverse l'expérience de la hantise, du deuil, etc., quelqu'un qu'on pense voir⁶.

La spectralité ouvre un peu plus la stratification interne d'un organisme qui, au fur et à mesure que les années s'écoulent, se charge et se décharge de données conscientes et inconscientes. Derrida transmet au lecteur la signifiante des héritages dont l'humain est traversé, en même temps que ceux qui vont lui permettre de se constituer dans ce qui reste

¹ Jacques Derrida, « Penser à ne pas voir » [conférence prononcée à Orta (Italie) le 01/07/2002], dans *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible (1979-2004)*, textes réunis et édités par Ginette Michaud, Joana Masó et Javier Bassas, Paris, Éditions de la différence, 2013, p. 69.

² *Ibid.*, p. 77. À la page suivante, Derrida conclut sa conférence sur ce que peut être le dessin : « Cela ne veut pas dire que cela appartienne à quelque obscurité, ou génère de l'obscurantisme, ou appartienne à la nuit. Mais cela ne vient pas davantage au jour. Dans tout dessin digne de ce nom, dans ce qui fait le tracé d'un dessin, un mouvement reste absolument secret, c'est-à-dire *séparé (se cernere, secretum)*, irréductible à la visibilité diurne. Les conséquences politiques en sont graves. »

³ Jacques Derrida écrit : « [Q]uand je regarde quelqu'un dans les yeux – je fais ici appel à l'expérience de chacun –, il faut que je choisisse entre regarder les *yeux vus* de l'autre et regarder les *yeux voyants* de l'autre », *ibid.*, p. 63.

⁴ Un spectre est défini comme étant la « figure fantastique d'un mort, d'un esprit que l'on croit voir », LITT.

⁵ Dans *Ghost Dance* par exemple, un film britannique indépendant réalisé en 1983 par Ken McMullen, la voix en *off* de Derrida semble raconter devant un public « l'épisode de Prague » durant lequel le fantôme de Kafka paraissait le suivre ou le poursuivre. Ce film interroge les mythes et croyances qui entourent les fantômes et évoque ceux créés par le cinéma (visionnable à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=SwkjAuN_-k).

⁶ Jacques Derrida, « Penser à ne pas voir », *op. cit.*, p. 58-59.

toujours « à venir¹ ». Au demeurant, l'individu est, volontairement ou non, un hôte qui héberge en lui des autres aussi appelés *revenants*.

Hantologie

Ces spectres, ces *invisibles* qui viennent côtoyer nos existences avec ou sans consentement, sont ceux qui rappellent que nous venons de lieux inconnus, toujours abscons. En s'invitant, ils convient certains, enjoignent d'autres à lire en eux, à s'apprendre en se parcourant : « Derrida a su détourner la frontalité du regard sur l'être-soi pour l'orienter vers les ruines et les spectres, comme s'ils étaient plus proches de la vérité que toute tentative désespérée de faire adhérer la référence à sa représentation². » La spectralité permet à Derrida d'ouvrir la question de ce qu'il nomme « hantologie », dans l'intention de déconstruire la notion d' « ontologie » :

Cette logique de la hantise ne serait pas seulement plus ample et plus puissante qu'une ontologie ou qu'une pensée de l'être [...]. Elle abriterait en elle, mais comme des lieux circonscrits ou des effets particuliers, l'eschatologie³ et la téléologie⁴ mêmes. Elle les *comprendrait*, mais incompréhensiblement⁵.

L'hantologie traverserait l'être, pénétrerait son discours tout en l'approfondissant. Le verbe *hanter*⁶ qui compose ce néologisme peut éclairer sur les obsessions de Derrida vis-à-vis des êtres spectraux qui semblent l'*habiter*⁷. Ce verbe, rarement utilisé positivement, inspire d'abord la peur au lecteur. C'est pourquoi bien souvent, l'être reste aveugle à leur « présence ». Les spectres (re)viendraient pour réparer une erreur, la conjurer ou *simplement* pour tenter de continuer à vivre « à travers l'autre ». Toutefois, ne pourraient-ils pas interférer autrement avec le sujet en ne revenant pas pour le hanter mais pour l'appeler, le parcourir, le rappeler à lui, comme une expérience de *souvenance*. Les spectres seraient dans l'air, se respireraient, s'incorporeraient en disparaissant à nouveau. L'hantologie fait se côtoyer

¹ Derrida lie la logique de la spectralité à celle de démocratie à venir : ces deux notions ouvrent un espacement propre au dépassement, voire à l'espérance.

² Magali Nachtergaele, « Jacques Derrida, l'autre en soi », dans Sandrine Lascaux et Yves Ouallet (dir.), *Autoportrait et altérité*, Paris, PURH, 2011 (texte non paginé consultable à l'adresse : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00746127/document>).

³ L'eschatologie est une « doctrine des choses qui doivent advenir lors de la consommation des siècles ou fin du monde », LITT.

⁴ La téléologie est une « doctrine des causes finales, c'est-à-dire celle qui explique les êtres par le but apparent auquel ils semblent destinés », LITT.

⁵ Jacques Derrida, *Spectres de Marx, op. cit.*, p. 31.

⁶ Dans *L'écriture et la différence* (1967), le verbe « hanter » apparaît déjà à plusieurs reprises, Paris, Seuil, 1967, p. 13, 64, 71, 81, 105, 175, 293, 320, 366. Dans cette réflexion, Derrida se réfère aux « châteaux hantés », omettant les esprits ancestraux des religions primitives par exemple.

⁷ Selon Pierre Delain, la voix derridienne est « une voix entre-deux, ni morte ni vive, qui affirme, qui fait circuler la parole et qui fabrique de la différence : une voix spectrale », DX (consultable à l'adresse : <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0502161647.html>).

différentes formes de vie. Elle est signe d'absence généralisée de traces impalpables, de différence toujours à venir...

Dans *Ghost Dance*, Derrida affirme : « Au fond être hanté par un fantôme¹, c'est avoir la mémoire de ce qu'on n'a jamais vécu au présent. Avoir la mémoire de ce qui au fond n'a jamais eu la forme de la présence. » Néanmoins, même si ce présent n'a jamais été vécu par la personne qui l'énonce, il a peut-être été vécu par un autre qui se trouve en elle, créant à nouveau une différence oubliée². Lorsque Pascale Ogier, l'actrice principale du film, demande à Derrida s'il croit aux fantômes³, le philosophe répond de manière ambiguë :

D'abord est-ce qu'on demande à un fantôme s'il croit aux fantômes ? Ici le fantôme c'est moi. Dès lors qu'on me demande de jouer mon propre rôle dans un scénario filmique plus ou moins improvisé, j'ai l'impression de laisser parler un fantôme à ma place. Paradoxalement, au lieu de jouer mon propre rôle, je laisse à mon insu un fantôme me ventriloquer [...]. Je ne sais pas si je crois ou si je ne crois pas aux fantômes, mais je dis : « Vive les fantômes »⁴.

Selon le philosophe, « l'avenir est aux fantômes⁵ ». Il fait mention d'un « avenir spectral⁶ » dans lequel la télécommunication décuplerait les fantômes : « Derrida nous montre aussi le chemin tortueux qui nous conduit à comprendre les identités déchirées, disloquées, multiples, qui hantent aujourd'hui nos territoires, nos représentations et nos propres histoires à l'ère des médias⁷. » En effet, le philosophe semble penser que la technologie pourrait

¹ Dans l'élaboration de cette pensée, Derrida est proche de Merleau-Ponty qui écrit : « Et pour que cette ouverture ait lieu, pour que décidément nous sortions de nos pensées, pour que rien ne s'interpose entre nous et lui, il faudrait corrélativement vider l'Être-sujet de tous les fantômes dont la philosophie l'a encombré. Si je dois être en ek-stase dans le monde et les choses, il faut que rien ne me retienne en moi-même loin d'elles, aucune "représentation", aucune "pensée", aucune "image", et pas même cette qualification de "sujet", d' "esprit" ou d' "Ego", par laquelle le philosophe veut me distinguer absolument des choses, mais qui devient trompeuse à son tour puisque, comme toute désignation, elle finit par retomber au positif, par réintroduire en moi un fantôme de réalité », dans *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 76.

² Le chapitre « Mémoire corporelle » traite de la mémoire des gènes, de ces êtres du passé qui continuent de vivre dans le présent à travers leurs descendances.

³ La philosophie de Derrida est parfois proche des recherches entreprises par Merleau-Ponty. Ils partagent notamment des réflexions par la négative qui ouvrent une trajectoire à la positivité, ainsi qu'une pensée de l'écart, de l'ouverture, de la différence, de l'invagination ou de l'événement ; toutes ces thématiques côtoient celle des fantômes. Pierre Delain fait mention de neuf ouvrages dans lesquels Derrida cite une à deux fois Merleau-Ponty, DX (consultable à l'adresse : <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0511301020.html>).

⁴ Jacques Derrida dans le film *Ghost Dance*.

⁵ Dans *Ghost Dance*, Derrida prononce cette réplique : « Ce que Kafka dit de la correspondance, des lettres, enfin de la relation épistolaire, ça vaut aussi pour la relation téléphonique. Et je crois qu'aujourd'hui le développement de la technologie des télécommunications, au lieu de restreindre l'espace des fantômes, comme on pourrait le penser, on pourrait penser que la science aujourd'hui, la technique, laissent derrière elles l'époque des fantômes qui était l'époque des manoirs, d'une certaine technologie frustrée, enfin d'une certaine époque périmée, alors que je crois au contraire que l'avenir est aux fantômes et que la technologie moderne de l'image, de la cinématographie, de la télécommunication décuple le pouvoir des fantômes et le retour des fantômes. »

⁶ TAIA, p. 97.

⁷ Magali Nachtergaël, « Jacques Derrida, l'autre en soi », *op. cit.* Derrida étudie les liens entre la spectralité et le cinéma notamment dans *Spectres de Marx* (1993) et *Échographies de la télévision. Entretien filmés avec Bernard Stiegler*, Paris, Galilée/INA, 1996. Il témoigne de ses interrogations et de ses méfiances envers la photographie, le cinéma ou encore la télévision qui, selon lui, ne font que créer des fantômes. À ce sujet, voir

démultiplier le sujet : « Il s'agit pour Derrida d'une expérience de croyance nouvelle, sans précédent, inventée autour de 1900. Avec la photographie puis le cinéma, voici qu'on peut croire en une figure hésitant entre le visible et l'invisible¹ ». Suivant ce schéma de pensée, l'évolution de la télécommunication² alimenterait l'argument métaphysique³ selon lequel nous serions peut-être déjà absents du monde, à l'image des étoiles qui, mortes depuis des centaines d'années, nous apparaissent filantes. À ce propos, Pierre Delain écrit : « Vivant, il [Derrida] se pleurait déjà lui-même. Il aimait la vie [...] mais se voyait déjà mort. Il a écrit sa propre épitaphe, et peut-être aussi mis en scène – dans ses textes et aussi dans sa pensée (la théorie de l'écriture) – sa propre disparition⁴. »

Avenir spectral

Ainsi, vivrions-nous en tant qu'humains donc malgré nous, entourés de spectralité. Celle-ci ouvre un espacement à l'intérieur de la réalité, elle dissémine, démultiplie voire dépersonnalise. Cette notion participerait paradoxalement à la compréhension qu'un individu a de lui-même : tout en se rapprochant de soi, elle permettrait de se comprendre dans l'écart maintenu avec soi. Alors recevoir revient à décentrer, à *se* différer. La sortie de soi⁵ serait aussi l'entrée de l'autre en soi. C'est également choisir au sein de la variété des choix ou des voies/voix qui se présentent, celles dont il vaut mieux se protéger, celles à écouter, celles dont la responsabilité guide le légataire :

La vie, au fond, l'être-en-vie, cela se définit peut-être par cette tension interne de l'héritage, par cette réinterprétation de la donnée du don, voire de la filiation. [...] Il faudrait penser la vie à partir de l'héritage, et non l'inverse. Il faudrait donc partir de cette contradiction formelle et apparente entre la passivité de la réception et la décision de dire « oui », puis sélectionner, filtrer, interpréter, donc transformer, ne pas laisser intact, indemne, ne pas laisser *sauf* cela même qu'on dit respecter avant tout. Et après tout. Ne pas laisser sauf : sauver, peut-être, encore, pour quelques temps, mais sans illusion sur un salut final. [...] ce même héritage commande, pour sauver la vie (dans son temps fini), de réinterpréter, de critiquer, de déplacer,

également l'entretien de Derrida avec Antoine de Baecque et Thierry Jousse titré « Le cinéma et ses fantômes », *Cahiers du cinéma*, n°556, Paris, avril 2001.

¹ DX (consultable à l'adresse : <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0507291148.html>).

² Lors de leur conférence intitulée « Comment la technologie modifie la manière dont on se pense? », organisée en 2010 à l'occasion de la Cité de la réussite à la Sorbonne, le neuro-psychiatre Boris Cyrulnik (1937, Bordeaux) et le sociologue Jean-Claude Kaufmann (1948, Mans) affirment que la technologie sculpte les cerveaux : en produisant de nouvelles normes ou de nouveaux repères, elle modifie leur structure et leur fonction et « le monde perçu n'est plus le même ». Ainsi, la relation aux objets nous fabrique-t-elle : l'Internet devient un nouvel espace de réalité faisant du cinéma intérieur un scripte de vie future (visionnable à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=c6LYIfdYxoI>).

³ Pierre Delain écrit : « La métaphysique est incapable de penser le deuil de l'extérieur, car elle est elle-même un interminable travail de deuil. Là où existe encore un Soi originaire (âme, ego, sujet, *Dasein*), il faut faire son deuil de ce Soi (comme Hegel avec le Savoir Absolu hégélien, cette expropriation radicale, ou Platon avec son apprentissage de la mort) », DX (consultable à l'adresse : <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-1409251301.html>).

⁴ DX (consultable à l'adresse : <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0603151001.html>).

⁵ Se référer au chapitre « Sortir de soi ».

c'est-à-dire d'intervenir activement pour qu'ait lieu une transformation digne de ce nom : pour que quelque chose arrive, un événement, de l'histoire, de l'imprévisible à-venir¹.

La spectralité déstabilise, dans le sens où elle n'offre aucune symétrie tangible, extrêmement peu de maîtrise : elle est encore moins calculable que démontrable. Cette notion (re)met au jour une croyance oubliée de notre contemporanéité, celle qui ne marque pas d'opposition concrète entre le visible et l'invisible². En effet, elle fait place à l'imprévisible et dévoile que ce qui est visible n'est pas toujours ce qui semble perçu par les sens :

Oui, ce qui imprévisiblement surgit, appelle et déborde à la fois ma responsabilité (ma responsabilité avant ma liberté – qu'elle semble pourtant présupposer, ma responsabilité dans l'hétéronomie, ma liberté sans autonomie), l'événement, la venue de (ce) qui vient mais n'a pas encore de figure reconnaissable – et qui donc n'est pas nécessairement un autre homme, mon semblable, mon frère, mon prochain (vous voyez tous les discours qui seraient alors remis en jeu par (ce) qui vient ainsi). Cela peut être aussi bien une « vie » ou même un « spectre » de forme animale ou divine sans être « l'animal » ou « Dieu », et non seulement un homme ou une femme, ni une figure sexuellement définissable selon les assurances binaires de l'homo- ou de l'hétérosexualité. Voilà ce que peut être, ce que doit être un événement digne de ce nom, une arrivance qui me surprenne absolument et à quoi et à qui, de quoi ou de qui je ne puisse pas, je ne dois plus ne pas répondre – de façon aussi responsable que possible : ce qui arrive ou qui fond sur moi, ce à quoi je suis exposé, au-delà de toute maîtrise. Hétéronomie³, donc, l'autre est ma loi⁴.

L'hétéronomie révèle que loin d'être autonome, l'individu doit choisir, sélectionner, décider : elle le place devant sa responsabilité, où le respect de la vie incombe autant que celui de la mort. *L'autre comme loi* peut être une locution qui caractérise le parcours de vie d'Ana Mendieta. Comme Derrida, elle a subi dès son enfance les lois des autres et se sent responsable d'un certain héritage passé et à venir. Elle aussi croit être convoquée par des spectres qui, dans leur surgissement, font prendre conscience de ce qui vit ou de ce qui doit vivre en nous. Tous deux œuvrent entre le matériel et le spirituel, donnant lieu à des évocations sensibles de ce qui reste communément invisible : aux côtés de fantômes, se prenant parfois pour l'un des leurs.

Pour la performance *Untitled* (1973), réalisée dans la nef principale de l'ancien couvent de la ville de Cuilápam, dans la région d'Oaxaca au Mexique, Mendieta s'est enveloppée sous un drap blanc qui la recouvre de la tête au pied, prenant l'apparence d'un fantôme. Sur la photographie, témoin de l'action performée, le spectateur suppose la présence de l'artiste au

¹ Jacques Derrida « Choisir son héritage », dans *De quoi demain, op. cit.*, p. 16. Le terme « événement » peut ici résonner avec cette phrase de Maurice Merleau-Ponty : « [L]e monde est toujours par-delà mes pensées comme événement, mais aussi par-delà celles des autres, de sorte qu'il n'est pas divisé par la connaissance que nous en prenons, et non pas unique au sens où chacun de nous est unique. », dans *Le visible et l'invisible, op. cit.*, p. 71.

² Dans *Mal d'archive. Une impression freudienne* (1995), Derrida établit des liens entre la notion d'archive et les recherches entreprises par Freud : les traces historiques archivées se joignent aux traces que nous ne voyons pas, celles qui restent cachées dans les corps et les chairs, dans l'inconscient.

³ L'hétéronomie est le « nom donné par Kant aux lois que nous recevons de la nature, à la violence qu'exercent sur nous nos passions et nos besoins ; par opposition à autonomie », LITT.

⁴ Jacques Derrida, « Imprévisible liberté », dans *De quoi demain, op. cit.*, p. 90-91.

centre d'une niche où conventionnellement est installée une vierge. Ce contexte de performance renvoie à son éducation catholique qui lui causa du tort : Mendieta peut faire référence à son passé d'enfant exilée¹ par des êtres de confession qui ont contribué à décider du sort de milliers d'enfants. Ils semblent continuer de l'habiter, de la hanter de leurs présences spectrales. Puisque Mendieta ne les a probablement jamais rencontrés, ils marquent invisiblement sa vie.

Au Mexique, l'artiste tente de retrouver ses racines, de se « purifier² », bien que le pays reste imprégné du catholicisme imposé par la colonisation espagnole qui a mis fin au polythéisme. Entre 1971 et 1981, elle y retourne pratiquement chaque été pour travailler³. Elle y parle sa langue maternelle, l'espagnol, et se fond plus dans le paysage que ses camarades américains appelés *gringos* par les Mexicains. Ce pays latin représente un passage entre son lieu de naissance, Cuba, et son lieu de mort, les États-Unis : « Se brancher au Mexique était comme retourner à la source, être capable d'obtenir quelque chose de magique simplement en étant là⁴. »

¹ Avec sa sœur, Mendieta fait partie de l'Opération Peter Pan organisée par l'Église catholique de 1960 à 1962 : Ana rompt avec l'Église qui lui a fait perdre sa famille, sa terre et ses racines.

² Ana Mendieta citée par Charles Merewether dans « De l'inscription à la dissolution : un essai sur la consommation dans l'œuvre d'Ana Mendieta » [“From Inscription to Dissolution: an Essay on Consumption in the Work of Ana Mendieta”], CGAC, p. 98.

³ Mendieta demande la nationalité américaine afin de pouvoir « s'échapper » des États-Unis : « Il est paradoxal que, pour Ana Mendieta, devenir citoyenne américaine soit sa seule façon d'échapper à ce qu'elle sentait être son incarcération aux États-Unis. Quelques mois après avoir été naturalisée en 1970, elle a effectué le premier de ses nombreux voyages au Mexique », Jane Blocker dans « Earth », *Where Is Ana Mendieta?*, *op. cit.*, p. 54 [“It is ironic that, for Ana Mendieta, becoming a U.S. citizen was her only way of escaping what she felt was her incarceration in the United States. A few months after becoming a naturalized citizen in 1970, she took the first of several trips to Mexico”, trad. Maïlys Girodon.] Pour Mendieta, le voyage est une échappatoire importante et une source d'inspiration intarissable. Au chapitre suivant, Blocker date l'ensemble des expériences de Mendieta à l'étranger : « En 1971, elle voyage au cours d'une expédition archéologique [de Thomas Charlton] à San Juan Teotihuacán, au Mexique. En 1973, 1974, 1976 et 1978 [en 1980 également], elle a participé au programme d'été multimédia de l'Université de l'Iowa à Oaxaca, au Mexique. En 1976, elle a voyagé comme étudiante en Europe. En 1980 et 1981, elle est retournée à Cuba et, lors de sa deuxième visite, est restée un mois pour compléter une série de sculptures dans les grottes du parc de Jaruco à côté de La Havane. Enfin, entre 1983 et 1985, elle a voyagé entre Rome et les États-Unis après avoir reçu une bourse à la prestigieuse Académie de Rome », Jane Blocker, dans « Travel », *Where Is Ana Mendieta?*, *op. cit.*, p. 92 [“In 1971, she travelled on an archaeological expedition to San Juan Teotihuacán, Mexico. In 1973, 1974, 1976, and 1978, she went with the University of Iowa Summer Multi-Media Program to Oaxaca, Mexico. In 1976, she travelled as a student around Europe. In 1980 and 1981, she returned to Cuba and, on her second visit, remained for a month to complete a series of carvings in the caves of Jaruco Park outside Havana. Finally, between 1983 and 1985, she traveled between Rome and the United States after having been awarded a fellowship at the prestigious Rome Academy.”, trad. Maïlys Girodon.]

⁴ Ana Mendieta citée par Judith Wilson dans « Ana Mendieta plante son jardin », *art. cit.* [“Plugging into Mexico was like going back to the source, being able to get some magic just by being there.”, trad. Maïlys Girodon.] Merleau-Ponty utilise également le verbe *brancher* : « [L]a certitude que j'ai d'être branché sur le monde par mon regard me promet déjà un pseudo-monde de fantasme si je le laisse errer », dans *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 47.



Ana Mendieta, *Sans titre [Untitled]*, 1973, ancien couvent Cuilápam de Guerrero, Cuilápam, Oaxaca, Mexique, photographie noir et blanc, 25,7 x 17,8 cm © Estate of Ana Mendieta & Galerie Lelong

Mendieta a grandi avec les contes qui évoquent la magie de la religion de la Santería dérivée de la culture Yoruba¹ que lui racontait sa grand-mère paternelle². Sur cette terre qui l'inspire profondément, elle trouve les moyens de conférer un caractère mystique à son travail : « [M]on œuvre a aussi été très inspirée et touchée par l'art ancien, l'art primitif [...].

¹ Une étude de la Santería est présentée au chapitre « Cosmogonies ».

² Le chapitre « Cosmogonies » étudie l'influence de l'enfance cubaine de Mendieta dans son œuvre.

Je voulais que mon travail projette cette sorte de pouvoir et de magie¹. » Mendieta semble « être chargée » de ceux qui vivent en elle. Cette locution peut signifier qu'il y a là un *poids* porté à l'intérieur de soi autant qu'un *poids* à transmettre à l'extérieur, à « décharger ».

There Is a Devil Inside Me

C'est probablement dans la perspective de se libérer d'un poids porté en elle que Mendieta performe *Il y a un démon en moi (signe de sang)* [*There Is a Devil Inside Me (Blood Sign)*]. L'artiste se place face au mur, dos à la caméra qui tourne en plan fixe : elle plonge ses mains dans un récipient rempli de sang avec lequel elle dessine ce qui ressemble à une arche. Comme pour la réalisation d'une *Siluetta*², elle contourne la forme de son corps. À l'intérieur, Mendieta écrit à même le mur blanc de l'Université d'Iowa : « Il y a un démon en moi ».

Ainsi, Mendieta ne cache-t-elle à personne la présence de cet hôte qui fait partie d'elle. Cette performance résonne à nouveau avec ses origines catholiques qu'elle tenterait d'exorciser grâce à cette matière rouge, ce fluide vital qui coule ou s'écoule de tout corps. Cette œuvre évoque également une tentative de purification par rapport au regard des autres qui la voient comme une *Latina* :

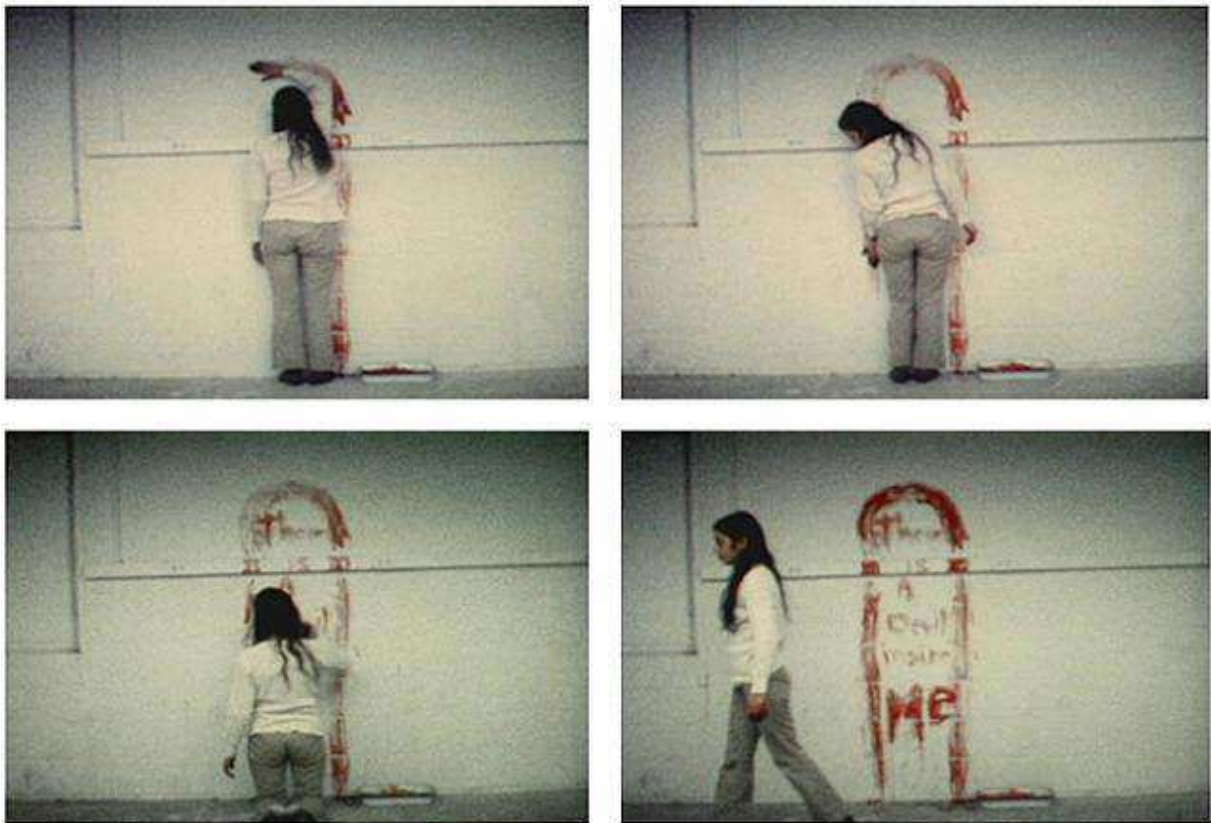
J'étais considérée par les gens du *Midwest* comme une créature érotique (le mythe de la *Latino sexy*), agressive, un peu diabolique. Leur attitude a généré une grande rébellion en mon for intérieur jusqu'à ce que ça finisse par exploser en moi, et j'ai pris conscience de qui j'étais, de ma propre existence en tant que personne très particulière et unique³.

En réaction à ces regards, Mendieta fait sortir « le démon » qui se cache en elle et qu'elle semble préférer à la *Latina erótica* dans laquelle elle ne se reconnaît pas et depuis laquelle elle ne veut pas être reconnue.

¹ Extrait d'une lecture d'Ana Mendieta à l'Alfred State University de New York, transcrite depuis une vidéo documentaire réalisée par Raquel Cecilia Mendieta, *Nature Inside*, 2015, 8 minutes [“My work has also been very inspired and moved by ancient art, primitive art [...]. So I wanted my work to project that some kind of power and magic.”, trad. Maïlys Girodon.] Comme évoqué dans sa biographie donnée au chapitre « Différentialisme intrinsèque », Mendieta arrête de peindre en 1972 puisqu'elle désire se plonger plus intensément dans le rapport direct qu'elle entretient avec la réalité et commence à performer.

² Il s'agit sans doute d'une des premières silhouettes que Mendieta réalise à partir de son corps, bien que celle-ci n'ait pas d'apparence anthropomorphe.

³ Ana Mendieta dans un extrait de notes non publiées et non datées, citée par Charles Merewether dans « De l'inscription à la dissolution : un essai sur la consommation à l'œuvre d'Ana Mendieta », CGAC, p. 101 [“I was looked at by the people in the Midwest as an erotic being (myth of the hot Latin), aggressive, and sort of evil. This created a very rebellious attitude in me until it sort of exploded inside me and I became aware of my own being, my own existence as a very particular and singular being.”], CTH, p. 86.



Ana Mendieta, *Il y a un démon en moi (signe de sang)* [*There Is a Devil Inside Me (Blood Sign)*], 1974, Université d'Iowa, photographies couleur d'une vidéo Super 8 silencieuse, 4 min. 40 s.

© Estate of Ana Mendieta & Galerie Lelong

C'est au Mexique qu'elle crée *Imagen de Yágul* (1973) et inaugure la série *Silueta* avec laquelle elle se fait connaître¹. Dans une grande économie de moyens, qui ne fait qu'augmenter la charge émotive de l'œuvre, Mendieta apparaît couchée au sol, statique comme souvent, prenant la position d'un mort dans une tombe du site archéologique de Yágul², ancienne cité-état zapotèque³. Ce sont les ruines de Yágul que le temps a recouvert de végétation luxuriante en raison du climat mexicain qui ont inspiré cette première *Silueta*. La peau lisse de Mendieta contraste avec les ruines oubliées tout en les révélant. Cette œuvre met en lumière l'attachement de Mendieta pour l'anthropologie : « J'aime penser que la culture est

¹ La dernière *Silueta* de Mendieta, titrée *Âme, Silueta de feu d'artifice* [*Anima, Silueta de Cohetes*] est réalisée en 1976 à Oaxaca au Mexique.

² À l'Université d'Iowa, Mendieta suit les cours du professeur Michael Kampen qui incluent l'étude des grands sites de fouilles comme Yágul, Monte Albán et Mitla dans la région d'Oaxaca, ou encore Teotihuacán. Yágul, premier site archéologique découvert au Mexique durant les années 1950-1960, est classé à l'UNESCO depuis 2010 ; il a donc été nettoyé et fouillé depuis le séjour de Mendieta en 1973. À l'époque, les décombres étaient beaucoup plus importants et permettaient à l'artiste d'œuvrer dans les conditions propres aux interrogations anthropologiques soulevées dans son travail. Une performance comme *Burial Pyramid* (1974) par exemple ne pourrait pas être recréée : un terrassement en escalier a été dégagé à l'endroit où se trouvaient les pierres dont Mendieta s'est servie pour « s'enterrer », telles les ruines à l'époque ensevelies.

³ Le peuple Zapotèque est le seul de Mésoamérique qui résiste aux Aztèques : il se rebelle en affirmant une identité propre.

la mémoire de l'histoire¹ ». Telle une ruine vivante, elle se recouvre de fleurs² blanches achetées au marché et placées sur et entre ses membres comme si elles poussaient de son corps. Mendieta affirme :

Ce qui m'a vraiment frappée au sujet du site mexicain [de Yágul], c'est le fait qu'il était envahi par l'herbe, les buissons et autres [...] Il me semblait que c'était la nature qui récupérait cette chose de ce site, qui prenait le dessus. Et je voulais entrer en contact avec mon corps. Alors, je suis sortie et j'ai acheté un bouquet de fleurs au marché [...] puis je l'ai installé. J'étais un tableau, mais juste mis en place [...] En fait, la façon dont j'y ai vraiment pensé était d'avoir la nature qui prend le contrôle du corps de la même façon qu'elle l'avait pris sur ces symboles des civilisations passées³.

Ainsi évoque-t-elle les rapports intrinsèques entre la vie et la mort, montrant « la vie renaissant de la mort⁴ ». En effet, les fleurs sont utilisées pour fleurir les tombes mais sont également symbole de vies à venir : elles repoussent d'elles-mêmes, sèment leurs propres graines sur les sols fertiles. *Imagen de Yágul* est une « œuvre de la perte ou du reste⁵ », du deuil qui lutte néanmoins pour conserver la vie, pour en maintenir le souvenir. À ce titre Isabelle Hersant écrit : « [L]e gain de l'esprit immortel se fait au prix du corps accepté comme mortel⁶. » Le travail de Mendieta, qui peut être qualifié d'*anthropologique*, rappelle que l'humain est un être de passage : il met en lumière un besoin d'appartenance en même temps qu'un sentiment d'abandon dû à l'exil. L'artiste rend compte de la *sensation d'invisibilité* qu'elle éprouve : sans terre à laquelle se rattacher, elle recherche dans les ruines qui la composent une physicalité où elle pourrait se vivre.

¹ Ana Mendieta, « Art et politiques : intégrité et esthétique » [“Art and Politics: Integrity and Aesthetics”, conférence au New Museum of Contemporary Art, New York, 18/02/1982], CGAC, p. 167 [“I like to think of culture as the memory of history”, trad. Maïlys Girodon.]

² Dans les années 1970, Mendieta utilise régulièrement des fleurs dans des œuvres comme *Flower person* (1975). Le chapitre « Sortir de soi » étudie le rapport que l'artiste entretient avec les fleurs.

³ Ana Mendieta dans un entretien avec Joan Marter, citée par Stephanie Rosenthal dans « Ana Mendieta : Traces », TRACES, p. 10 [“The thing that really struck me about the Mexican site, was the fact that were overgrown with grass, and bushes and things [...] It just seemed to me it was nature's reclaiming of this thing, of this site, taking over. And I wanted to get in touch with my body. So, I went out and bought a bunch of flowers in the market [...] and set it up. I was a tableau, but just set up [...] Actually, the way I really thought about it was having nature take over the body the same way that it had taken over this symbols of past civilisations.”, trad. Maïlys Girodon.]

⁴ Anne Creissels, *Prêter son corps au mythe*, Paris, Félin, 2009, p. 67.

⁵ Isabelle Hersant, « Ana Mendieta : L'autoportrait dans les ruines, un visage de l'exil », Département des arts et lettres, Université du Québec à Chicoutimi, *Imaginaire des ruines*, vol. 35, automne 2007, p. 81 (consultable à l'adresse : <https://www.erudit.org/fr/revues/pr/2007-v35-n2-pr1984/017470ar/>).

⁶ *Ibid.*, p. 86.



Ana Mendieta, *Image de Yágul* [*Imagen de Yágul*], 1973, Yágul, Mexique, photographie couleur, 48,3 cm x 31,8 cm, photographiée par Hans Breder © Estate of Ana Mendieta & Galerie Lelong

c) Se défaire de la culture

Se défaire de la culture permet d'envisager les ruines sur lesquelles elle se compose. L'acte de se défaire résulte d'une démarche positive, à l'image de la philosophie déconstructrice entreprise par Jacques Derrida qui affirme : « [T]out le temps, la déconstruction est du côté du *oui*, de l'affirmation de la vie. Tout ce que je dis [...] de la survie comme complication de l'opposition vie/mort, procède chez moi d'une affirmation inconditionnelle de la vie. La survivance, c'est la vie au-delà de la vie, la vie plus que la vie¹ ». Les trois artistes du corpus éprouvent également ce que peut être cette notion de *survie* puisque Richard Long l'expérimente avec le concept de marche² qui traverse les âges et Sophie Ristelhueber l'entrevoit par le biais de ses photographies qui dévoilent des vestiges laissés dans les paysages par les guerres³. Ana Mendieta⁴ quant à elle semble (sur)vivre depuis ses chairs où est inscrite une histoire d'exil.

Respectivement, leurs œuvres aident à penser la logique de la déconstruction derridienne qui tente de défaire ce qui est instauré, institué depuis des millénaires, en construisant de nouvelles manières de penser et d'agir. De la création d'une écriture et d'un langage verbal ou corporel à l'élaboration plastique d'une pensée de la *défaillance*⁵, ces artistes posent des regards qui se veulent critiques sur le monde. Dans ce sens, la défaillance serait un long chemin vers une émancipation totale, tant au niveau psychique que corporel. Ces errances empiriques les guident sur des traces aussi invisibles que persistantes et les aident à reconstituer le labyrinthe de leurs propres existences.

L'espace commun où se rencontrent plus particulièrement Derrida et Mendieta est la blessure qui leur est infligée par la culture religieuse. Physiquement vécue dans le déplacement, elle s'inscrit à même leurs chairs marquées visiblement ou invisiblement. En effet, c'est en raison de ses origines juives que Derrida trouve une partie de son corps blessée, et de ses origines catholiques que Mendieta ressent l'entière de ses chairs comme étant délocalisées. Trahis, arrachés ou déracinés de leur propre culture ces *artistes* créent une manière de se sauver par eux-mêmes tout en espérant sans doute sauver quelques autres lecteurs et/ou spectateurs grâce à leurs mots, à leurs œuvres. Mendieta confie :

Je sais que si je n'avais pas découvert l'art, je serais devenue une criminelle. Theodor Adorno a dit que « toutes les œuvres d'art sont des crimes que l'on aurait pu commettre ». Mon art

¹ Jacques Derrida, *Apprendre à vivre enfin*, op. cit., p. 54-55. Quelques temps auparavant, Derrida répond à Jean Birnbaum dans un entretien pour *Le Monde* : « [L]a survie est un concept original, qui constitue la structure même de ce que nous appelons l'existence, le *Da-sein*, si vous voulez. Nous sommes structurellement des survivants, marqués par cette structure de la trace, du testament. Mais, ayant dit cela, je ne voudrais pas laisser cours à l'interprétation selon laquelle la survivance est plutôt du côté de la mort, du passé, que de la vie et de l'avenir », dans « Jacques Derrida : "Je suis en guerre contre moi-même" », art. cit., p. 8.

² La pratique de la marche chez Richard Long est étudiée à partir du chapitre « L'expérience de la marche ».

³ Les traces révélées par Sophie Ristelhueber sont étudiées à partir du chapitre intitulé « La notion d'écogynie ».

⁴ Le chapitre « Déculturation » montre en quoi Mendieta fait elle aussi preuve d'une pensée (écrite) de la déconstruction.

⁵ Ce terme appartient au vocabulaire juridique des entreprises et désigne le remboursement d'une dette par une personne tierce (consultable à l'adresse : <https://www.dictionnaire-juridique.com/definition/defaillance.php>).

provient de la rage et du déplacement. Même si l'image peut ne pas être une image très rageuse, je pense que tout art vient d'une rage sublimée¹.

Ainsi, (se) défaire peut revenir à (se) déconstruire, (se) décentrer, en somme à (se) créer de nouvelles formes de pensées. La déconstruction vit dans une logique de réappropriation, de redéfinition de ce qui est. C'est pourquoi Derrida et Mendieta pensent leur existence en même temps que leur propre disparition : ils font part de sentiments partagés entre une solitude infinie et un besoin psychique et/ou physique de se raconter pour transmettre tout en se déchargeant de la sensation de perte, de la disparition toujours à l'œuvre. C'est ainsi que le corps devient « vestige² », synonyme d'effondrement, d'écroulement qui tente pourtant de garder la force de l'engagement que tous deux trouvent dans l'acte de création artistique ou philosophique.

Incarner la ruine

Tout en conjurant la mort, la performance *Enterrement pyramidal [Burial Pyramid]*³ fait preuve d'un érotisme frappant. En effet, Mendieta présente son corps « enterré » ou plutôt enseveli sous les décombres d'un des temples de Yágul, sous les restes des cultes polythéistes zapotèques. Au début de cette courte vidéo entièrement silencieuse⁴, seule la tête de l'artiste est visible sous les amas de pierres. Puis les roches se mettent en mouvement : elles bougent au rythme de la respiration, du souffle de ce corps nu qui établit un rapport charnel avec les ruines, ces constructions écroulées. Les pierres lourdes se meuvent doucement pour rouler aux extrémités et faire apparaître Mendieta qui se tient toujours couchée, les yeux fermés, la texture de sa peau contrastant avec ce paysage d'effondrement. Un an après *Imagen de Yágul* (1973), elle incarne à nouveau la ruine. Dans le même site archéologique, elle *joue* le temps qui ne cesse de fuir dans un mouvement vital persistant. Cette œuvre révèle d'une certaine manière qu'un élan primordial résiste à la ruine. La radicalité de sa démarche témoigne également de la vitalité que Mendieta projette dans son travail qui la déconstruit tout en la construisant. *Burial Pyramid* peut évoquer ces vers de Marie-Claire Bancquart :

Violences, interdits
oubliés maintenant
murmurent encore sous les pierres⁵

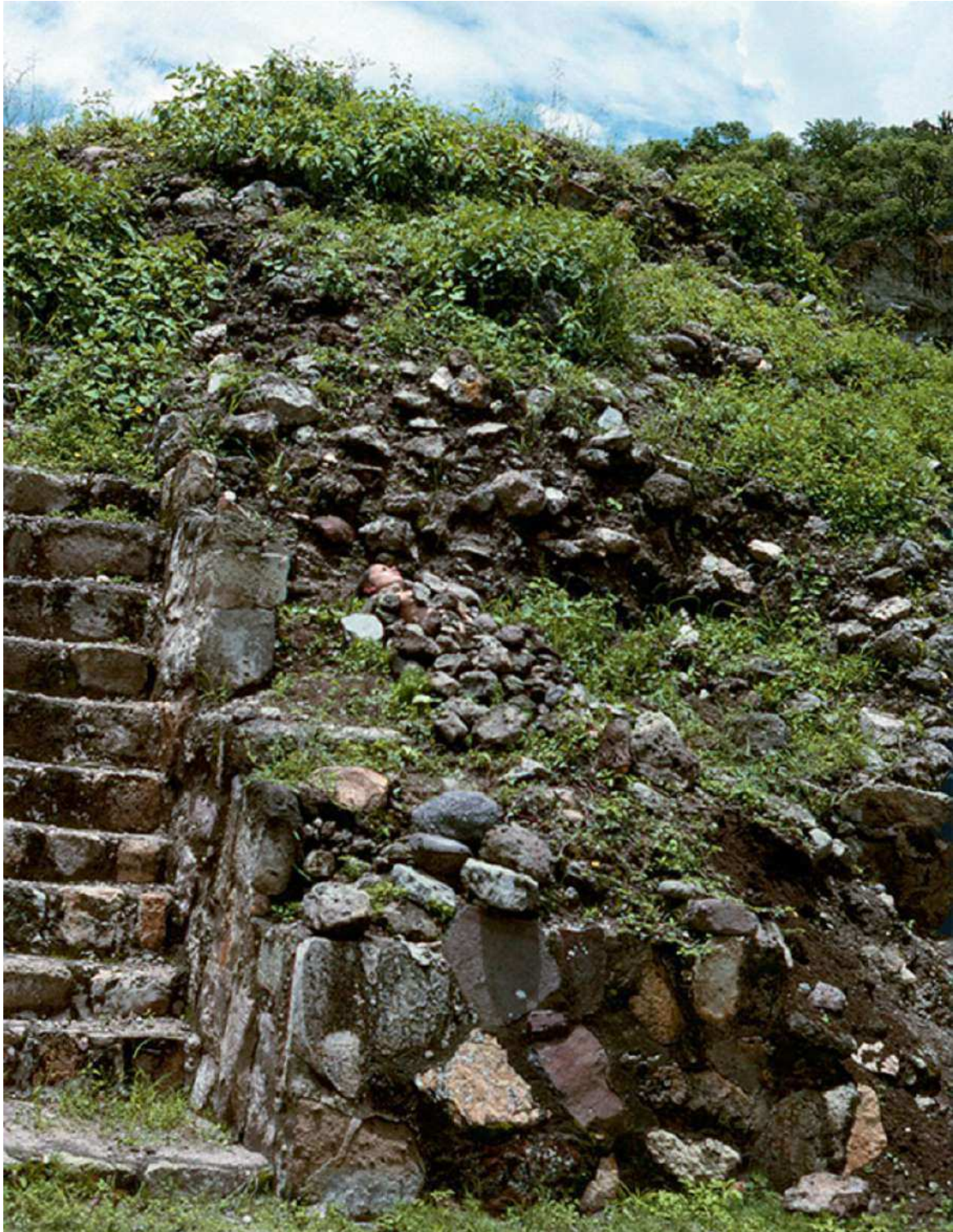
¹ Ana Mendieta citée par Charles Merewether dans « De l'inscription à la dissolution » [“From Inscription to Dissolution”], *op. cit.*, p. 93 [“I know if I had not discovered art, I would have been a criminal. Theodor Adorno has said, ‘all works of art are uncommitted crimes’. My art comes out of rage and displacement. Although the image may not be a very regaful image, I think that all art comes out of sublimated rage.”, trad. Bernard Marcadé dans « et in Mendieta ego », *Art Press*, n°253, Paris, Jean-Pierre de Kerraoul, 2000, p. 38.]

² Isabelle Hersant, « Ana Mendieta : L'autoportrait dans les ruines, un visage de l'exil », *op. cit.*, p. 83.

³ L'année suivante, Mendieta réalise des expérimentations titrées *Yaagul* à partir de la vidéographie de cette performance.

⁴ Ce format est induit par les moyens techniques dont l'artiste dispose à l'époque.

⁵ Marie-Claire Bancquart, *Terre énergumène*, *op. cit.*, p. 23.



Ana Mendieta, *Enterrement pyramidal* [*Burial Pyramid*], 1974, Yágul, Mexique, photographie couleur d'une vidéo Super 8 silencieuse, couleur, 3 min. 15 s.
© Estate of Ana Mendieta & Galerie Lelong



Ana Mendieta, *Enterrement pyramidal [Burial Pyramid]*, 1974, Yágul, Mexique, photographie couleur d'une vidéo Super 8 silencieuse, couleur, 3 min. 15 s.
© Estate of Ana Mendieta & Galerie Lelong

Même si la majeure partie de son travail tient de la performance, Mendieta se pense davantage comme une sculpture¹ que comme une réalisatrice. En effet, la vidéo qu'elle utilise dès le début des années 1970 n'est que le moyen qu'elle a pu privilégier à son époque afin de garder le souvenir d'un moment ritualisé à partager². La plupart du temps elle est seule avec la caméra qui lui fait face. L'absence de public marque l'intention tournée vers l'action personnelle ritualisée plutôt que vers la vidéo : ce qui lui importe est l'acte, l'agir, le faire qu'elle ritualise. Cette démarche, détachée de matérialité fixe, politise son œuvre en introduisant à nouveau l'argument d'une réalité sans cesse mouvante, fuyante dont le rendu est davantage lisible à travers la vidéo. Ce médium fait écho au caractère fugace voire périssable de l'existence. Compte tenu de sa virtualité³, il s'expérimente entre absence et

¹ Ana Mendieta affirme : « Je travaille en public et pas vraiment, à moins que ce soit un espace restreint, je ne demande pas la permission [...]. Je travaille seule et je ne considère pas mon travail comme un art du processus. Je l'ai considéré comme une sculpture à ce stade. », lors de sa conférence à l'Université Alfred Jarry en 1981 citée dans TRACES, p. 14 [“I work in public and I don't really, unless it's a very restricted kind of area, I don't ask permission [...]. I work alone and I don't consider my work to be a process art. I considered it to be a sculpture at this point.”, trad. Maïlys Girodon.]

² Malheureusement, aujourd'hui, ce partage n'a lieu que lors de rares expositions organisées par sa succession. Toutefois, Mendieta a réalisé un tirage photographique par vidéo grâce auquel le public peut prendre connaissance de l'œuvre.

³ L'œuvre vidéographique est uniquement tangible grâce à la bobine qui *contient* le film ou à l'appareil qui va permettre sa visualisation : un courant électrique est nécessaire pour accéder à l'œuvre.

présence : l'artiste ne voit pas tout de suite ce qui est (re)produit. Pour visualiser le travail réalisé, elle doit d'abord l'extraire de la bobine. Comme Derrida le mentionne au sujet du cinéma, l'évolution de la culture, dans les avancées techniques qu'elle permet, fait le jeu de la spectralité ou de la ruine, entre *réalité* passée et (re)présentée. La vidéographie et la photographie semblent être des médiums dont la plasticité s'évapore déjà, se dissolvant au contact de l'air ou de la lumière qui la fait apparaître aussi bien que disparaître. Cette précarité est caractéristique de l'œuvre de Mendieta qui, jusque dans la (re)présentation de sa création, repousse toute forme de pérennité. Il s'agit d'une œuvre qui se *réalise* et s'*exécute* pratiquement d'elle-même.

Ce(ux) qui reste(nt)

La démarche de Sophie Ristelhueber évoque également un travail qui se réalise de lui-même : l'artiste ne performe pas, n'agit pas dans le territoire. Elle s'y déplace *seulement*. Contrairement à Richard Long, elle ne se meut pas pour « faire trace » ou pour garder la trace de son passage. La position de Ristelhueber est ambiguë : elle dévoile, dans un travail sobre et rigoureux, un tempérament fort et ferme en même temps qu'une approche distancée, teintée d'absence. Cette artiste semble, à l'image des fragments de matériaux industriels ou guerriers dispersés dans les villes en ruines ou les déserts dans lesquels elle se rend, inflexiblement se camoufler. Elle déclare : « “Sans doute, comme artiste, moi aussi suis-je en guerre¹.” Je reprenais la formule inscrite dans une des œuvres de Bruce Nauman². Lui aussi c'est son art qui le sauve de cette colère³. » Cette phrase rappelle le travail de Mendieta, elle aussi inspirée par l'œuvre de Nauman. Ces deux artistes expriment leur colère et leur rage au sein de l'art qui est également le lieu de leur salut ». Sophie Ristelhueber déclare :

Si je n'avais pas fait une œuvre, enfin un corpus de quelque chose qui représente quelque chose, je pense que je serais devenue folle. Donc je crois qu'il en allait de mon salut. [...] Alors, si tu veux que je réponde à la question « pourquoi est-ce que je suis devenue artiste ? », je pense que c'est pour ne pas devenir folle⁴.

¹ Sophie Ristelhueber écrit cette phrase à la fin du texte de la quatrième de couverture de son livre d'artiste *WB* (série réalisée en Cisjordanie en 2003-2004) : « Qu'est-ce que je fais là, anéantie, sur le toit de cette voiture ? Est-ce que je me dis “qu'il est doux de se tenir sain et sauf sur le rivage à regarder les autres lutter au milieu des courants déchaînés et des vents furieux. Non qu'il y ait du plaisir à tirer du malheur d'autrui, mais il est doux d'être épargné par un tel désespoir” ? Sans doute, comme artiste, suis-je moi aussi en guerre. » Cette édition s'apparente à celle de *Fait* dans le traitement des doubles pages.

² Bruce Nauman crée notamment deux œuvres de lettrage en néon titrées *Raw War* (1970) et *Eat War* (1986).

³ Sophie Ristelhueber dans SRGI, p. 86. Plus loin, l'artiste affirme : « Je ne pourrai pas te dire pourquoi son travail me touche tant, mais justement, j'ai ressenti [en voyant la vidéo *Mapping the Studio* (2001) à la Dia Foundation à New York] qu'il [Bruce Nauman] n'allait pas bien et il avait en même temps une liberté de ton pour parler de ça que j'ai trouvée magnifique. Et je suis sortie de là sifflante et absolument enchantée. Si l'art produit cet effet sur l'être humain, je pense que c'est absolument vital. », *ibid.*, p. 99. Comme Mendieta, Ristelhueber souligne le rôle thérapeutique de l'art.

⁴ SRGI, p. 7-8.

Cet état de « guerre intérieure » ressenti, Ristelhueber le recherche à l'extérieur d'elle. Elle voyage pour photographier, donner un regard, un point de vue sur le monde dans une élégante sobriété. L'œuvre produite n'a aucune conséquence négative sur l'environnement appréhendé : l'artiste cadre *simplement* des instants de ce qu'elle voit à l'aide de son seul appareil photographique. À partir de cette machine, elle conserve l'absence qui rend perceptible la présence. Comme la spectatrice d'une nature en décomposition, elle sauvegarde les traces humaines devenues spectrales dans des paysages en ruine. À travers son objectif, elle regarde l'environnement tel qu'il est pour en cadrer les détails¹. En parlant de son travail, elle déclare : « [C]e n'est pas "la beauté des ruines", la nostalgie, le romantisme ; c'est bien plus dur que cela, plus moderne aussi. Oui, c'est bien plus dur. C'est ce que je trouve bizarre, pas de message, pas de critique non plus. Ce n'est pas du reportage ; ce n'est pas de l'art engagé²... » Ristelhueber évoque ainsi la force d'une photographie qui ne représente pas mais présente *seulement* de quoi est en partie faite l'humanité. Elle aussi révèle les spectres, ce(ux) qui restent : « Je trouve que mon travail est extrêmement habité, même si les gens ne sont pas là³. » L'humain, rarement présent dans son œuvre, est sans cesse signifié par ces ruines, ces traces laissées dans des territoires qu'il occupe ou qu'il a terminé d'occuper.

La ruine problématise les liens entre l'ordonnement humain et la *confusion* naturelle. Elle incarne autant le succès d'une société ou d'une civilisation que son anéantissement : « [L]a ruine est devenue l'un des signes iconiques du présent, "prouvant" à la fois la destruction comme état permanent du monde et l'exode comme condition persistante de l'autre⁴. » Elle peut également être la preuve de l'existence d'un chaos aussi naturel qu'humain comme le montre la série de photographies⁵ en noir et blanc réalisée à Beyrouth¹

¹ Cherly Brutvan titre un ouvrage, *Sophie Ristelhueber. Détails du monde*, Arles, Actes Sud, 2002.

² Bruno Latour, « Elle porte au vrai, ta Sophie », *Sophie Ristelhueber. Opérations*, catalogue de l'exposition éponyme au Jeu de Paume [20 janvier au 22 mars 2009], Paris, Les presses du réel/CNAP, 2009, p. 11. Cet ouvrage est désormais abrégé en SROP.

³ SRGI, p. 60.

⁴ Isabelle Hersant, « Ana Mendieta : L'autoportrait dans les ruines, un visage de l'exil », *op. cit.*, p. 87.

⁵ La série *Beyrouth. Photographies* (1984) est composée de 31 photographies argentiques en noir et blanc. Elle donne lieu la même année à une édition éponyme où paraît, à la fin, la liste des noms des rues, des places, des quartiers et des bâtiments photographiés, et au début, un extrait de *De la nature des choses* [*De rerum natura* (sur les atomes et la constitution des corps), 1^{er} siècle avant notre ère, livre II] du poète philosophe Lucrèce : « Et l'on n'ose pas croire que la substance de ce vaste monde est réservée à la mort et à la ruine, lorsqu'on voit de telles masses de terres prêtes à s'écrouler ! Que si les vents ne reprenaient haleine, nulle force ne pourrait arrêter la chute des choses, ni les ramener en arrière dans cette course à la mort. Mais comme tour à tour ils reprennent haleine et redoublent de violence, comme ils se forment et reviennent à la charge puis sont repoussés et battent en retraite tour à tour, la terre, grâce à ce jeu, menace plus souvent ruine qu'elle ne tombe réellement ; elle se penche en effet, puis se redresse en arrière, et après avoir failli tomber elle reprend son équilibre et sa place ordinaire. » Selon Ristelhueber, ce fragment évoque un tremblement de terre qu'elle met en regard avec les désastres de la guerre. Ailleurs, David Le Breton s'exprime sur ce texte : « L'ouvrage de Lucrèce, *De Natura Rerum* [...] est une entreprise radicale d'élimination du sens qui pourrait faire de la nature l'objet d'une croyance, ou même d'une illusion apaisante. Le philosophe entend éveiller au silence retentissant du monde par une parole qui commente l'inanité de toute tentative de subordonner les choses à l'homme (ou l'homme aux choses). La nature est œuvre du hasard, et non d'une intention divine ou métaphysique, l'homme ne doit y trouver aucun espoir de rehausser sa condition en donnant voix au silence. Lucrèce souhaite arracher l'homme à l'angoisse du doute sur sa destinée en l'invitant à la paix. », dans *Du silence* [1997], Paris, Métailié, 2015, p. 173.

en 1984. L'artiste se rend sur place pour faire état des décombres devenus ruines avant l'heure par l'empressement que l'humain a parfois à détruire ce qu'il a lui-même créé :

Tout ce dont je me souviens, c'est que je suivais de près l'actualité de cet été-là ; non pas à la télévision mais dans la presse écrite. Et j'étais perturbée par la représentation qui en était donnée : toujours les mêmes images de mères hurlant de douleur, de soldats ou de miliciens. En toile de fond, je voyais l'architecture en ruine².

Ristelhueber porte alors la voix des ruines qui restent silencieuses à l'arrière-plan des images qu'elle voit et en fait le sujet principal de ses photographies. Un lien peut être établi avec la déconstruction derridienne lorsque le philosophe affirme : « Une déconstruction effective, disons radicale, doit passer par l'architecture. [...] Toute la philosophie en général, toute la métaphysique occidentale [...] s'inscrit dans l'architecture qui n'est pas simplement le monument de pierre qui rassemble en son corps toutes les interprétations politiques, religieuses d'une société³ ». En effet, l'architecture est aussi celle que les humains façonnent.

Derrida mentionne que les architectes doivent prendre part à une déconstruction de leurs écoles et des institutions qui les forment pour intervenir de manière concrète dans la ville afin que celle-ci ne coupe pas l'humain de sa sensorialité. D'autre part, dans les premières pages de *L'écriture et la différence*, il écrit :

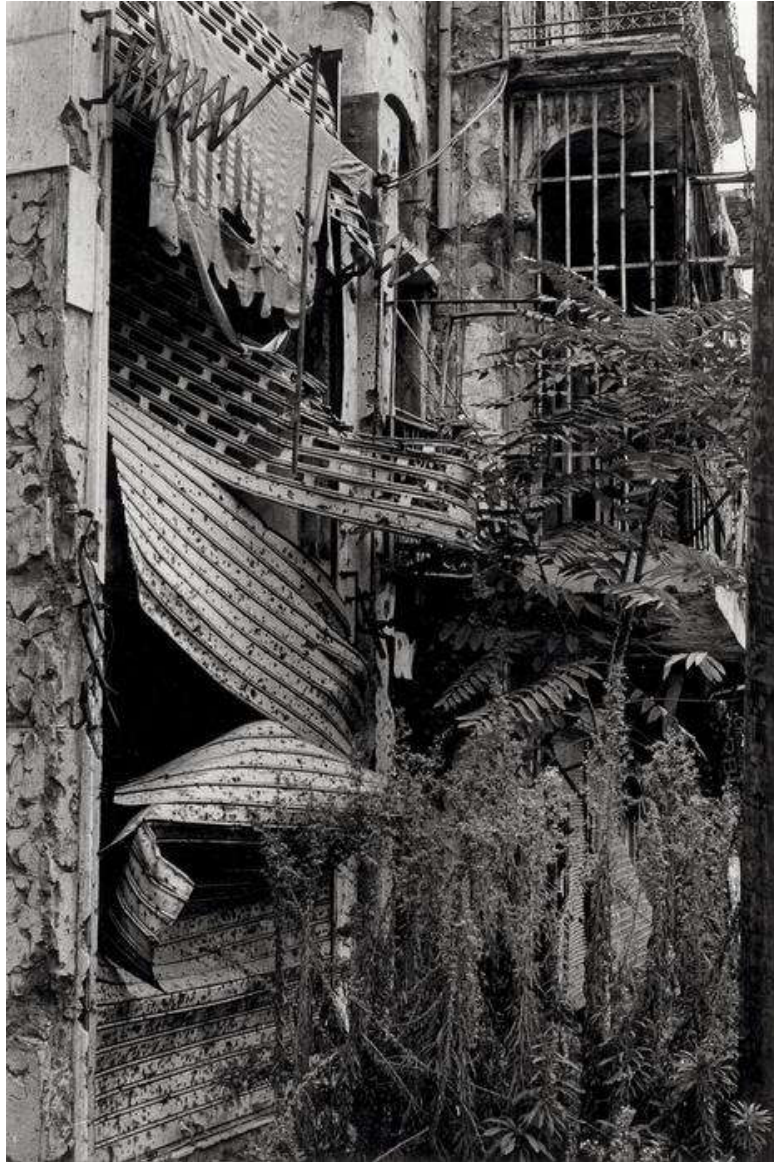
[L]e relief et le dessin des structures apparaissent mieux quand le contenu, qui est l'énergie vivante du sens, est neutralisé. Un peu comme l'architecture d'une ville inhabitée ou soufflée, réduite à son squelette par quelque catastrophe de la nature ou de l'art. Ville non plus habitée ni simplement délaissée mais hantée plutôt par le sens et la culture. Cette hantise qui l'empêche ici de redevenir nature est peut-être en général le mode de présence ou d'absence de la chose même au langage pur. Langage pur que voudrait abriter la littérature pure, objet de la critique littéraire pure. Il n'y a donc rien de paradoxal à ce que la conscience structuraliste soit conscience catastrophique, détruite à la fois et destructrice, *déstructurante*, comme l'est toute conscience ou au moins le moment décadent, période propre à tout mouvement de la conscience. On perçoit la structure dans l'instance de la *menace*, au moment où l'imminence du péril concentre nos regards sur la clef de voûte d'une institution, sur la pierre où se résument sa possibilité et sa fragilité. On peut alors menacer *méthodiquement* la structure pour mieux la percevoir, non seulement en ses nervures mais en ce lieu secret où elle n'est ni érection ni ruine mais labilité. Cette opération s'appelle (en latin) *soucier* ou *solliciter*. Autrement dit *ébranler* d'un ébranlement qui a rapport au *tout* (de *sollus*, en latin archaïque : le tout, et de *citare* : pousser)⁴.

¹ La capitale libanaise endure la guerre civile et les interventions étrangères de 1975 à 1990.

² Sophie Ristelhueber dans un entretien donné à Cherly Brutvan le 26/01/2001, *Détails du monde*, *op. cit.*, p. 47. L'artiste débute sa carrière avec la photographie d'architecture ; ses éléments biographiques sont présentés au chapitre « Traces visibles et invisibles ».

³ Jacques Derrida dans l'entretien radiophonique de l'émission France Culture « Le bon plaisir », « Déconstruction et architecture », 22/03/1986 (consultable à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=1MfgAhixWGc>).

⁴ Jacques Derrida, « Force et signification », dans *L'écriture et la différence*, *op. cit.*, p. 13.



Sophie Ristelhueber, *Souk Bab-Idriss*, 1984, de la série *Beyrouth*. Photographies, photographie argentique noir et blanc, 18 x 24 cm © Sophie Ristelhueber

Derrida place les fondements de la déconstruction¹ dans les failles culturelles² sur lesquelles elle se construit. Même si l'exil de Mendieta intervient dans un tout autre contexte que l'expulsion de la famille de Derrida hors d'Algérie, ils n'apparaissent pas moins séparés de leurs terres ancestrales par leur propre culture. Mendieta et Derrida se (re)trouvent ainsi viscéralement partagés entre des origines *volées* et une *terre d'accueil*. L'exil de Mendieta loin de son pays n'est pas d'abord organisé par l'État mais par sa famille, en raison de leur appartenance politique et religieuse. Cette expérience lui donne le sentiment d'être déracinée,

¹ Le chapitre « De la déconstruction » évoque les liens entre la vie personnelle du philosophe et la création de la pensée de la déconstruction, en partie due au fait que sa famille installée en Algérie depuis des générations est sommée de retourner en France.

² Derrida pense la notion d'« auto-immunité » à laquelle la philosophie n'échappe pas puisque même la déconstruction reste un produit de la culture, dans « Éloge de la psychanalyse », *De quoi demain, op. cit.*, p. 289.

de ne pas appartenir à une population, un pays, une patrie¹. Cette autre forme d'exil est liée à la conscientisation du monde dans lequel elle vit et se cherche.

(Se) dés-éduquer

Au cours de ces années dans l'Iowa, Mendieta va se défaire de son éducation tant religieuse que politique. Depuis sa condition d'exilée et de femme issue d'un pays en voie de développement, elle s'inscrit clairement dans une pensée singulière de la déconstruction :

Je suis contente d'avoir grandi dans ma culture, parce que nous avons appris à ne pas croire seulement à ce qu'on nous enseignait. Je n'ai pas eu de problème à me débarrasser de ces bondieuseries. Ce qui est intéressant dans l'éducation, c'est qu'elle nous apprend toujours à nous dés-éduquer. La question n'est pas d'acquérir un savoir, mais de l'acquérir pour l'abandonner. On passe le reste de notre vie à faire ça².

Se dés-éduquer, se défaire, peut revenir à faire face à une certaine violence psychique imposée par la culture. À ce sujet, Derrida écrit : « Ladite "violence psychique" peut atteindre à des degrés et des formes de *cruauté*³. » En réaction à cette cruauté, Mendieta ressent de la colère qu'elle va sublimer dans l'art et de laquelle vont naître des œuvres comme *There Is a Devil Inside Me (Blood Sign)* (1974) ou *Untitled* (1973), performances dans lesquelles l'artiste semble « exorciser les démons » en elle, c'est-à-dire à l'intérieur même du lieu qui a participé à leur création. C'est dans la nef de l'ancien couvent de la ville de Cuilápam de Guerrero, dans la région d'Oaxaca au Mexique, que Mendieta se tient debout dans un prêcheur, endroit où le prêtre fait son sermon. Cet élément d'architecture rappelle l'éducation catholique que l'artiste reçoit dans son enfance : « Nous avons une petite chapelle dans notre maison, et je jouais tout le temps au prêtre. Je me mettais un jupon autour du cou, je sonnais les cloches et je récitais en latin toutes les prières que j'avais apprises à l'église⁴. » Sur cette photographie, Mendieta est à nouveau enveloppée sous un drap qui, cette fois n'est pas immaculé mais maculé de sang⁵. Au sujet du matériau sang, elle déclare : « J'ai

¹ Mendieta utilise fréquemment le mot patrie [*Motherland*] dans ses écrits ou lors de conférences.

² AMF, p. 29-30 ["I'm glad that I was raised in my culture, because we learned not to believe the one side, even though it's taught to us. I had no problem shedding all of that holy stuff. The interesting thing is that education is about *uneducating* yourself – always – and it's not about getting something, but getting it and then dropping it. We spend the rest of our lives doing that", *ibid.*]

³ Jacques Derrida, « Politiques de la différence », dans *De quoi demain, op. cit.*, p. 59.

⁴ AMF, p. 29 ["We had a little chapel in our house, and I used to play priest all the time. I would tie a half-slip around my neck, ring bells, and act out all of the ceremonies in Latin because I had memorized it at church", *ibid.*] Ailleurs, Mendieta déclare : « Je travaillais avec le sang et avec mon corps. Les hommes étaient dans l'art conceptuel et faisaient des choses qui étaient très propres. », citée par Wilson Judith dans « Ana Mendieta plante son jardin » *art. cit.* ["I was working with blood and with my body. The men were into conceptual art and doing things that were very clean.", trad. Mailys Girodon.]

⁵ Dans un tirage posthume réalisé par la Galerie Lelong (1976-1991), le spectateur peut voir ce drap tendu dans la même niche que celle visible dans *Untitled* (1973), œuvre étudiée au chapitre précédent. Ce drap est alors associé à des branches de pins disposées au pied de l'empreinte rouge sang de l'artiste. La représentation de ce

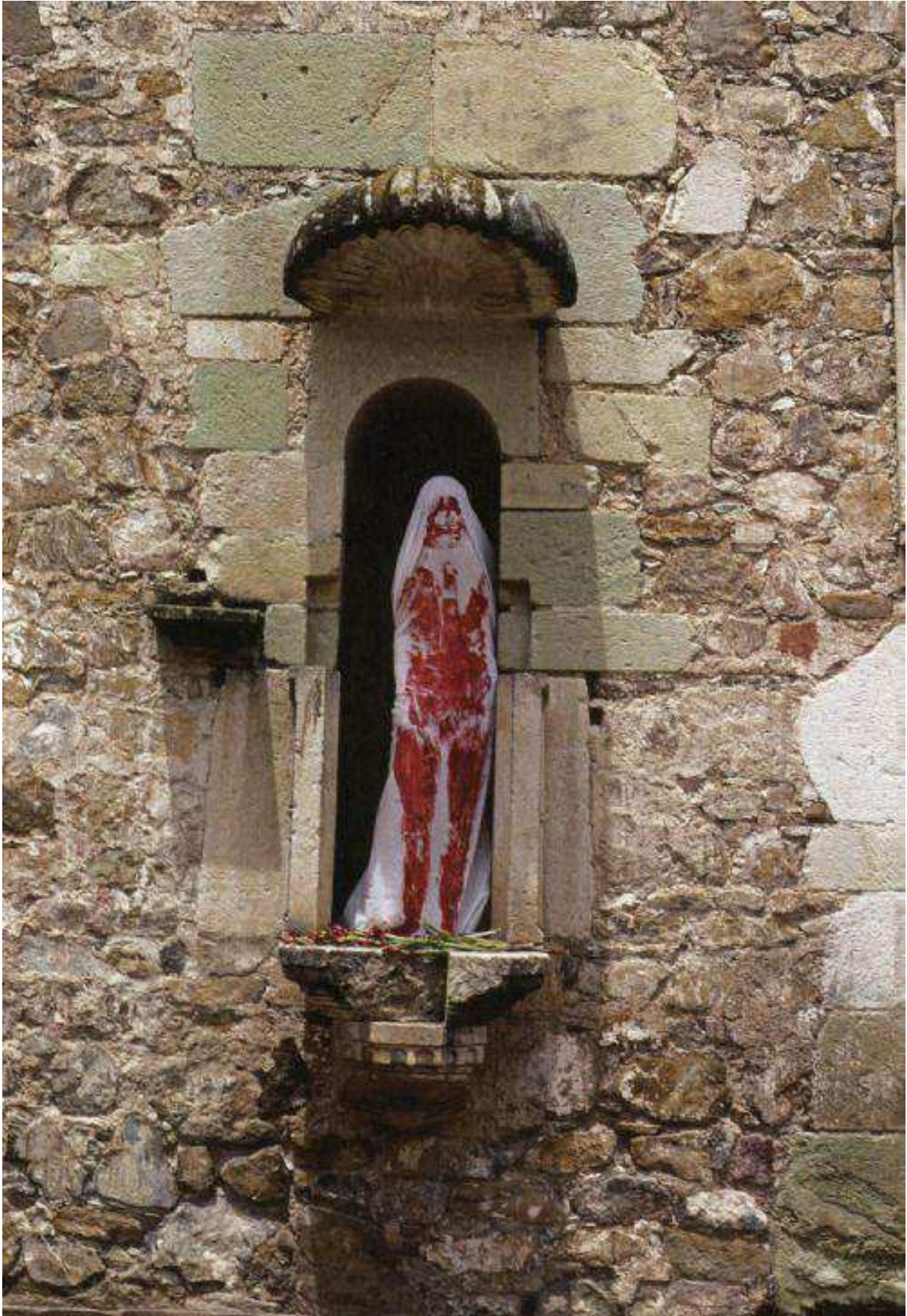
immédiatement commencé à utiliser le sang – je suppose que c’est parce que je pense que c’est une chose très puissante, magique. Je ne considère pas le sang comme une force négative¹. » Ces tâches représentent l’empreinte de son corps que le spectateur devine sous le drap. À ses pieds, Mendieta a disposé des fleurs rouges probablement achetées non loin du couvent. Elles sont les offrandes que l’artiste offre à ce prêche silencieux au cours duquel elle semble vouloir se purger, s’assainir : ces actes artistiques lui permettent de se purifier dans un lieu qui représente les contaminations psychiques qu’elle a reçues.

Mendieta et Ristelhueber présentent manifestement différentes tentatives pour se défaire du poids de la culture qui leur est imposée. Conscientes que l’environnement laisse une trace, visible et/ou invisible, ces artistes font le choix de la performer et de la photographier depuis leur corps dans le milieu. Bien que majoritairement figuratifs, leurs travaux mettent en lumière une certaine abstraction² inhérente à toute culture modelée par différentes traditions : en se détachant d’un réel à plusieurs égards fallacieux, elles en extraient sa composante chimérique pour créer. Elles tentent alors de repousser les limites de la culture imposée.

corps maculé de sang évoque la performance *Blood Inside Outside* (1975, Iowa) dans laquelle Mendieta se purifie. Son étude est réalisée au chapitre « Un caractère sacré ».

¹ Ana Mendieta citée par Judith Wilson dans « Ana Mendieta plante son jardin », *art. cit.* [“I started immediately using blood – I guess because I think it’s a very powerful, magical thing. I don’t see it as a negative force.”, trad. Maïlys Girodon.]

² Au chapitre « Traces visibles et invisibles », une citation de Sophie Ristelhueber évoque le caractère abstrait que recouvrent certaines de ses photographies.



Ana Mendieta, *Sans titre [Untitled]*, 1973, ancien couvent Cuilápam de Guerrero, Cuilápam, Oaxaca, Mexique, photographie couleur © Estate of Ana Mendieta & Galerie Lelong

1. Mémoire corporelle

L'accumulation de savoirs scientifiques permet à l'Occident d'aujourd'hui¹ de repousser certaines limites comme celles inscrites dans les frontières invisibles du génome. Rendues visibles grâce aux avancées technologiques, elles mettent en avant de nouvelles données qui permettent d'interroger les présupposés culturels constituant les individus et les sociétés. Des recherches récemment menées en génétique, dont les enjeux résonnent avec toutes les disciplines des sciences humaines et des sciences dites « dures », prouvent la fausseté des normes pourtant inculquées dès l'enfance :

[L]a diversité à l'intérieur de chaque groupe humain est largement plus grande que d'un groupe à un autre. Il a ainsi été calculé que si une seule des populations humaines identifiées survivait, elle conserverait 85% de notre diversité globale. Ce qui signifie que 15% seulement des différences observées entre deux humains découlent de leur appartenance à des groupes distincts. Chacun des 7 milliards d'humains dispose donc d'un patrimoine génétique unique, quoique composé de mêmes gènes. [...] Les génomes de deux individus pris au hasard sont similaires à 99,9%². [...] Professeur en médecine génomique, Vanessa Hayes démontra dans la foulée, en 2010, que la diversité génétique était plus grande entre deux chasseurs-cueilleurs vivant à 800km l'un de l'autre dans le désert du Kalahari qu'entre un Européen et un Asiatique. [...] Notre diversité repousse donc même le cadre de notre humanité actuelle, elle va au-delà³ !

Ainsi, ces nouvelles informations montrent-t-elles qu'il ne peut y avoir de vision linéaire et que l'étude de nos diversités individuelles et communes est sans cesse en construction. L'épigénétique en est un exemple. La généticienne Édith Heard⁴ (1965, Londres) est une spécialiste de cette récente science « dure » qui étudie la mémoire cellulaire à l'intérieur des gènes ainsi que la manière dont ceux-ci se (re)modèlent avec le temps. Il s'agit d'étudier l'individu comme étant un sujet dépositaire de traces dont la mémoire interne évolue.

¹ Comme évoqué au chapitre « De la déconstruction », l'apparition de la science moderne a détruit certains savoirs ancestraux pour en faire réapparaître certains autrement.

² Ceci peut être relié à ce qu'écrit Merleau-Ponty : « Il n'est pas un emplacement de l'espace et du temps qui ne tienne aux autres, ne soit une variante des autres, comme eux de lui ; pas un individu qui ne soit représentatif d'une espèce ou d'une famille d'êtres », dans *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 152.

³ Ces extraits sont issus de l'article « La diversité éclairée par la génétique » rédigé par la journaliste Émilie Rauscher dans *Science & Vie*, Hors Série, n°285, Montrouge, Mondadori Magazines France, décembre 2018, p. 118-122.

⁴ Le chapitre « Corporéité » évoque les recherches d'Edith Heard en matière de genre. Dans une émission France Culture titrée « Epigénétique : quand le pouvoir des gènes atteint ses limites », la scientifique rappelle que le biologiste du développement, paléontologue et généticien britannique Conrad Hal Waddington (1905, Evesham – 1975, Édimbourg) semble être le premier à s'être intéressé au rôle de l'épigénèse dans l'évolution (consultable à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-methode-scientifique/epigenetique-quand-le-pouvoir-des-genes-atteint-ses-limites>).

Les archives du corps

Derrida a envisagé le corps comme une enveloppe, une apparence vectrice d'appartenance au monde visible, selon lui « archive¹ ». En effet depuis sa matérialité, le corps trace les échanges qui marquent les êtres vivants alors composés d'archives infinies qui entourent et déterminent volontairement ou non. Ainsi la science prouve-t-elle aujourd'hui que le corps renferme dans ses tissus des histoires dont le contenu et la temporalité peuvent demeurer impénétrables² : il interagit dans l'environnement à travers ses mémoires inconnues, oubliées ou manquées³. L'Institut national de la santé et de la recherche médicale définit l'épigénétique ainsi :

Un même génome peut s'exprimer différemment en fonction des modifications épigénétiques. En d'autres termes, l'épigénétique correspond à l'étude des changements dans l'activité des gènes, n'impliquant pas de modification de la séquence d'ADN et pouvant être transmis lors des divisions cellulaires. Contrairement aux mutations qui affectent la séquence d'ADN, les modifications épigénétiques sont réversibles⁴.

Ces recherches montrent que les gènes qui vivent cachés peuvent toutefois se lire sous un angle nouveau. Elles aident à mieux comprendre les héritages génétiques, physiologiques, physiques et psychiques transmis biologiquement par les ancêtres⁵. Cette approche permet d'entrevoir de nouvelles possibilités, comme celle de se défaire d'hérités non désirées. Elles renseignent sur les legs invisibles à l'œil nu qui constituent les spectres ou esprits parcourant inconsciemment l'être⁶, c'est-à-dire indépendamment de sa volonté. L'épigénétique fait écho à la pensée derridienne⁷ puisque son étude permet de conscientiser certaines sensations comme l'impression de vivre en différance⁸, entouré de traces invisibles. Cette science est aussi ce que Merleau-Ponty pourrait appeler « le tissu de l'expérience, cette chair du temps ». Les potentialités positives de l'épigénétique ne résident pas seulement dans le caractère

¹ « *Arkhé*, rappelons-nous, nomme à la fois le *commencement* et le *commandement*. Ce nom coordonne apparemment deux principes en un : le principe selon la nature ou l'histoire, *là où* les choses *commencent* – principe physique, historique ou ontologique –, mais aussi le principe selon la loi, *là où* des hommes et des dieux *commandent*, *là où* s'exerce l'autorité, l'ordre social, *en ce lieu* depuis lequel l'*ordre* est donné – principe nomologique », Jacques Derrida, *Mal d'Archive. Une impression freudienne*, *op. cit.*, p. 11.

² Merleau-Ponty écrit : « [J]e suis séparé de lui [du passé] par toute l'épaisseur de mon présent [...]. Comme il n'y a jamais à la fois chose et conscience de la chose, il n'y a jamais à la fois passé et conscience du passé », dans *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 161.

³ Dans *Le monolinguisme de l'autre*, Derrida fait le lien entre le corps et l'écriture : « En ce lieu de jalousie, en ce lieu partagé de vengeance et de ressentiment, en ce corps passionné par sa propre "division", avant toute autre mémoire, l'écriture se destine comme d'elle-même à l'anamnèse », *op. cit.*, p. 22.

⁴ Cette définition est donnée sur le site Internet de l'INSERM (consultable à l'adresse : <https://www.inserm.fr/information-en-sante/dossiers-information/epigenetique>).

⁵ Cet héritage, Merleau-Ponty pourrait en parler ainsi : « Quand je retrouve le monde actuel, tel qu'il est, sous mes mains, sous mes yeux, contre mon corps, je retrouve beaucoup plus qu'un objet : un Être dont ma vision fait partie, une visibilité plus vieille que mes opérations ou mes actes », dans *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 162.

⁶ L'épigénétique vient ainsi en aide à la psychanalyse.

⁷ Le chapitre « Spectralité » étudie notamment les spectres des philosophes qui inspirent Derrida et oriente vers les spectres culturels à travers les œuvres d'Ana Mendieta et Sophie Ristelhueber.

⁸ L'humanité se voit égalitaire dans ses disparités, ses dissemblances, son hétérogénéité, sa différence.

concret, vérifiable ou *réel* de cette science mais également dans l'apprentissage des propriétés modelables propres à chaque individu. L'Être peut alors prendre conscience de la potentialité créative dont il dispose, autrement dit des possibilités d'agir qu'il possède en lui. Là où auparavant l'individu restait impuissant, l'épigénétique permet d'apprendre à disposer ou à se défaire d'hérités issues de certains hôtes¹ afin de ne pas passer sa vie à être quelqu'un d'autre. Ces vers de Marie-Claire Bancquart peuvent évoquer ces sensations d'*appartenance* :

Sous elle [la peau] foisonnent
le sang, la chair
pulsions chaudes
aux rythmes ignorés.

Innombrables autour de moi
chiffre des tensions, nombre des globules,
sucres, bactéries bonnes et mauvaises
toute une foule
en lutte pour la vie.

J'ai peur d'elle je suis
en état de siège²

C'est pourtant la culture, dans les progrès scientifiques qu'elle permet, qui rend possible cette *défaïtance*. En effet, l'évolution des sciences donne la possibilité à l'humain de s'adapter à lui-même, de se comprendre afin d'acquiescer de meilleures conditions de vie.

Dynamiques organiques

La neurobiologiste Catherine Vidal (1951) met elle aussi en évidence³ les potentialités individuelles qui permettent également de penser les capacités collectives en explorant ce qu'est la plasticité cérébrale :

Une des découvertes les plus étonnantes est la capacité d'adaptation du cerveau aux événements de la vie. Au cours des apprentissages et des expériences, c'est la structure même du cerveau qui se modifie, avec la fabrication de nouvelles connexions entre les neurones. On parle de « plasticité cérébrale » pour décrire cette capacité du cerveau à se façonner au gré de l'histoire vécue. Rien n'est jamais figé dans nos neurones, quels que soient les âges de la vie. C'est une véritable révolution pour la compréhension de l'humain. Les anciennes théories qui prétendaient

¹ Un hôte est à la fois une « personne qui reçoit (quelqu'un) dans sa demeure ou invite au restaurant, qui offre l'hospitalité » et un « être vivant dont l'organisme héberge et entretient un agent infectieux ou parasite », CNRTL.

² Marie-Claire Bancquart, *Terre énerguène*, op. cit., p. 27-28.

³ Catherine Vidal est l'auteure de différents ouvrages de vulgarisation comme *Le cerveau évolue-t-il au cours de la vie ?* (2009), *Féminin Masculin. Mythes et idéologies* (2006), ou encore *Nos cerveaux, tous pareils, tous différents !* (2015).

que tout était joué très tôt, avant 6 ans, sont révolues. Notre vision du cerveau est désormais celle d'un organe dynamique qui évolue tout au long de la vie¹.

La dynamique cérébrale, probablement liée à celle du vivant en général comme le montre par exemple le mouvement des astres, permet aussi de créer des liens entre les caractères habituellement ou arbitrairement attribués aux sexes masculins ou féminins comme c'est le cas pour la sensibilité, le courage ou la peur qui apparaissent comme des constructions culturelles de genres mises au service d'une société donnée². La mobilité cérébrale est ressentie par de nombreux artistes sans pour autant pouvoir se l'expliquer et encore moins clairement la transmettre car, trop souvent, ce qui n'est pas encore prouvé n'est pas vrai ! Cependant, la démonstration scientifique vient parfois sauver ce qui reste insensé pour la majorité occidentale. C'est ce qu'exprime notamment Marie-Claire Bancquart :

J'écris « sentiment » parce que cette relation m'est apparue très tôt, sans que je puisse la raisonner : une fluidité générale dans l'univers, un échange. Plus tard, la découverte³ de l'ADN, si largement partagé par tout ce qui est vivant, m'a donné une vraie joie. De là mes poèmes sur les choses que l'on croit *de peu*, si solennellement, si joyeusement réunies au courant général⁴.

Dans ces « relais à travers les siècles⁵ », son travail contribue à encourager, à prendre au sérieux les pensées ou les « sentiments », les impressions encore non vérifiées ou même non énoncées. Elle écrit :

Mais pleine de sursauts et d'avancées, la chair,
elle regarde dans la nuit aveugle
elle crie dans le silence des langues mortes⁶

Bancquart compare la chair à une langue oubliée que l'on ne saurait plus déchiffrer ou parler. Elle incite à voir ou à lire en soi à l'image de ce que permettaient déjà certaines cultures ancestrales. Par exemple, la médecine orientale transmet depuis des siècles des méthodes pour remédier aux tourments des réseaux neuronaux qui, en plus de se trouver dans le cortex cérébral, vivent dans la partie ventrale du corps, dans « notre deuxième cerveau⁷ » appelé « qì (ch'i) » (en chinois) ou « ki » (en japonais). Cette notion désigne le principe

¹ Catherine Vidal, « La plasticité cérébrale : une révolution en neurobiologie », « Le chemin de l'apprentissage », Revue *Spirale*, n°63, Toulouse, ERES, 2012, p. 18 (consultable à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-spirale-2012-3-page-17.htm>).

² Il s'agit d'une simple évocation de ce qui est déjà étudié dans le chapitre « Corporalité ».

³ « La littérature, la musique, les passions, mais aussi l'expérience du monde visible, sont non moins que la science de Lavoisier et d'Ampère l'exploration d'un invisible et, aussi bien qu'elle, dévoilement d'un univers d'idée », Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, op. cit., p. 193-194.

⁴ Marie-Claire Bancquart, *Explorer l'incertain*, Coaraze, L'Amourier, 2010, p. 43-44.

⁵ *Ibid.*, p. 84.

⁶ *Ibid.*, p. 87.

⁷ *Le ventre, notre deuxième cerveau*, est un film documentaire réalisé en 2013 par Cécile Dejean, diffusé par Arte en partenariat avec l'INSERM et SCIENTIFILMS ; il donne des informations sur les neurones qui vivent dans le ventre (visionnable à l'adresse : <https://www.dailymotion.com/video/x1ivxo4>). La sensation de « penser depuis le ventre » est aujourd'hui scientifiquement prouvée en Occident.

fondamental qui serait à *l'origine* de la vie. Le *ki* communique avec la boîte crânienne devenue une simple extension de nos viscères au fil des siècles. Les viscères sont emplis de bactéries transmises par nos ancêtres. Celles-ci circulent dans les organismes de génération en génération et créent un large cercle de transmission. En effet, les bactéries se reproduisent et prospèrent en de vastes cycles qui alternent. Elles obligent ou guident en fonction de la conscientisation que l'Être a de sa propre individualité.

Cela ne revient pas à envisager un contrôle qui serait total mais à prendre conscience que les flux déjà présents dans l'être peuvent être sculptés. S'affranchir de l'archivage biologique et/ou culturel par sa prise en compte et sa conscientisation n'est pas synonyme d'abandon ou de renonciation mais de moteur de pensée afin d'espérer mieux vivre à l'intérieur du corps qui n'appartient pas qu'à l'individu pensant mais aussi à ceux qui sont et seront ses autres. Ce raisonnement revient d'une certaine manière à « laisser la vie en vie, faire revivre, saluer la vie¹ » tout en lui conférant une action particulière, singulière puisque l'organisme est capable d'assimiler, de transformer et de façonner. Ainsi, prendre conscience que chaque corps abrite un « ki » unique, une énergie vitale qui circule en lui notamment grâce au souffle, revient-il à se sentir agissant sur l'être en tant qu'étant, à se sentir non figé, non fixé mais mouvant dans un monde qui l'est tout autant.

Dans son ouvrage *Éloge de l'hypersensible*, Evelyne Grossman fait un « petit détour par Antonin Artaud » qui, sa vie durant, pense le mouvement de l'être à la fois hors de lui et en lui :

L'émergence de la pensée, Artaud la voit dans le frémissement inaugural de ce qu'il nomme la Chair. Dès ses premiers textes poétiques, il oppose à la pensée personnelle frappée d'impuissance une pensée inchoative, impersonnelle et pulsionnelle, qui surgit de la Chair. Il y a de la pensée avant moi qui la pense, suggère-t-il, et c'est elle qu'il me faut saisir : « Il y a des cris intellectuels, des cris qui proviennent de la *finesse* des moelles. C'est cela, moi, que j'appelle la Chair. Je ne sépare pas ma pensée de ma vie. Je refais à chacune des vibrations de ma langue tous les chemins de ma pensée dans ma chair. » Il y a, affirme Artaud, une pensée pré-identitaire qui surgit non en moi mais dans cette Chair qui pulse en deçà de mon corps anatomique et dans laquelle celui-ci est comme découpé. La Chair, il faut l'entendre comme une masse traversée par de l'énergie, une matière impulsive et vibrante ou s'enracine « la substance pesante », autrement dit un pré-corps ni masculin ni féminin et les deux à la fois, un père-mère archaïque au sein duquel penser *se conçoit* – creuset organique de la pensée hors processus générationnel².

Artaud³ révèle que le corps est en lien entre des mondes que nous ne savons pas toujours lier. La force et la diversité de son œuvre inspire de nombreux auteurs comme Jacques Derrida⁴. Cet artiste, à l'unisson poète, acteur, metteur en scène, théoricien du théâtre,

¹ Jacques Derrida, « Choisir son héritage », dans *De quoi demain, op. cit.*, p. 17.

² Evelyne Grossman, *Éloge de l'hypersensible, op. cit.*, p. 10. Quelques pages plus loin, l'auteure écrit : « [L]a vie biologique n'est que la stase, la retombée d'une puissance infinie, antérieure à toute séparation entre vie et mort », *op. cit.*, p. 86.

³ Antonin Artaud est né à Marseille en 1896 et décédé à Ivry-sur-Seine en 1948.

⁴ Derrida entretient des liens forts avec la pensée d'Artaud et l'étudie à travers quatre textes : « La parole soufflée » (hiver 1965) et « Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation » (avril 1966), publiés

dessinateur, essayiste et écrivain, réunit au sein de son œuvre de nombreuses problématiques qui touchent au langage et à son expression aussi bien écrite qu'orale. Comme Mendieta ou Derrida, il éclaire ce que Merleau-Ponty pointe également : « [J]e subis la loi [perceptive] comme je subis celle de tous mes organes¹ ». Il affirme encore : « [I]l n'y a dans le corps que des "ténèbres bourrées d'organes"² ». Artaud tire son inventivité de ses troubles nerveux. Cette énergie débordante lui vaut des séjours en psychiatrie en Suisse ou en France durant lesquels il dessine et peint, interrogeant la part immonde du monde et remettant en question les conditionnements sociaux de la culture de masse et de la morale régnante dont il dénonce l'aliénation. Selon Derrida, la parole d'Artaud, parce qu'elle participe du souffle, est organique voire « différenciation organique³ » dans ses désarticulations. Artaud réclame un corps « sans organes⁴ », comme s'il n'avait pas assez de souffle pour les faire (sur)vivre tous, comme s'il cherchait, vivant, une manière de s'extraire de la corporéité. L'œuvre d'Artaud aide à penser les tourments infligés simultanément à l'âme et au corps auxquels il songe conjointement. Comme le sous-entend la pensée derridienne, au fond, ce corps et ces organes ne nous appartiennent pas vraiment puisqu'ils sont partagés entre les morts et les vivants.

Trajectoires labyrinthiques

L'un des points communs de ces écarts, de cette différence, peut être le sang qui coule de sa couleur rouge dans les veines des êtres vivants. De génération en génération, il irrigue les organes, leurs permet la vie. Le sang fait partie des legs que nous empruntons, dont nous disposons grâce aux ancêtres. C'est lui qui transmet des siècles de codes génétiques accumulés sur lesquels agir. Cette réflexion peut être un angle d'interprétation de l'œuvre *Silhouette du labyrinthe* [*Siluetta del Laberinto*, 1974] d'Ana Mendieta. Dans sa vidéo qui en rend compte, la silhouette de l'artiste est inscrite avec du sang⁵ sur le site archéologique de Yágul. Elle est réalisée à même la terre poreuse de l'une des pièces principales du palais que

dans *L'écriture et la différence* (1967) ; « Forcener le subjectile » publié dans *Artaud. Dessins et portaits* (1986), ouvrage cosigné avec Paule Thévenin ; et *Artaud le Moma. Interjections d'appel*, texte d'une conférence prononcée en 1996, publiée en 2002. À ce propos, Pierre Delain écrit qu'il s'agit de « quatre étapes, aussi, dans la pensée derridienne, du surgissement de la différence à l'archive, de la voix singulière au musée » (DX, consultable à l'adresse : <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0509261617.html>). Le texte « Forcener le subjectile » est étudié dans le chapitre « Stigmates guerriers ».

¹ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 64-65.

² *Ibid.*, p. 180.

³ Jacques Derrida, « La parole soufflée », dans *L'écriture et la différence*, *op. cit.*, p. 279.

⁴ Artaud évoque notamment la notion de « corps sans organes » dans son émission radiophonique, « Pour en finir avec le jugement de dieu » (1947).

⁵ Le sang comme matériau revient souvent dans le travail de Mendieta. La même année, elle performe *Untitled (Mutilated Body on Landscape)* sur le toit de l'Hôtel Principal à Oaxaca au Mexique. La photographie qui retrace la performance présente son corps statique, allongé sous un drap maculé de sang sur lequel est disposé un cœur animal. *Body Print* (1974) montre également le corps de l'artiste couvert de sang, allongé sur le sol de l'Université d'Iowa sous un tissu transparent où s'imprime son empreinte.

l'artiste qualifie de *labyrinthe*¹ en raison du nombre important de pièces qui s'entrelacent au sein de différentes allées et finissent par désorienter.

Le titre de cette œuvre renvoie aux « labyrinthes de la vie² ». L'artiste fait part de cette sensation de désorientation au début de la vidéo lorsqu'elle filme les chemins formés par les murs de pierres. Comme dans le processus de réalisation de chaque *Silueta*, le corps de Mendieta est matière et processus constitutif de l'art lui-même. À travers lui, elle explore les relations de sa chair dans l'environnement par la représentation de sa trace dans le monde extérieur. La *Silueta*, à l'empreinte tendue en croix, apparaît telle une figure fantomatique projetée au sol, faisant écho à la verticalité du corps du visiteur. Avec cette œuvre, qui évoque aussi les rituels de la Santería en raison de la présence de sang, Mendieta tente peut-être de se purifier des habitus socioculturels incrustés aussi bien dans l'histoire des pierres qui forment l'architecture des bâtiments, ici du palais de Yágul, que dans ses veines. Le verbe *purifier* évoque une phrase que Merleau-Ponty écrit au sujet de l'être au monde : « La seule manière d'assurer mon accès aux choses mêmes serait de purifier tout à fait ma notion de la subjectivité : il n'y a pas même de "subjectivité" ou d' "Ego", la conscience sans "habitant"³ ». Ceci revient en d'autres termes à se défaire de ce que l'on pense être par un vide opéré en soi, matérialisé dans cette œuvre par le sang. L'artiste déclare :

Seul un réveil assez réel et assez long peut permettre à quelqu'un de devenir présent à lui-même, et seule cette présence permet de commencer à vivre comme un être humain. Se connaître soi-même, c'est connaître le monde, et c'est aussi, paradoxalement, une forme d'exil hors du monde. Je sais que c'est cette présence de moi-même, cette connaissance de moi, qui me fait dialoguer avec le monde qui m'entoure en faisant de l'art⁴.

Cette affirmation crée à nouveau un lien avec la pensée de Merleau-Ponty qui, à propos de l'être et de son *sens*, écrit : « [J']ai saisi en moi, avec la pure corrélation de celui qui pense et de ce qu'il pense, la vérité de ma vie, qui est aussi celle du monde et celle des autres vies⁵. » Ce philosophe affirme également ce point de vue esthétique rejoignant le travail de Mendieta en même temps que l'approche théorique de Derrida :

C'est donc une question de savoir si la philosophie comme reconquête de l'être brut ou sauvage peut s'accomplir par les moyens du langage éloquent, ou s'il ne lui faudrait pas en faire un usage qui lui ôte sa puissance de signification immédiate ou directe pour l'égaliser à ce qu'elle veut tout de même dire⁶.

¹ Pour ce titre, Mendieta peut faire référence au *Le labyrinthe de la solitude* [*El laberinto de la soledad*, 1950] d'Octavio Paz. Elle est influencée par la lecture de cet ouvrage qui traite de la notion de nation en lien avec l'origine mexicaine de l'écrivain.

² Marie-Claire Bancquart, « Babel », dans *Explorer l'incertain*, op. cit., p. 79.

³ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, op. cit., p. 76.

⁴ Ana Mendieta, « Art et politiques : intégrité et esthétique », CGAC, p. 167 [“It is only with a real and long enough awakening that a person becomes present to himself, and it only with this presence that a person begins to live like a human being. To know oneself is to know the world, and it is also paradoxically a form of exile from the world. I know that it is this presence of myself, this self-knowledge which causes me to dialogue with the world around me by making art.”, trad. CTH, p. 138.]

⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, op. cit., p. 71.

⁶ *Ibid.*, p. 137.

Merleau-Ponty formule une invitation à créer *via* différents arts. Car, si de l'écriture naît le sens, il songe également à une philosophie qui serait visuelle. Elle mettrait tout autant en éveil qu'un langage, écrit ou verbal. Ainsi, l'art de l'écriture, de la peinture, de la performance, du dessin...peut-il guider vers une certaine liberté venue du corps qui, tout en se vidant, génère ou/et conçoit de nouvelles potentialités de vie. Le corps semble alors être l'endroit où réside l'enjeu essentiel de toute création.



Ana Mendieta, *Silhouette du labyrinthe* [*Siluetas del Laberinto*], 1974, Yágul, Mexique, photographie couleur d'une vidéo Super 8 silencieuse © Estate of Ana Mendieta & Galerie Lelong

2. De l'invisibilité au sein de la matérialité

Le corps est le réceptacle des pensées en même temps que celui qui fait penser. Il est le lieu d'expression de l'art qui révèle diverses manières d'interférer avec l'environnement. Comme l'écrit Marie-Claire Bancquart : « [Q]'est-ce qui est “bas” et “haut” dans un organisme ? C'est de lui tout entier que sort le désir¹. »

En effet, la chair est corps du monde². C'est d'elle que vient notre sensorialité. L'intégralité des tissus qui composent l'individu connaît des interactions, des fusions entre l'intérieur et l'extérieur. Elles rendent compte des capacités sensibles dont le corps sentant, qui n'est pas forcément pensant, est capable. Les définitions du verbe *sentir*³ sont multiples. La première proposée est « recevoir une impression » par les sens. Ainsi *sentir* peut-il d'abord être compris à partir des perceptions venant des multiples sens dont dispose le corps⁴. Ils agiraient avant leur conscientisation, par simples réceptions qui pourraient être qualifiées de *sauvages*⁵ puisqu'elles précéderaient à la compréhension et à la conscientisation qui seraient, dans un second temps, de l'ordre de l'entendement, de la réflexion, de la raisonnabilité⁶. Cette *sauvagerie* viendrait d'un langage premier qui ne se forme pas de mots puis de phrases. Elle dévoile que le corps existe avant les représentations attendues d'un individu, comme l'exprime Maurice Merleau-Ponty : « [L]e monde sensible est “plus vieux” que l'univers de la pensée⁷. »

C'est parfois l'environnement même qui décide de *ce qui sera bon* pour le corps comme le montre Derrida dans son ouvrage *Circonfession*⁸ (1991). À travers ce titre où se mêlent les termes « circoncision » et « confession », il nomme ce qu'est « perdre de sa chair ». Le philosophe fait part de cet événement à ses 59 ans et en 59 périodes qui ne comprennent aucun point. Il rédige ce texte entre 1989 et 1990 alors que sa mère, la personne à qui revient la charge de guider l'enfant vers l'ablation qu'il portera à vie et dont il gardera la mémoire fantôme, est sur le point de mourir. *Circonfession* forme une sorte de dialogue « à quatre voix » entre sa mère, les propres notes de Derrida, son ami Bennington et *Les Confessions* que

¹ Marie-Claire Bancquart, *Explorer l'incertain*, op. cit., p. 55.

² Selon Merleau-Ponty, la chair est un « “élément” de l'Être » qu'il associe aux éléments naturels (eau, air, terre, feu), dans *Le visible et l'invisible*, op. cit., p. 182.

³ Le dictionnaire Littré compte 19 définitions du verbe *sentir*.

⁴ Les sens ne se limitent pas à la vue, au toucher, à l'ouïe, à l'odorat ou au goût mais parcourent l'entièreté du corps. Ce phénomène relatif aux perceptions corporelles qui vont au-delà des cinq sens est appelé l'intéroception. Le médecin et physiologiste Claude Bernard (1813, Saint-Julien – 1878, Paris) nomme ce concept « milieu intérieur » entre 1854 et 1857 lors de Leçon au Collège de France, François Chast, « Claude Bernard : le concept de milieu intérieur », *Encyclopædia Universalis*, non paginé, non daté (consultable à l'adresse : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/claude-bernard-concept-de-milieu-interieur/>).

⁵ Les perceptions sauvages ou intuitives mettent en lumière les savoirs issus du corps ou l'intelligence perceptive. Le chapitre « Animalité » étudie la part de sauvage qui réside en l'humain.

⁶ Cette perspective de réflexion ne tente en aucun cas de réintroduire une quelconque forme de dissociation binaire entre le corps et l'esprit, liés en tout point. Elle souligne la nuance d'un esprit ouvert ou non à la réception consciente des différents stimuli corporels et met en évidence que ces perceptions simultanées permettent d'entrevoir le monde dans son étendue, son immensité.

⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, op. cit., p. 27.

⁸ Jacques Derrida rédige les 59 périodes de *Circonfession* pour un ouvrage intitulé *Derridabase* (1991) co-signé avec Geoffrey Bennington.

Saint Augustin écrit entre 397 et 401 afin de se repentir des péchés commis depuis sa naissance tout en avouant son amour à Dieu.

Dans cette « déclaration » faite à sa mère, Derrida compare la plume à la seringue qui cherche la veine puis la trouve pour la percer et aspirer le sang qu'elle renferme. Il assimile son corps, qu'il semble ressentir fragmenté, morcelé, à celui du texte qu'il creuse. Ainsi recherche-t-il dans son œuvre la faille qui permet d'ouvrir une brèche dont il serait le « saignataire ». Car l'une des blessures qu'il porte dans ses chairs, il la reçoit de sa « matrice culturelle », de sa mère. Cette coupure non désirée tracée dans la chair de l'organe sexuel et reproducteur marque l'individu d'une couleur sombre et épaisse. Lorsque le corps prend la parole avec le sang, le rouge donne un accent chaud et grave au phénomène de perte.

Eu égard au fonctionnement biologique, ce fluide vital coule dans les veines, irriguant l'entièreté du corps et n'en sort consciemment ou inconsciemment que pour témoigner d'une certaine forme d'hémorragie, qui peut être révélatrice de perte de vie. Ainsi, la fuite de ce liquide vital peut-elle révéler des mouvements inconscients, imprévus qui deviennent des gestes visuellement violents retraçant les agressions faites au corps ou les agitations qu'il subit.

Sweating Blood

Ana Mendieta crée une mise en scène de ce phénomène dans la performance intitulée *Sweating Blood* réalisée en 1973 à l'Université d'Iowa. Le début de cette courte vidéo silencieuse présente en gros plan la tête de l'artiste et le haut de son coup sur fond noir. Ce cadrage en plan fixe rappelle le caractère frontal de l'œuvre de Mendieta, qui parvient à conférer une émotion intense à l'intérieur d'un angle serré. Une lumière électrique probablement blanche éclaire uniformément son visage dont les yeux restent fermés tout au long de la performance. Une raie sépare précisément ses cheveux longs placés derrière les oreilles, laissant apparaître son cuir chevelu. La vidéo au montage entrecoupé progresse et montre du sang qui s'écoule depuis son crâne. Il s'agit sûrement de sang de porc vaporisé de part et d'autres de cette raie centrale dont la ligne immaculée est rapidement teintée de rouge. Depuis cette blancheur, du sang perle sur le front de l'artiste pour couler sur sa joue gauche : elle semble pleurer. Bien qu'elle reste immobile voire inflexible, figée entre l'impassibilité et la paralysie, Mendieta paraît submergée de colère. Cette agressivité est uniquement visible à partir du sang qui passe à l'extérieur de son corps, se répand depuis cette ligne rouge formée par la succession de gouttes.

Au moyen de la performance, l'artiste reproduit une sensation venue des tréfonds de son corps afin de la rendre visible pour le spectateur à qui elle tient à témoigner des affects restés enfermés. En prenant pour objet la partie haute du corps, celle qui renferme les capacités motrices et cérébrales des vivants, Mendieta rend compte de la complexité qui se cache à l'intérieur du corps et semble vouloir affirmer que cette invisibilité n'en est pas moins réelle. Elle montre ce fluide corporel qui fuit depuis l'organe de l'entendement, du raisonnement. N'ayant pas toujours les capacités de recevoir ou de comprendre ces flux, ils lui échappent. Qu'il s'agisse d'une colère violente ou d'un chagrin incurable, Mendieta révèle que le corps

est « metteur en scène¹ » de la perception. Ainsi transmet-elle que « nous sommes chair » et que les interactions permanentes avec le monde passent d'abord par le corps, à travers les organes avant d'atteindre les fonctions réflexives si elles ne restent pas confinées. Le corps est un lieu d'énergie qui dit l'enfoui, qui porte à la vue ce qui s'énonce difficilement. Il nous apprend que la chair sait parfois bien plus que ne peut le dévoiler le cerveau. Avec cette œuvre, Mendieta éclaire ce qu'est un esprit en veille à qui le corps demande l'éveil.



Ana Mendieta, *Transpiration de sang* [*Sweating Blood*], novembre 1973, Université d'Iowa, photographies couleur d'une vidéo Super 8 silencieuse, 3 min. 18 s.

© Estate of Ana Mendieta & Galerie Lelong

L'humain a besoin de la matière, de sa corporéité pour comprendre ce qui influence l'entendement. Les pensées conscientes ou inconscientes, sensorielles ou réflexives, ne peuvent pas être dissociées de l'action ou de la création. De la même manière, les composantes anatomiques et psychiques sont intrinsèquement liées dans de fines membranes qui parcourent le corps en des flux déchiffrables ou non. Sans cesse, le corps pense, à l'image de ce que déclare Merleau-Ponty :

¹ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, op. cit., p. 23.

[Q]ue puis-je faire, sinon rentrer en moi et y chercher la demeure de la vérité ? [...] j'ai par-devers moi le sens, sans quoi je ne le vivrais pas, et je ne puis chercher aucune lumière concernant le monde qu'en interrogeant, en explicitant ma fréquentation du monde, en la comprenant du dedans¹.

L'écoute du corps permet de s'ouvrir à l'extérieur, d'*éclore*, dans le sens de naître à nouveau. En tant que vecteur, transcripteur, il est le réceptacle des sensations physiques et mentales. La transmission depuis le corps révèle ce que les mots ne permettent pas toujours d'éclairer. En effet, l'expérience des sensations que l'individu a de son propre corps l'aide à comprendre ce que l'autre peut ressentir puisque nous sommes tous, en tant que vivants, faits de chair et d'os : l'« autre que soi » se trouve en soi, il est l'hôte même autre. Cette composition organique transporte les êtres sur un pied d'égalité même si celui-ci se trouve à la fin de la vie, dans la mort. Toutefois, bien avant cette ultime égalité, le corps est perçu comme le lieu de nos différences. Des différences qui peuvent se comprendre et se dépasser de nombreuses manières, notamment à travers l'art qui, aux limites du langage, guide l'esprit dans sa quête.

Corps (re)transcripteur

La recherche d'équilibre peut s'entreprendre *via* le corps. Celui-ci parcourt le chemin qui va du monde réel de la matière vers le langage. (Re)transcripteur de sensations corporelles, il peut être utilisé comme outil évoquant un langage sensible qui remédie au langage verbal, à l'image des œuvres performées de Mendieta. Cette artiste, qui « se pense sculpture », est le matériau constituant son œuvre en même temps que l'outil producteur de l'œuvre. Elle crée un langage gestuel *via* la trace laissée, même éphémère. Le corps lui permet d'exprimer ses émotions ou d'extérioriser les difficultés éprouvées sans aucun mot. Son utilisation participe du désir de parler dans une autre langue que celle imposée par le Verbe. Le corps vient pallier la défiance éprouvée à l'égard des langages qui peinent à exprimer les saisissements frappant la corporéité. Celle-ci ouvre au monde de l'invisible qui ne s'énonce ni ne se prononce. Le corps sonde *seulement* ce(ux) qui se ressent(ent) sans mots dire, ce qui ne peut se verbaliser devant l'information qui l'inonde, le submerge parfois.

Il arrive que certains artistes, à l'image de Ristelhueber ou Long, produisent justement pour garder le silence tout en s'exprimant avec le corps, les gestes ou matériaux affectionnés qui permettent de laisser *parler* les flux qui parcourent l'être. C'est pourquoi ils créent à l'aide de matière faite de papier, de végétaux, de minéraux, de terre... Cette recherche d'autonomie, d'indéterminisme qui dépendrait du corps, fait muter la pensée en image devenue signes visuels, alors manière d'expression pure. Même s'il peut être pensé préalablement, l'art se fait d'abord en ressentant. À ce titre Marie-Claire Bancquart écrit : « C'est ailleurs [de la langue], ça tabasse dans les viscères² ». Une page plus loin, la poétesse mentionne l'existence d'un « lieu mal saisissable qui fait trou dans la langue³ ». Ce lieu est pour elle celui de la poésie. Il

¹ *Ibid.*, p. 52.

² Marie-Claire Bancquart, *Explorer l'incertain*, *op. cit.*, p. 23.

³ *Ibid.*, p. 24.

soulagerait du mutisme, de l'enfermement en faisant sortir ce qui était voué à rester dedans. Bancquart crée des liens entre le corps, sa puissance de réflexion et l'écrit qui vient souligner ses vagues en les soulageant : « [É]crire un poème, c'est répondre à un appel de l'organisme, et à celui des choses mystérieuses¹. »

Ce langage provenant des entrailles devient pilier face à la défaillance de la parole. Ces données empiriques ébranlent le monde occidentalisé² qui cherche à mesurer ce qui n'a proprement pas d'échelle, à rationaliser l'inconnu. Ceci fait écho à ce que Roland Barthes nomme « trouble du langage³ » : il s'agit de cette « impossibilité qui nous étrangle parfois lorsque nous tentons d'exprimer une émotion⁴. » C'est pourquoi les arts visuels permettent de ne pas faillir face à la réalité qu'offre le langage verbal et de trouver une alternative d'expression qui se transmet depuis le corps ressentant et pensant.

L'art, quel que soit le médium choisi, est l'expression de l'âme qui (re)cherche une couleur, un son, une matière, une forme à (se) révéler ou à transmettre aux autres, à transposer dans le monde extérieur. Derrida écrit notamment : « Les affections de l'âme exprimant naturellement les choses, elles constituent une sorte de langage universel qui dès lors peut s'effacer de lui-même⁵. » En effet, tenter de signifier par l'art peut revenir à se laisser guider par la chose la plus simple, la plus *instinctive* ou intrinsèquement logique. Une logique qui n'appartiendrait à aucun *langage* verbal tel qu'il est conçu dans les sociétés humaines. Une logique qui viendrait d'un temps où le monde *sauvage*, entendu depuis de nombreux siècles comme *animal*, existait à l'état pur. La création artistique peut réactiver ces instincts *primitifs* puisqu'elle fait cohabiter lâcher prise et contrôle, répulsion et attraction de l'être. L'art tient de la perte de conscience, voire de connaissance, autant que de leur réappropriation.

Dans *Conversation avec Jacques Clauzel*, Marie Joqueviel-Bourjea tente d'extraire la parole qui traduirait le geste artistique du peintre puis révèle à travers l'écrit ce qui se tient habituellement *caché* dans les sens. Alors Jacques Clauzel affirme : « Se livrer au seul plaisir du faire, en privilégiant jouissance érotique et facilité⁶ ». Ce peintre travaille sur le libre exercice du geste produit sans préméditation : il reste d'abord *impensé* par l'esprit qui trouve

¹ *Ibid.*, p. 56. Un lien peut être fait avec ce qu'écrit Évelyne Grossman à propos de Nathalie Sarraute : « “Ce sont des mouvements indéfinissables, qui glissent très rapidement aux limites de notre conscience ; ils sont à l'origine de nos gestes, de nos paroles, des sentiments que nous manifestons, que nous croyons éprouver et qu'il est possible de définir. Ils me paraissent et me paraissent encore constituer la source secrète de notre existence”. Elle [Nathalie Sarraute] précise un peu plus loin que les micromouvements se développent et s'évanouissent en nous avec une extrême rapidité, produisant souvent des sensations très intenses mais brèves [...]. De quoi s'agit-il plus précisément chez elle ? De ce qui vit et grouille en deçà de l'expérience humaine, ces mouvements imperceptibles et quasi instinctifs d'expansion et de rétraction des corps, ces perceptions infimes qui agitent la substance physique et psychique des organismes. », dans *Éloge de l'hypersensible, op. cit.*, p.74-75.

² Dans le sillage de la philosophie platonicienne, René Descartes, avec le *Cogito, ergo sum* apparu dans le *Discours de la Méthode. Pour bien conduire sa raison, et chercher la vérité dans les sciences* (1637), privilégie l'esprit immatériel pensant sur le corps matériel subissant. Il nomme ce phénomène « dualisme de substance », dont l'une serait mentale, l'autre matérielle. Vandana Shiva, notamment citée au chapitre « Des valeurs androcentrées », étudie la pensée de Descartes.

³ Évelyne Grossman, *Éloge de l'hypersensible, op. cit.*, p. 117.

⁴ *Ibid.*

⁵ GRAM, p. 22.

⁶ Marie Joqueviel-Bourjea, *Conversation avec Jacques Clauzel*, Gerpinnes, Tandem, 2014, p. 7.

un lieu d'expression, non pas dans le langage, mais dans le corps. En acte dans « son faire », il met en lumière l'indicible, l'invisible intériorité du corps ressentant de l'artiste qui traduit ses flux à travers la matière. Celle-ci devient extension inorganique du peintre. Elle donne ensuite à penser, c'est-à-dire qu'elle vient nourrir le spectateur curieux, le *voyant* qui la regarde. Ce *regard spectateur* est alors aussi celui du peintre surpris par sa création : « J'ai toujours considéré la peinture pour la réflexion qu'elle nécessite et la quête spirituelle qu'elle induit [...] en provoquant, en affrontant ces "erreurs" qui, seules, font avancer l'œuvre¹ ». Dans cette quête provoquée *via* l'action non consciente produite par le corps qui se décharge dans ce qu'il est sur le point de créer, la matière donne et aide à penser. Elle offre une autre *confrontation* avec le réel comme l'écrit Derrida : « L'imagination ne doit qu'à elle-même de pouvoir se donner le jour. Elle ne crée rien puisqu'elle est imagination. Mais elle ne reçoit rien qui lui soit étranger ou antérieur. [...] Elle est l'autre nom de la différance comme auto-affection². » Ainsi, le peintre se découvrant apprend-il de ce qui gît au-dedans de lui. Lorsque l'œuvre apparaît et que l'artiste parvient à la *lire*, pour peut-être la modifier en l'améliorant, il s'apaise : l'impression de donner vie, ou de donner à la vie, contribue en partie à le guérir d'être-au-monde. Le travail artistique peut correspondre à la perte de soi, pour un instant, l'accès à un soulagement, à un moment plus léger qui ressourcement naturellement les mains, les yeux puis l'entièreté du corps.

L'art soulage des tensions internes, qu'elles soient corporelles ou psychiques. Il nettoie l'être et s'inscrit comme preuve de vie, découvrant le « caractère profondément anarchique de "l'intime" et du "mystère de soi"³ ». À l'image du souffle, il met en circulation l'intensité d'un corps afin de libérer l'énergie profondément incrustée dans la pesanteur de l'organisme. Le corps devient souffle, impulsion de vie hors de soi. Derrida traduit :

L'articulation est bien, où qu'on la prenne, l'articulation : celle des membres et des organes, la différance (dans le) corps (propre). Or ce qui semble le plus propre à effacer cette différance dans l'expression naturelle, n'est-ce pas le souffle ? Un souffle parlant, chantant, souffle de langage mais souffle inarticulé. Un tel souffle ne peut avoir une origine et une destination humaines. Il n'est plus en voie d'humanité comme la langue de l'enfant, mais de surhumanité. Son principe et sa fin sont théologiques, comme la voix et la providence de la nature⁴.

À l'instar de Derrida, Luce Irigaray crée un lien entre le souffle émis par les organes du corps et sa portée théologique, comme si le souffle transportait l'humain dans les airs :

Corps animé de part en part de souffle, devenu corps-âme, et non sépulcre mortel d'une âme immortelle, libérée de sa prison par la mort. Conception, cette fois, métaphorique, d'une culture masculine fondée sur un rejet de la naissance naturelle, une incapacité à la transmuter dans sa chair et sa relation corporelle à l'autre. D'où le besoin d'imaginer une spiritualité à partir d'un souffle étranger à la vie, véhiculé par des mots qui ne la disent plus mais veulent la surmonter,

¹ *Ibid.*

² GRAM, p. 265.

³ L'historien de l'art Jean-Christophe Ammann s'exprime à propos de la psychanalyse dans un entretien avec Bernard Marcadé, commissaire avec Marie-Laure Bernadac de l'exposition « Masculin-Féminin, le sexe de l'art », dossier de presse, *op. cit.*

⁴ GRAM, p. 353.

notamment par toutes sortes de comparaisons et d'images supposées faire mieux qu'elle, et qui deviennent poisons pour le corps et pour l'âme¹.

Se réapproprier le souffle contenu dans le corps est primordial puisqu'il irrigue les organes, permet au corps de respirer : guide l'individu dans le mouvement qui perpétue ses flux. L'acte créateur peut être cet autre souffle donné au corps. En véhiculant des données internes vers l'extérieur, la création devient une sorte de respiration apaisante, assainissante. Derrida en fait mention : « Ce qui disloque la présence introduit la différance et le délai, l'espacement entre le désir et le plaisir². » Cette transmission vers *le dehors* libère certains êtres en atténuant leurs souffrances si elle ne peut les guérir. Dans ces différentes formes d'expression, et bien qu'elle ne soit pas toujours synonyme de plaisir ou de satisfaction car elle apparaît parfois décevante, la création calme l'être, l'adoucit, le décharge tout en le chargeant de nouvelles informations qui seraient plus positives comme le signifie Mendietta. Même pour un seul instant, l'artiste, à l'égal de tout individu désireux de (se) créer, peut se sentir délivré par l'action conjointe du corps et de l'esprit qui ouvrent en œuvrant vers l'extérieur. Sinon, pourquoi créer ?

3. Conscientiser les perceptions corporelles

L'excès perçu des sens³ est bien souvent le garant de toute création allant jusqu'à faire naître une énergie insoupçonnée qui, de temps à autre, surprend l'individu agissant. Les perceptions⁴ ou les sensations sont reçues physiquement puisqu'elles traversent d'abord l'ensemble des organes du corps.

Parfois extrêmement furtives, elles peinent à cohabiter avec la conscientisation de cette *réceptivité charnelle*. La concomitance de ces sens reste complexe pour l'esprit trop rapidement traversé de différentes perceptions qui naissent d'abord de la chair : en contact direct avec l'extérieur, l'enveloppe qu'est la peau ne protégerait pas toujours, pas assez les personnes aux sensibilités aiguës. Poreuse, la peau permet de ressentir intensément : elle fait vivre certains artistes *à vif* à travers chacun de leurs pores. À l'image d'une éponge⁵, ils absorbent les informations déjà présentes en eux, auxquelles s'ajoutent celles issues de l'environnement. Selon Merleau-Ponty, qui pense l'alliance des perceptions sensorielles dans la totalité-corps, « il reste à savoir comment nous pouvons avoir l'illusion de voir ce que nous

¹ Luce Irigaray, *Prières quotidiennes*, op. cit., p. 26-27.

² GRAM, p. 397.

³ Merleau-Ponty écrit : « Ce sont les choses mêmes, du fond de leur silence, qu'elle [la philosophie] veut conduire à l'expression. », dans *Le visible et l'invisible*, op. cit., p. 18. Ainsi, le philosophe exprime-t-il avec les mots ce que l'artiste visuel exprime avec la matière.

⁴ Selon le Littré, la perception est « l'acte par lequel l'esprit aperçoit l'objet qui fait impression sur les sens. Toute sensation, tout phénomène de sensibilité spéciale ou générale se compose de trois actes différents : l'impression, la transmission, la perception. »

⁵ Le nouveau réaliste Yves Klein (1928 - 1962) crée par exemple une œuvre intitulée *L'Arbre, grande éponge bleue* (réalisée en pigment pur, résine synthétique sur éponge et plâtre, elle mesure 150 x 90 x 42 cm, 1962) qui évoque la matière absorbante de l'artiste. Merleau-Ponty, lui, compare le corps à un « appareil à voir » depuis un point de vue qui se modifie, change au contact de l'environnement, dans *Le visible et l'invisible*, op. cit., p. 58.

ne voyons pas¹ ». Quel que soit le médium d'expression utilisé, les artistes du corpus semblent créer pour se défaire de la sensation d'être enfermé dans le corps, comme l'exprime Marie-Claire Bancquart à la dernière phrase de son poème *Corps* : « [N]otre corps. En location obligatoire². »

L'être enfermé

Burial Piece, une œuvre qu'Ana Mendieta réalise en 1975, évoque notamment ce séjour forcé, cette impression d'enfermement ressentie depuis l'intérieur de l'Être, et révèle *en image* cette affirmation de Merleau-Ponty : « [L]a perception, qui n'est peut-être pas "dans ma tête", n'est nulle part ailleurs que dans mon corps comme chose du monde³. » Cette performance revient au spectateur sous la forme de photographies (issues de diapositives sélectionnées par l'artiste) prises dans un paysage de l'Iowa, à Sharon Center. Mendieta se présente au cœur d'un creux qu'elle a formé dans le sol sablonneux : elle se présente assise en fœtus puis couchée, toujours dans la même position.

Aidée de son amie Jane Noble⁴, elle s'est enveloppée de bandes de plâtre qui recouvrent l'ensemble de son corps et lient ses membres. La caméra, probablement sur un trépied comme à l'habitude, filme Mendieta qui « se balance d'un côté à l'autre⁵ ». Alors que le plâtre sèche à mesure que le temps avance, le corps enserré est de moins en moins mobile et Noble doit déplacer son amie pour la photographier. Avec cette performance, l'artiste crée un rapprochement entre la sensation d'enfermement qui peut naître de la réception par le corps de trop d'impressions, et la rigidité des bandes blanches qui le renferment et n'en laissent rien sortir. La peau, dont la texture est habituellement souple, fine et lisse devient alors dure, épaisse et granuleuse. Elle est condensée, inflexible. Cette œuvre montre comment un Être peut se sentir enserré dans sa propre substance organique et de quelle manière il pourrait, si cette sensation n'est pas calmée par l'esprit qui gît à l'intérieur, entre autres conséquences perdre son mouvement, son élan et se scléroser. Parce qu'elle fait écho à la conscientisation de la densité du monde autant qu'à la densité que peut recouvrir l'Être, cette œuvre entre en résonance avec ce qu'écrit Merleau-Ponty :

Il ne s'agit pas de mettre la foi perceptive à la place de la réflexion, mais, au contraire, de faire état de la situation totale, qui comporte renvoi de l'une à l'autre. Ce qui est donné ce n'est pas un monde massif et opaque, ou un univers de pensée adéquate, c'est une réflexion qui se retourne sur l'épaisseur du monde pour l'éclairer, mais qui ne lui renvoie après coup que sa propre lumière⁶.

¹ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 20. Quatre pages plus loin, il affirme : « [M]on corps ne perçoit pas, mais il est comme bâti autour de la perception qui se fait jour à travers lui ».

² Marie-Claire Bancquart, *Dans le feuilletage de la terre*, Paris, Belfond, 1994, p. 95.

³ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 25.

⁴ CTH, p. 223.

⁵ *Ibid.*

⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 56.



Ana Mendieta, *Pièce funéraire* [*Burial Piece*], 1975, Sharon Center, Iowa, photographie couleur d'une vidéo Super 8 silencieuse © Estate of Ana Mendieta & Galerie Lelong

En effet, c'est dans toute son épaisseur que la création renverrait *simplement* sa propre lumière et/ou sa propre ombre au sujet qui crée. L'art le renseigne indirectement sur ce qui l'entoure, le compose. Il donne vie à la pensée, l'éclaire en la cherchant. Devant l'individu se présente la relation qu'il entretient d'abord malgré lui avec le réel et la matière¹. Celle-ci reste une source d'inspiration et d'information intarissable puisque c'est dans le faire qu'une œuvre se conçoit, se perçoit et se comprend : « [C]e langage-là [celui de la philosophie ou de l'art] qui ne peut se savoir que du dedans, par la pratique, est ouvert sur les choses, appelé par les voix du silence, et continue un essai d'articulation qui est l'Être de tout être² ».

L'œuvre paisible de Richard Long le démontre : il s'agit littéralement d'un travail qui chemine en ligne droite ou même en cercle. En marchant, l'artiste écoute et suit le mouvement de son corps qui se meut dans les rythmes du monde. De cette manière, il se libère des sensations d'enfermement que peut ressentir un corps. Son œuvre *donne à voir*³, à sentir

¹ À cet égard, Merleau-Ponty écrit : « Nous ne proposons ici aucune genèse empiriste de la pensée : nous nous demandons précisément quelle est cette vision centrale qui relie les visions éparées, ce toucher unique qui gouverne d'un bloc toute la vie tactile de mon corps, ce *je pense* qui doit pouvoir accompagner toutes nos expériences. », *ibid.*, p. 189.

² *Ibid.*, p. 166.

³ *Donner à voir* (1939) est le titre d'un ouvrage de Paul Éluard. Cette locution renvoie également à une célèbre citation de Paul Klee qui affirme : « L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible ». Le sens visuel apparaît comme étant celui par lequel l'humain perçoit le mieux le monde, parfois en dépit des autres sens.

l'élan qui traverse tout sujet. Elle donne le temps de s'attarder sur la nature en interrogeant ses flux invisibles. Long déclare :

Mon travail est devenu une simple métaphore de la vie. Une figure marchant sur sa route, faisant sa marque. C'est une affirmation de mon échelle humaine et de mes sens : jusqu'où je marche, quelles pierres je ramasse, mes expériences particulières. La nature a plus d'effet sur moi que moi sur elle. Je me contente du vocabulaire des moyens universels et communs : marcher, placer, pierres, bâtons, eau, cercles, lignes, jours, nuits, routes¹.

Ainsi, Long révèle-t-il que l'individu peut parvenir à s'échapper de lui-même dans la plus grande simplicité : en sollicitant un esprit voyageur et/ou un corps actif avec lequel il peut se perdre dans l'immensité naturelle. Au milieu de grands paysages, il puise la force de se (re)trouver dans sa propre échelle.

S'ouvrir au monde

La marche à pieds aide Richard Long à pénétrer le chemin qu'elle fraye d'elle-même. C'est alors que l'art, par son expression corporelle, non verbale, permet au corps et à l'esprit qu'il renferme de vivre plus librement. Ainsi, le geste créateur permet-il de tenter de comprendre le surgissement des éléments incorporés par l'être nourri qui les digère alors. Les performances de cet artiste semblent *attraper au vol* l'insaisissable de ces sensations puisqu'elles accordent l'arrêt, la pause et une certaine forme de sérénité à l'esprit. Long accompagne ses marches de poèmes² qui mettent en forme des lettres ou des symboles suspendus dans l'espace blanc du papier.

Son œuvre manifeste le besoin d'appartenir aux ou de saisir les paysages du monde en les appréhendant, en les traversant naturellement grâce à la marche à pied. Cette technique de déplacement ancestrale produit un minimum d'influence possible sur le milieu traversé qui va transmettre à l'être des sensations d'apaisement en absorbant l'air pur d'étendues la plupart du temps désertes. Long *milite* en quelque sorte par le biais de la marche, activité *grâce* à laquelle l'espèce humaine s'est disséminée sur la Terre. Âme solitaire, cet artiste recherche dans la performance, la sculpture ou la photographie des zones de tranquillité, des gestes qui transportent le corps et son esprit dans des flux communs où ils cheminent conjointement vers une unification éthérée.

Les quatre références de ce corpus montrent que le sentiment d'appartenance ou de non appartenance au monde ne fait pas exception à la règle de la diversité. En effet, si Derrida et Mendieta ressentent un attachement particulier à leurs terres natales perdues en même temps qu'à leurs pays d'exil, Long et Ristelhueber, en tant que personnes blanches nées et vivant en

¹ Richard Long [1983] cité sur le site Internet du musée d'art moderne et contemporain The Hepworth Wakefield, Royaume-Uni (consultable à l'adresse : <https://hepworthwakefield.org/artist/richard-long/>) ["My work has become a simple metaphor for life. A figure walking down his road, making his mark. It is an affirmation of my human scale and senses: how far I walk, what stones I pick up, my particular experiences. Nature has more effect on me than I on it. I am content with the vocabulary of universal and common means: walking, placing, stones, sticks, water, circles, lines, days, nights, roads.", trad. Mailys Girodon.]

² Le chapitre titré « Horizons géopoétiques » étudie les écrits de Richard Long.

Occident, semblent à travers leur travail faire part d'un sentiment de trop d'appartenance qui les pousse à s'extraire eux-mêmes de leur milieu *d'origine* vers un extérieur dont l'immensité des paysages leur laisse la place de respirer *librement*. Ils semblent se libérer le temps d'un cliché, d'une marche qui peut devenir performance et d'une performance qui devient aussi sculpture et inversement. À travers l'art, ces artistes se protègent des impressions d'appartenance. Comme l'affirme Derrida, l'acte créateur d'une forme d'art, celui qui *donne œuvre*, aide à « se protéger contre le mal radical¹ ». C'est également ce que déclare Ristelhueber : « Je pense que c'est toujours cette espèce de marche en avant, quelque chose que je veux faire et que je dois faire, presque pour ma survie² ». En effet, pour l'artiste la création peut être un besoin prétexte pour transmettre ce dont il est traversé et ainsi l'aider à extérioriser ses sens.

Mendieta, Long et Ristelhueber prouvent, chacun différemment, qu'ils trouvent dans l'art un vecteur de communication, une passerelle qui n'est pas la solution en soi mais qui se dévoile comme un champ où agir :

Chaque fois qu'un événement me touche précisément (Beyrouth après l'incursion israélienne, le tremblement de terre en Arménie de décembre 1988, ou la guerre du Koweït), je suis déçue, et quelquefois furieuse, de la mise en forme des images réalisées à cette occasion. Je le vis comme un défi que j'essaye de relever³.

Ainsi, ces artistes créent-ils de nouveaux espaces de rencontre où chacun intervient avec son expérience propre. Ils montrent que le vivant n'est composé que d'énergies et de sensations desquelles l'humain produit l'art qui tente à son tour d'être un conducteur d'éveil de conscience. L'art remplit une fonction dans la société où il est créé et dont il est le produit⁴. Il peut être un moyen d'aller vers la connaissance de soi et du monde : l'œuvre ne serait rien d'autre que la matérialisation visuelle d'une sensation dans laquelle le spectateur est invité à se projeter. Dans sa réalisation et dans sa présence, elle ouvre un dialogue entre l'être et le corps. C'est pourquoi l'œuvre est une rencontre qui suggère des échanges de perceptions et des jeux d'échelles.

¹ DX (consultable à cette adresse : <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-1302092331.html>).

² SRGI, p. 53.

³ Sophie Ristelhueber dans l'entretien donné à Michel Guerrin pour un article intitulé « Les obsessions de Sophie Ristelhueber », sous-titré « Les paysages façonnés par l'homme, les traces de la guerre, la violence des corps sont les sujets de prédilection de cette photographe inclassable », *Le Monde*, Paris, Le Monde, 27-28/09/1992, p. 14.

⁴ Dans l'Antiquité par exemple, le théâtre a une réelle fonction d'échange cathartique entre les spectateurs sommés de discuter des liens entre la pièce qui vient d'être présentée et la politique à mener.



Richard Long, *Cercle nomade en Mongolie 1996* [NOMAD CIRCLE MONGOLIA 1996],
photographie noir et blanc, dimensions non renseignées © Richard Long

L'art, vecteur de transformation

Ces artistes, dont le processus de travail prime souvent sur l'œuvre produite, révèlent que l'art vient en aide, en contrepoids de flux parfois importuns et guide vers l'essor du for intérieur. Ils tentent de s'approcher au plus près du réel¹ afin de discerner ce qui tiendrait de la *réalité* ou d'une *réalité (re)créée*. Qu'ils perçoivent à travers un grand angle, comme c'est le cas de nombreuses photographies retraçant les performances de Richard Long dans d'immenses paysages, ou d'un angle plus rapproché, qui qualifie plus particulièrement le travail de Mendieta ou de Ristelhueber, tous les trois envisagent des possibilités de vivre au-delà de notre vie. Comme Derrida, ces artistes font part de leurs expériences vécues à travers les œuvres et, par l'expression et la conscientisation de leurs sensations, contribuent à rendre visibles et/ou intelligibles les mouvements du sensible. À ce titre Derrida écrit : « La théorie de l'entendement est une théorie de la sensation, de la mise en œuvre et de l'information modifiant ce premier matériau² ».

¹ Dans sa définition philosophique donnée par le CNRTL, le réel est ce « qui existe d'une manière autonome, qui n'est pas un produit de la pensée ». En somme le réel est « dégagé de la subjectivité du sujet » : il existe par lui-même, indépendamment de l'imagination puisqu'il « appartient à la nature [...] en tant que processus physique ».

² Jacques Derrida, *L'archéologie du frivole* [1973], Paris, Galilée, 1990, p. 30. Dans cet ouvrage le philosophe étudie la « métaphysique sensualiste » de l'œuvre de Condillac dont il cite notamment cette phrase significative :

Mendieta, Ristelhueber et Derrida se sont tournés plus clairement vers des réflexions d'ordre politique et social quand Long choisit, de manière non moins éthique, de faire primer l'aspect poétique, c'est-à-dire de révéler « ce qu'il y a d'élevé, d'idéal¹ » dans le monde. Tous contribuent à prouver que les œuvres sont le résultat de pensées profondes, qu'elles sont des projections hors de soi, hors du corps, à l'instar de ce qu'exprime Marie-Claire Bancquart : « Pour moi en somme, écrire en poésie, c'est grave, comme on dit une maladie, un attachement grave. C'est lourd, ça vient des entrailles et ça y retombe, c'est une interrogation. Et c'est interrogatif aussi dans la langue, qui se concentre et s'exerce à chaque fois² ».

Le langage verbal s'offre de manière paradoxale aux plasticiens : dans ce qu'ils peuvent représenter comme manque de substance matérielle, les mots aident eux aussi à conceptualiser et/ou à réaliser ce qui ne se voit pas. Ils participent au dépliage et au déploiement de ce qui se cache dans la matière. Ils créent des solutions tout aussi temporaires qui bougent, évoluent au fur et à mesure que le temps s'écoule. Relativement à ce qu'affirme Derrida, Maurice Merleau-Ponty écrit : « Après tout les questions ont lieu dans le langage. [...] la question sur le sens d'être du monde est si peu soluble par une définition des mots [...] qu'au contraire elle reparaît dans l'étude du langage, qui n'en est qu'une forme particulière³ ». En effet, les mots suspendent :

[L']écriture, la lettre, l'inscription sensible ont toujours été considérées par la tradition occidentale comme le corps et la matière extérieurs à l'esprit, au souffle, au verbe et au logos. Et le problème de l'âme et du corps est sans doute dérivé du problème de l'écriture auquel il semble – inversement – prêter ses métaphores. L'écriture, matière sensible et extériorité artificielle : un « vêtement ». On a parfois contesté que la parole fût un vêtement pour la pensée. Husserl, Saussure, Lavelle n'y ont pas manqué. Mais a-t-on jamais douté que l'écriture fût un vêtement de la parole⁴ ?

Bien que le langage puisse être fait de parements, la conscientisation des sensations ne peut en faire l'impasse : les mots aussi expriment les flux du corps et permettent de plonger dans la profondeur du réel. Parfois à la limite de l'intelligible, ils tremblent, résonnent ou bégaiement en des sons calmes ou alarmants. Dans la réflexion qu'ils créent et forment, ils accompagnent les sensations avec l'espoir de les comprendre : « [L']opération secondaire est empirique de traduction, de codage et de décodage⁵ ».

L'expiation, au sens de purification, n'est pas la même si elle est réalisée au moyen d'un art visuel ou d'un art des lettres : le corps se met en jeu et se canalise différemment. Finalement, les sens et les mots guident vers la connaissance de soi comme l'exprime Richard Long : « Le travail est une expression à la fois de l'intellect et du corps, ils sont absolument

« «Le germe de l'art de penser est dans nos sensations.» », *op. cit.*, p. 31. L'ensemble de l'ouvrage étudie la primauté des sensations et de l'expérience sur l'entendement qui tente de les (re)construire consciemment.

¹ LITT. Il s'agit d'une des définitions données de la poésie.

² Marie-Claire Bancquart, *Explorer l'incertain*, *op. cit.*, p. 27.

³ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 129.

⁴ GRAM, p. 52.

⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 165.

complémentaires¹... » D'une autre manière, Merleau-Ponty écrit : « Si l'on veut des métaphores, il vaudrait mieux dire que le corps senti et le corps sentant sont comme l'envers et l'endroit² ». Ainsi, y a-t-il « réversibilité du visible et du tangible³ », entre « zones claires⁴ » et « zones opaques⁵ ». Les mots aident à vivre, guident le corps dans son élan vertical. En modérant les déchirements de la matière, ils aident à se tenir debout. Même fragmentés, ils assistent la conscientisation en révélant l'épaisseur d'une sensation. Paradoxalement, ils peuvent rendre le réel plus palpable ou inversement, dévoiler que l'intangibilité d'une pensée écrite ou non peut projeter dans un univers aussi vaste que lointain comme le prouve également la pensée derridienne : ses mots rassurent, réchauffent de leur conjugaison entre le tangible et l'intangible pour rester toujours en devenir.

¹ Richard Long cité par Dana Friis-Hansen dans le catalogue de l'exposition « Richard Long : cercles cycles boue pierres », *op. cit.*, p. 14 [“The work is an expression of both the intellect and the body, they are absolutely complementary...”, trad. Maïlys Girodon.]

² Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 179. Une page plus loin, ce philosophe écrit : « Mais mon corps voyant sous-tend ce corps visible, et tous les visibles avec lui. Il y a insertion réciproque et entrelacs de l'un dans l'autre ».

³ *Ibid.*, p. 185.

⁴ *Ibid.*, p. 192.

⁵ *Ibid.*

CHAPITRE II – Les sources de l'écogynie

*La monumentalité des images est là pour que le spectateur
voie ces corps comme des paysages*¹.
Sophie Ristelhueber

Le second chapitre est basé sur l'étude de la notion d'écogynie. Il s'agit d'un néologisme que j'ai créé suite à la conscientisation de perceptions physiques et psychiques issues de rapports entretenus avec le monde. Cette notion me permet de révéler les stigmates présents dans les corps et les paysages. Qu'elles soient visibles ou invisibles, ces traces sont les signes des impacts que reçoivent les corps humains et par conséquent les milieux dans lesquels ils évoluent. L'écogynie pense/panse une nature dominée depuis de nombreux siècles et à laquelle l'humain doit se rattacher pour perdurer.

Ce terme met l'accent sur une vision organiciste du monde : les corps et les paysages qui composent les milieux sont vus comme différents éléments qui participent d'un tout. Selon la théorie organiciste, la Terre peut être pensée tel un organisme unique qui forme un ensemble, depuis la cellule qui engendre l'organisme à ce que produit cet organisme même. Ce parti-pris est étudié à travers des photographies de Sophie Ristelhueber pour qui « [l]e corps et les territoires [sont] la même chose ». Cette dynamique d'appartenance à la nature conduit à respecter toutes vies que porte la Terre.

L'écogynie met en lumière les valeurs androcentrées sur lesquelles reposent la culture occidentale et par extension les sociétés qui acceptent ce modèle de développement. Ces valeurs *neutres* instaurées effacent progressivement les liens ancestraux qui existent entre humains et non humains. En outre, les qualités attribuées au sexe féminin se voient dévaluées pour disparaître peu à peu au profit de celles attribuées au sexe masculin comme le montre l'étude de *Pères*, une des œuvres de Sophie Ristelhueber. Pourtant, l'écogynie montre que des formes de libération peuvent naître de caractéristiques dites féminines et que dans l'acceptation des lois naturelles, l'humain peut recouvrer ses capacités de résilience et par conséquent sortir la planète de l'état désastreux dans lequel elle a été plongée.

Un nouvel air s'imisce dans les organismes. Il est né durant l'« Anthropocène » qui se caractérise, entre autres phénomènes, par la progression de la pollution atmosphérique. La périodisation de cette nouvelle ère géologique fait controverse : récente pour certains ou ancienne pour d'autres, l'Anthropocène est complexe à théoriser étant donné son actualité.

¹ Sophie Ristelhueber citée par Laurence Gossart, dans « La cicatrisation comme concept dans la photographie contemporaine », *Photographie & Contemporain. À partir de Marc Tamisier*, François Soulages (dir.), Paris, L'Harmattan, 2009, p. 210.

Elle met en exergue la notion de *restance* que développe Derrida pour théoriser la marque différentielle entre la production de la trace et sa durée au sein de l'espace-temps. Car si *l'air est à tout le monde*, relativement à ce qu'exprime Ristelhueber dans son œuvre, il est du devoir de chacun d'en préserver les propriétés : tous les vivants ont besoin d'air sain pour perdurer raisonnablement.

L'outrepassement des lois naturelles qu'induisent les modes de vie occidentaux amène à penser la notion d'« inconcevable », dans le sens de ce qui est douloureusement envisageable, comme le fait que l'humain soit seul responsable des désastres anéantissant la planète. Les lignes vers l'ailleurs que crée Richard Long dans de vastes paysages permettent d'envisager ce qui reste à venir dans des dispositions sereines : en pleine nature, cet artiste trace son propre chemin pour le déployer dans le milieu sans le détériorer. À l'aide de matériaux prélevés sur place, il ouvre la voie pour contrer la dystopie chronique.

La seconde partie de ce chapitre montre en quoi la doctrine d'autodestruction actuelle prouve que « ça souffre » : la Terre est étouffée depuis le sol jusqu'au ciel. La « cruauté » des guerres menées à l'encontre du vivant humain et non humain dépasse les conceptions humaines bien qu'elles en soient à l'origine. En cernant les espaces pour disposer à volonté de leurs ressources, les États encerclent le vivant. Pourtant la poussière, elle, se dépose sans frontières.

Les traces visibles et invisibles que laissent ces conflits dans le territoire sont étudiées par Ristelhueber qui part sur des lieux qui ont connu des guerres. L'artiste joue autant avec les échelles des regards qui se posent sur la concrétude de ses œuvres que sur le degré d'abstraction qu'elle leur confère. Ses photographies évoquent le *memento mori*. En effet, elles rappellent que tout ce qui est reste de passage : la terre finit toujours par recouvrir et ensevelir ce qu'elle a créé. Les *faits* que Ristelhueber cadre donnent à voir la réalité sous un angle qui ne cache pas les marques et les blessures infligées aux corps comme aux paysages. À ce moment du développement, les éléments biographiques de l'artiste aident à saisir un peu plus sa démarche qui consiste, en partie, à révéler les traces cachées ou oubliées de l'Histoire.

Les stigmates guerriers qu'elle met en lumière sont perceptibles de la même manière dans les corps que dans les paysages. *Every One (#14)* renvoie notamment aux coutures du *subjectile* qu'invente Antonin Artaud. Derrida étudie l'écriture visuelle d'Artaud en des termes transposables à cette œuvre de Ristelhueber qui présente des points de suture le long de la colonne vertébrale d'une femme. C'est avec la distance du soignant qu'elle s'imprègne de la réalité perçue et vécue afin d'en décoder les rouages et de les rendre à la vue.

Mendieta agit de même, particulièrement en ce qui concerne les phénomènes de déculturation qu'elle vit. Loin de Cuba, elle s'insère dans la culture américaine qui continue de faire disparaître les cultures autochtones et prive le vivant de la diversité lui permettant de se pérenniser. Si l'*archi-trace* derridienne révèle qu'il n'y a pas de trace originelle, la succession d'effacements que produit la déculturation conduit à la perte de vie ainsi qu'à la perte de mémoire de ces vies. L'histoire de *La Vénus Noire* racontée par Mendieta en est un contre-exemple : cette Vénus s'est battue pacifiquement afin que personne ne puisse la priver de son environnement.

Ce chapitre rend compte de l'élaboration de la notion d'écogynie qui est une métaphore des traces laissées dans les corps et les paysages. En partant d'éléments perçus dans les milieux et vécus dans les corps, celle-ci met en lumière les phénomènes de *restance* qui s'effacent du champ de visibilité humaine dans une indifférence sourde. L'écogynie se présente comme un écho à la pensée derridienne puisqu'elle propose de déconstruire certaines données sur lesquelles reposent nos sociétés et rend possible une reconstruction positive dans le respect des lois naturelles.

a) La notion d'écogynie

Les gestes, alliés aux mots, mènent à la conscientisation des pensées. Leur union donne à croire ce que l'Être aurait peut-être consciemment voulu garder caché. Dans la transmission alors permise de la perception des phénomènes ressentis aux autres, les mots explicitent, conceptualisent des faits qui ont lieu dans le réel sans pour autant être perçus par la majorité.

C'est conjointement à l'apparition de sensations, ou de schèmes inconscients qui s'introduisent au quotidien dans le corps, et à leur conscientisation, que j'ai créé la notion d'« écogynie ». Ce néologisme¹ a pour intention d'orienter le regard vers les traces visibles ou invisibles qui se logent dans les corps et dans les paysages. En effet, c'est au constat des stigmates *contemporains*² présents dans les sols terrestres et dans les chairs corporelles que la trace s'est imposée comme la principale source d'inspiration de la notion d'écogynie. De plus, cette notion traverse l'ensemble des œuvres des artistes du corpus qui font part de leur sentiment d'habiter un monde pluriel qu'aucun mouvement ou courant ne saurait réduire. La trace permet de s'inscrire au-delà des catégories et des classifications puisqu'elle met l'accent sur la question de l'héritage³. Derrida mentionne la visibilité de la trace dans le présent, auquel elle ne peut toutefois se restreindre, et rappelle que faire trace revient à poser la question du sens.

À l'articulation entre esthétique de la trace et pratique artistique, l'écogynie rend compte des conséquences des actes humains sur l'habitat commun, la Terre, et (re)met l'accent sur les traces du passé qui restent inscrites dans le présent. Ainsi, la notion oblige-t-elle à se placer depuis un lieu *originnaire* :

La trace est en effet l'origine absolue du sens en général. Ce qui revient à dire, encore une fois, qu'il n'y a pas d'origine absolue du sens en général. La trace est la différence qui ouvre l'apparaître et la signification. Articulant le vivant sur le non-vivant en général, origine de toute répétition, origine de l'idéalité, elle n'est pas plus idéale que réelle, pas plus intelligible que sensible, pas plus une signification transparente qu'une énergie opaque⁴.

Cette réflexion peut être mise en lien avec ce qu'écrit Merleau-Ponty selon qui *l'origine* reste doute sans être négation de ce doute :

[C]haque d'eux [les humains] a commencé par être un fragile amas de gelée vivante, et c'est déjà beaucoup qu'ils aient pris le même chemin d'ontogenèse, c'est encore beaucoup plus que tous, du fond de leur réduit, ils se soient laissé happer par le même fonctionnement social et le même langage⁵.

¹ La création du néologisme est présentée en introduction.

² La nouvelle ère géologique appelée « Anthropocène » comprend la présence des stigmates dans le milieu. Elle est étudiée dans les chapitres suivants.

³ Ceci renvoie au chapitre « La trace entre absence et présence ».

⁴ GRAM, p. 95.

⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 30.

De potentialité magmatique¹, l'humain est passé à une complexité qui aujourd'hui le dépasse. Cette espèce mammifère cherche à canaliser l'informe en forme et démontre par là même ses envies et ses capacités de dominance en particulier face à ce qu'il ne connaît pas ou à ce qu'il ne parvient pas à concevoir. L'écogynie tente de démontrer que cette volonté de domination éloigne l'humain de lui-même et du monde qui l'a formé, l'écarte de ce qu'il est intérieurement alors que chaque cellule qui compose les corps rappelle la probable gelée *originnaire* du vivant. Car si la trace renvoie à ce qui permet son apparition, articulant l'absence et la présence de l'objet dans le signe, c'est bien qu'il put y avoir apparition première, *embryon d'origine* composé de plusieurs cellules. Néanmoins, étant donné que l'humain ne parvient pas à se la représenter conceptuellement, elle peut rester doute de ce concept, doute de la prétendue rationalité du visible, différence.

L'humanité a sous ses yeux des zones d'incertitudes qui se respirent aujourd'hui un peu plus qu'hier dans les odeurs nauséabondes que produit la pollution atmosphérique sans la moindre incertitude. Cet air nocif² souvent invisible à l'œil nu apparaît comme une nouvelle différence qui, depuis sa transparence, ne laisse à première vue pas de traces. Cet air rappelle que l'humain est à l'intérieur d'un monde duquel il fait partie intégrante et qu'il ne surpasse pas en *intelligence*. En effet l'humanité est issue de la *nature*, jusque dans l'intérieur des corps qui en dépendent. À cet égard, Merleau-Ponty écrit : « [L]es visages et les paysages m'apportent tantôt le secours et tantôt la menace d'une manière d'être homme qui influence ma vie³ ».

L'écogynie (re)place l'être humain dans cet ensemble qui l'a créé et formé. Elle se dévoile dans un dialogue entre les traces visibles et invisibles que revêt malgré lui le milieu dans ses interactions avec les corps humains. La notion s'attache, à travers les traces laissées par les interventions humaines dans les paysages dits culturels et naturels, à décrypter les résonances que produisent ces traces, mettant en évidence les interpénétrations propres à l'ensemble du vivant. Par conséquent, l'écogynie tente d'influencer le sentiment d'habiter présentement à l'intérieur du vivant. Car les traces restent, depuis la visibilité de leur support, des marques concrètes d'appartenance à des formes de vies abstraites que représentent notamment les cultures. Des impositions que celles-ci provoquent peut naître une volonté d'indépendance comme l'affirme Ana Mendieta. C'est pourquoi cette artiste cherche à travers son art le moyen de mieux habiter le monde en se réconciliant avec l'histoire de son propre corps. En faisant retour vers les matières naturelles, comme le bois ou la terre⁴, desquelles l'artiste se sent coupée, Mendieta témoigne d'un besoin de retrouver des liens fondamentaux avec la nature qui lui ont été retirés dans l'exil. Cette démarche d'émancipation vis-à-vis du monde occidentalisé dans lequel elle vit lors de ses créations révèle également que ce monde est en réalité coupé de la matière.

¹ Le magma est la « matière épaisse qui reste après l'expression des parties les plus fluides d'une substance quelconque », LITT. Se référer au sous-chapitre « Impulsion ».

² Le chapitre « Nouvel air » traite de données relatives à « l'Anthropocène ».

³ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 56.

⁴ Le chapitre « S'ancrer » évoque les manières dont l'artiste tente de s'unir à la Terre.

Théorie organiciste

En Occident, l'humain ne travaille plus directement au sein d'une nature sauvage ou préservée. Au fil du temps, il s'est retiré de cette matérialité notamment en créant des machines¹ qu'il actionne dans l'environnement à sa place et qui ne sont qu'un des aspects de cette mise à l'écart. En se coupant de la nature, l'humain se sépare de lui-même, pensant se trouver ailleurs. Ces actions sont pourtant réalisées depuis ses chairs, depuis l'environnement qui l'a créé. La théorie organiciste² met en lumière ce tout qui compose le monde : elle comprend la société comme un organisme vivant. L'historien et sociologue Pierre Birnbaum l'a définie dans un article titré « Organicisme » :

Pour Lavoisier, comme pour Lamarck ou Cuvier, l'organisation du monde vivant révèle en effet l'intégration des fonctions et donc des organes en un tout cohérent. Pour eux, l'organisme possède aussi des capacités d'adaptation et d'autorégulation qui lui permettent d'évoluer en fonction de son environnement et que feront resurgir à leur tour les théoriciens de l'organicisme social³.

Cette théorie replonge l'humain dans l'antre de la Terre, montre les multiples liens qu'il maintient avec elle. La nature reste sa principale source d'inspiration créatrice, bien qu'il s'agisse du chemin par lequel il est tenté de la dépasser. Une série de photographies réalisée en 2011 par Sophie Ristelhueber à Versailles évoque les manières dont l'humain puise dans les formes de la nature pour concevoir notamment des œuvres monumentales comme les architectures illustratrices de notre culture. L'artiste s'est rendue dans *les dessous* du château de Versailles pour rapporter des images de ce qui gît caché et participe néanmoins au fonctionnement du bâtiment. Elle raconte comment l'idée lui est apparue : « La matrice de cette œuvre, c'est à nouveau cette maison de famille de Fontainebleau [à Vulaines]. Un jour, je suis dans la baignoire d'une salle de bains où je n'allais jamais, et la présence d'une tuyauterie invraisemblable, comme organique, me saute aux yeux⁴. » L'agencement des

¹ Vandana Shiva, notamment dans *Rester en vie [Staying Alive]*, affirme que les machines violent la Terre : « Le programme baconien de domination sur la nature était basé sur l'expérience contrôlée, formulée et conçue dans le langage et la métaphore du viol, de la torture et de l'inquisition. », *Staying Alive*, New Delhi, Kali for Women, 1988, p. 27-28 [“The Baconian programme of domination over nature was centrally based on the controlled experiment which was formulated and conceived in the language and metaphor of rape, torture and the inquisition.”, trad. Maïlys Girodon.]

² Dans *L'archéologie du frivole* Derrida écrit : « [La] métaphore biologique, vitaliste ou organiciste est constante chez Condillac. », *op. cit.*, p. 31.

³ Pierre Birnbaum, « Organicisme », *Encyclopædia Universalis*, article non daté, non paginé (consultable à l'adresse : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/organicisme/>).

⁴ SRGI, p. 125. À la même page, l'artiste poursuit : « [C]ette image de tuyauteries anciennes qui s'enlacent comme des animaux s'est imposée. [...] j'ai demandé à un ami chef décorateur pour le cinéma : “Si tu voulais trouver de la belle et vieille tuyauterie, où irais-tu ?” Il m'a répondu “à Versailles”. J'ai alors pris rendez-vous avec le maître fontainier du parc. C'était assez acrobatique ! Tout d'un coup, c'était comme si je soulevais le couvercle de la terre pour aller voir ce qui se passait en dessous. C'était d'autant plus fort que j'étais à Versailles – même si ce n'était pas sous les appartements royaux c'était quand même symboliquement un lieu de puissance –, et en même temps j'étais encore dans une histoire de terre, même si, là, j'étais sous la terre. »

tuyauteries des fontaines de Versailles révèle ce qu'affirme en partie la théorie organiciste. En effet, cette installation semble tout droit inspirée des corps et de ses viscères. La structure de ces tuyaux de métal rappelle l'organisation des entrailles, des boyaux grâce auxquels fonctionne l'organisme. Cette série *Sans titre* comporte quatre photographies qui permettent d'établir visuellement les liens qu'entretient l'humain avec son environnement. À ce titre, Derrida écrit :

Il y a *de* la machine partout, et notamment dans le langage [...]. Je définirais la machine comme un dispositif de calcul et de répétition. Dès qu'il y a du calcul, de la calculabilité et de la répétition, il y a de la machine. [...] Or il existe dans la machine un excès par rapport à la machine elle-même : à la fois l'effet d'une machination et quelque chose qui déjoue le calcul machinal¹.



Sophie Ristelhueber, *Sans titre (4)*, 2011, Versailles, photographie numérique couleur, 100 x 150 cm
© Sophie Ristelhueber

La théorie organiciste réaffirme à partir de concepts sociologiques, psychologiques ou encore biologiques que, malgré tous les élans entrepris à son encontre, les humains font partie de la nature : ils sont nature et n'en ont jamais été séparés que par certains systèmes de pensée. Ainsi, bien qu'il aide l'humain à (se) comprendre, le langage peut-il aussi être le lieu de l'égarement, comme l'écrit Merleau-Ponty : « [L]e langage est une puissance d'erreur,

¹ Jacques Derrida, *De quoi demain, op. cit.*, p. 86.

puisque'il coupe le tissu continu qui nous joint vitalement aux choses et au passé, et s'installe entre lui et nous comme un écran¹. »

La culture, dont le langage fait partie intégrante, est ce que l'humain crée à partir d'éléments organiques, donc naturels. L'humain est le produit de l'évolution qui a pour point de départ des données biologiques. De fait, la culture fait partie de la nature et inversement². La disparition de l'ancienne dichotomie nature/culture ouvre vers un déconditionnement des sociétés humaines : la culture, tout comme la nature, apparaît à certains égards comme un long processus de conditionnement.

Dans ce jeu de réciprocity avec la nature, l'humain détermine d'autres règles qui sont parfois incompatibles avec celles *fixées* par ce point de départ ignoré. En effet, les humains prennent en donnant parfois des *éléments* qui font *tâches* et qui restent des traces irréversibles même lorsqu'elles ne sont pas visibles. Ristelhueber, qui veut « montrer le fait de la guerre, les formes faites par la guerre³ », le dévoile à travers certaines photographies de sol comme *Fait* (#37). Il s'agit d'une vue de territoire irakien, prise en survolant la région de Bassora⁴ lors de son voyage au Koweït. Ristelhueber raconte :

Il [le pilote d'hélicoptère] avait le droit de faire des reconnaissances seulement au-dessus du Koweït. Mais le Koweït, c'est tout petit, on a vite fait de sortir de ses frontières. Il m'a donc emmenée au Sud de l'Irak, dans la région de Bassora, et ça ressemblait à la Lune ! C'étaient les stigmates de la guerre Iran-Irak, des huit ans où ils se sont envoyés des bombes de chaque côté du Chatt al-'Arab. On est resté cinq minutes, il a fait demi-tour et il m'a dit : « Ce soir, il y aura une plainte déposée à l'ONU concernant un espace aérien non autorisé⁵ ».

L'œuvre montre une terre abîmée suite aux désastres qu'elle a vu naître, croître puis s'épuiser. Cette vue aérienne qui présente des impacts d'explosions évoque en effet une vue depuis l'espace : ces cercles bien formés par des bombes, qui ont certainement donné la mort à des soldats présents sur le champ de bataille, qui polluent l'air et continuent de contaminer les sols, ressemblent pourtant à des anneaux planétaires. L'artiste informe sur la genèse de cette idée :

Pendant la guerre elle-même, j'avais vu dans un magazine une image prise depuis un Jaguar, où l'on voyait les explosions noires des bombes au sol. J'ai voulu retrouver ces traces ainsi que celles des tranchées et des fortifications faites par les Irakiens. J'étais obsédée par l'idée de désert qui n'en était plus un et toutes ces formes que j'avais pressenties allaient dans le droit fil de mon travail sur les territoires « cicatrisés »⁶.

¹ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, op. cit., p. 164.

² Des images spatiales montrent par exemple des débris en orbite autour de la Terre. Ainsi, l'humanité peut-elle constater l'impact culturel à grande échelle : même depuis l'immensité du paysage universel, la Terre apparaît *poubelle*.

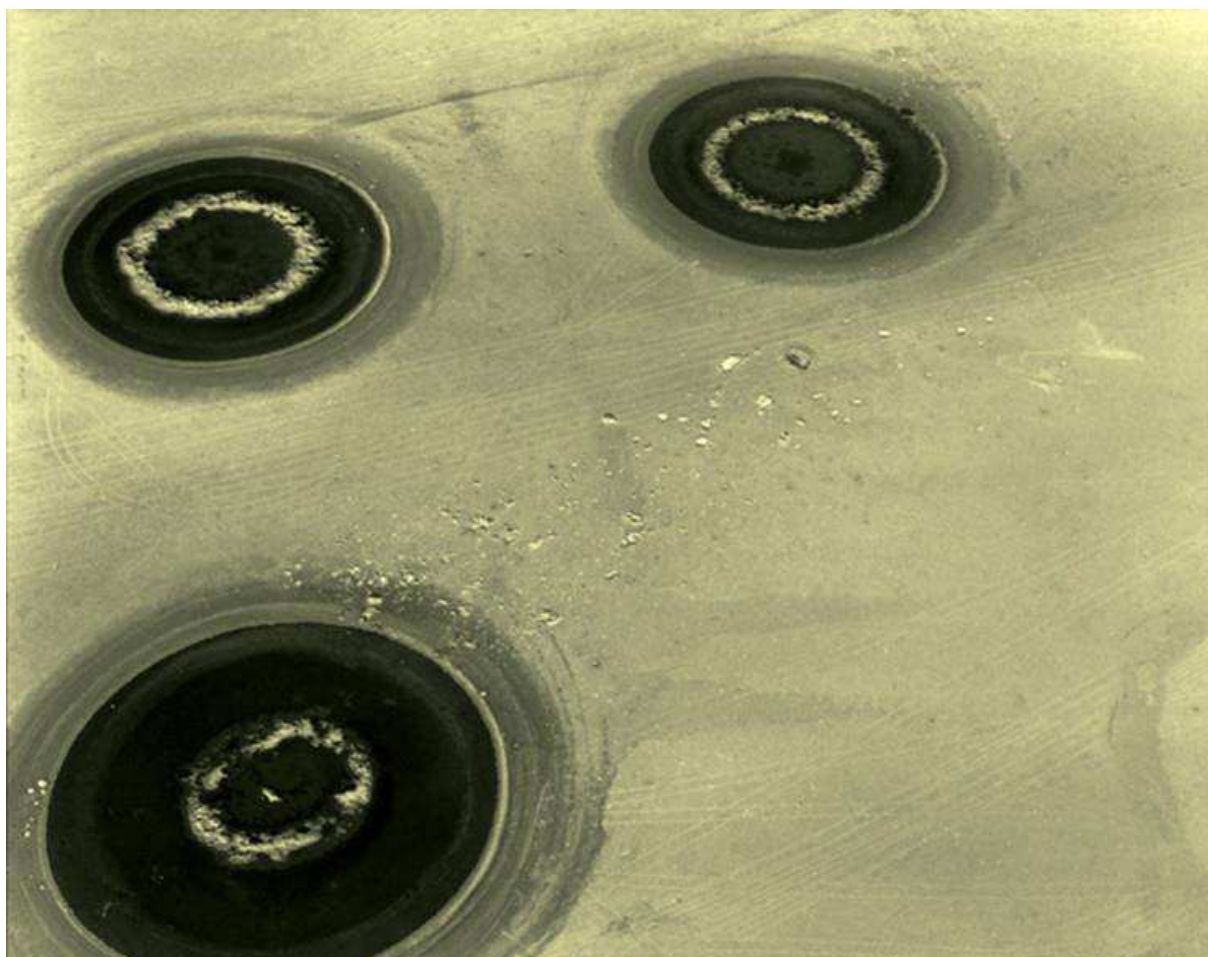
³ Michel Guilloux, « Portraits de cicatrices », *L'Humanité*, Paris, 11/11/1992, p. 18.

⁴ SRGI, p. 72.

⁵ *Ibid.*

⁶ Sophie Ristelhueber dans un entretien avec Michel Guerrin « Les obsessions de Sophie Ristelhueber », *art. cit.*

Je tiens à faire des liens entre l'œuvre de Ristelhueber et les questionnements que soulève la notion d'écogynie en raison du processus de travail de cette artiste qui va, seule, relever les traces provoquées par les désastres humains. Lorsque nous nous sommes rencontrées¹, j'ai demandé à Sophie Ristelhueber ce qu'elle pensait de la sélection que j'ai opérée de ses œuvres (notamment les séries *WB* et *Every One*) et de leur rapprochement avec la notion d'écogynie². Elle fut satisfaite que son travail soit vu sous un autre angle³.



Sophie Ristelhueber, *Fait* (#37), 1992, Irak, photographie couleur, tirage argentique monté sur aluminium avec cadre ciré or, 100 x 127 x 5 cm © Sophie Ristelhueber

¹ Le contexte de cet entretien, qui s'est déroulé le 6 février 2018 dans le café Les Éditeurs à Paris, est mentionné dans une note en introduction.

² Lors de notre entretien, Sophie Ristelhueber m'a confié ne pas « souhaiter être reliée aux mouvements féministes ». Elle affirme que son mari est bien plus féministe qu'elle. Nous avons également discuté de la « Lettre des cent femmes » diffusée par Catherine Deneuve, pour laquelle elle n'avait pas franchement d'opinion mais que son mari trouvait légitime, puisqu'à ce moment-là, la presse et l'opinion commune considèrent des problématiques relatives à l'émancipation des femmes.

³ Le chapitre « Stigmates guerriers » montre que Sophie Ristelhueber a conçu *Every One* en lien direct avec *Fait*. Ce chapitre étudie plus avant les liens entre les cicatrices dans les corps et celles dans les paysages.

Ses photographies font le constat du passage de l'être humain dans la nature. Elles pensent l'humain dans sa coexistence avec le non humain et marquent, à l'instar de Derrida, que la trace est à l'image même du vivant : elle est, dans tous les champs, indice de ce qui reste.

« Le corps et les territoires, c'était la même chose »

Au fil de mes recherches, j'ai découvert que Ristelhueber soulève elle-même le lien entre des photographies de sols réalisées après la guerre et la série *Every One* qui montre des cicatrices de patients d'un hôpital parisien. Bien que cette artiste soit moins prolifique que Mendietta, elle livre toutefois des informations capitales à la compréhension de son œuvre. Dans un entretien donné à la Revue *Vacarme* à l'occasion d'un dossier intitulé « Artistes en guerre ? », elle confie la genèse de la réalisation des séries *Fait* (1992) et *Every One* (1994) :

En juillet 1991, par exemple, je suis partie en Yougoslavie où je me suis improvisée chauffeur pour Jean Rolin, qui était alors grand reporter au *Figaro*. C'était au tout début du conflit, Serbes contre Croates. Et je n'ai pas fait d'images. À l'époque je m'étais dit : « Visuellement, comment est-ce qu'on peut parler de ça ? De cette violence invraisemblable entre des voisins qui sont des frères jumeaux ? » Comment montrer cela ? Quelques mois plus tard, en octobre, j'ai survolé le désert au Koweït, pour ce qui allait devenir *Fait*. En survolant une tranchée en zig-zag [probablement *Fait* (#20)], je me suis rappelée une blessure que j'avais photographiée à l'hôpital au début des années 1980¹. J'ai compris que pour parler de la guerre civile il fallait montrer des corps entaillés. J'ai choisi de montrer des sutures parce que c'était plus fort visuellement. J'ai travaillé avec des chirurgiens à Paris ; je leur griffonnais des croquis de cicatrices et ils m'appelaient lorsqu'ils estimaient avoir ce que je cherchais. Et cela a donné *Every One* (1994)².

Ainsi l'œuvre de Sophie Ristelhueber renvoie-t-elle à la notion d'écogynie puisqu'elle montre que les traces, les stigmates inscrits dans ou sur les paysages sont en plusieurs points semblables à ceux marqués dans ou sur les corps. Dans ces cicatrices se mêlent et se conjuguent les temps passés et présents, à l'image du conditionnel privilégié dans la pensée derridienne, révélant que la terre et la chair sont intrinsèquement liées. En outre, l'artiste affirme dans un autre entretien : « Pour moi, le corps et les territoires, c'était la même chose³. » Elle dévoile que la Terre peut être vue comme une peau, comme de la chair⁴, et que le corps fait partie de la biosphère terrestre : la peau apparaît telle un organisme géologique.

¹ L'artiste affirme d'autres liens entre ces deux séries : « [Dans *Every One* (#2)] on voit une espèce de minuscule suture entourée d'un rectangle. Ce rectangle, qui est en fait celui du sparadrap, sorti de son échelle, ressemble à un territoire qui pourrait être au Koweït. », SRGI, p. 109.

² Sophie Ristelhueber dans un entretien avec Philippe Mangeot et Laure Vermeersch titré « La mise à nu des choses. Entretien avec Sophie Ristelhueber », dans le dossier « Artistes en guerre ? » coordonné par Laure Vermeersch, Revue *Vacarme*, n° 37, Paris, Association *Vacarme*, 2006, p. 15 (consultable à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-vacarme-2006-4-page-15.htm>).

³ Sophie Ristelhueber dans SRGI, p. 58.

⁴ Dans *Le visible et l'invisible*, Merleau-Ponty consacre le dernier chapitre, titré « L'entrelacs – Le chiasme », à l'élaboration d'une pensée de la chair, qu'il perçoit comme le cinquième des éléments naturels. Cet argument est étudié dans le chapitre « S'ancrer ».

Ailleurs, elle déclare : « Au Koweït, j'ai voulu faire corps avec le territoire¹. » Ainsi, Sophie Ristelhueber, comme Ana Mendieta, fait-elle le lien entre les corps humains et le sol terrestre. Chacune à sa manière, ces artistes instaurent et révèlent clairement ce qui est au cœur de la notion d'écogynie : les traces laissées dans les corps et les paysages.

Quant à Richard Long, il vient contrebalancer une approche qui serait trop féminine et rappelle que l'homme partage de semblables valeurs. À l'aide de son corps et à travers des gestes parfois primitifs qu'il partage avec Mendieta, cet artiste forme lui-même la trace éphémère de son passage dans le paysage : nulle marque de sang ou de cicatrice dans son expérience artistique mais une aspiration à s'inscrire naturellement dans l'immensité des paysages qu'il parcourt grâce à des matériaux naturels comme la terre ou la pierre. Les marches de Long, devenues œuvres, pourraient presque faire oublier l'être *culturel* aux spectateurs pour le réinscrire *simplement* dans la *nature des choses*, dans une relation de réciprocité entre l'environnement extérieur et l'intérieur du corps.

Derrida a envisagé la notion de trace sous des infinités de sens. Toutefois, il a peu écrit sur les traces laissées par l'humain dans l'environnement². Si ce philosophe inscrit rarement le mot *écologie*³, il rejoint néanmoins la logique du terme « écogynie » puisqu'il se méfie des dérives que peut prendre tel ou tel mouvement, dans le sens où celui-ci peut amener à conditionner ou encore à revendiquer certaines mesures dont les conséquences pourraient guider vers des résultats contraires. C'est pourquoi les artistes du corpus ne revendiquent pas ouvertement de cause dans leurs œuvres. Ils créent *simplement* ce qui leur semble juste, sans prendre part à un quelconque mouvement politique⁴ ou artistique. C'est dans l'espoir de parvenir à respecter leurs pensées que j'ai créé ce néologisme qui ne réduit en rien mais ouvre un chemin de respect entre les humains et la nature qui les voit naître et mourir.

Du respect de la nature

Les bouleversements climatiques et sociaux ne peuvent plus être ignorés. L'entièreté de la planète est concernée par la question du respect de la nature. L'humain gouverne actuellement

¹ Sophie Ristelhueber dans un entretien avec Michel Guerrin « Les obsessions de Sophie Ristelhueber », *art. cit.*

² Dans l'index qu'il a créé, Pierre Delain mentionne les ouvrages (à leur date de publication originale) dans lesquels Derrida écrit le mot « écologie » ou des dérivés comme « écologique » : *La carte postale* (1980, p. 381), *Du droit à la philosophie* (1990, p. 491), *Donner le temps I. La fausse monnaie* (1991, p. 140), *Points de suspension. Entretiens* (1992, p. 292), *Avances* (1995, p. 39), *Le droit à la philosophie du point de vue cosmopolitique* (1997, p. 40), *Foi et Savoir* (2000, p. 64, 78, 86, 108, 116, 119), *Papier machine* (2001, p. 269, 272), Séminaire « La bête et le souverain » (2001, p. 65, 264, 379, 397, 399, 413), *Artaud le Moma* (2002, p. 19), *Le dernier des Juifs* (2014, p. 61), (consultable à l'adresse : <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0801121058.html>).

³ En rapport à l'œuvre d'Antonin Artaud, Jacques Derrida écrit : « [J]e résiste en particulier à tout ce qui, dans cette œuvre, au nom du corps propre ou du corps sans organe, au nom d'une réappropriation de soi, consonne avec une protestation écologico-naturaliste, avec la contestation de la bio-technologie, des reproductions, des clones, des prothèses, des parasites, des succubes, des supports, des spectres et des inséminations artificielles, bref de tout ce qui est im-propre et qu'Artaud-Mômo, vous l'avez entendu, identifie très vite à l'Amérique, en 1947, dans *Pour en finir avec le jugement de dieu*. », dans *Artaud le Moma*, Paris, Galilée, 2002, p. 19.

⁴ Une objection peut être faite en ce qui concerne Mendieta qui soutient la politique cubaine de son époque et dont l'œuvre contient une dimension féministe. Ceci est étudié dans la partie consacrée à son autobiographie.

l'ensemble des terres¹ : très peu apparaissent inoccupées ou *libres*. Les endroits du monde disponibles auparavant se sont raréfiés et certaines populations sont expulsées de leurs terres ancestrales². Dans de nombreux ouvrages, comme *Écoféminisme* [*Ecofeminism*, 1993] coécrit avec Maria Mies ou *Rester en vie* [*Staying Alive*, 1988], Vandana Shiva démontre que ce sont d'abord les femmes qui défendent ces terres perdues puisque ce sont d'abord elles qui sont chargées de nourrir et de donner de l'eau aux enfants qu'elles ont mis au monde. De fait, ce sont les femmes qui sont en premier lieu concernées par les bouleversements des milieux. Ces éléments amènent Shiva à établir une analogie entre les femmes et la Terre. De nombreuses écoféministes critiquent cette vision dite « essentialiste » qui verrait les femmes plus proches de la nature et donc plus enclines à protéger la vie³ : « [L]es idées comme celles de la femme nourricière, soignante ou de la femme proche de la nature, ont été utilisées à des fins oppressives pour limiter leurs sphères d'activité et écraser leur puissance en tant que sujets sociaux et culturels⁴. » Passées les multiples divergences politiques, qui ne font qu'inscrire l'écoféminisme dans un programme inopérant, ce mouvement s'unifie dans un « désir commun [...] de résister aux différentes formes de domination dans l'intérêt de l'émancipation humaine et de la survie planétaire⁵ ».

Car si les femmes sont, sans trop de doute, la moitié la moins favorisée de l'humanité⁶, elles n'en restent pas moins dans certains cas, notamment dans la partie la plus favorisée du monde qu'est l'Occident, les complices conscientes ou inconscientes de leur propre oppression, de leur propre assujettissement. Les femmes ne s'opposent pas toujours aux formes d'oppressions culturelles : elles en sont parfois les alliées⁷. Certaines universitaires

¹ L'auteure et essayiste Marielle Macé (1973) parle d' « écriture de l'environnement par l'Homme » : tous deux, l'environnement et l'Homme, seraient hyperdomestiqués, dans sa conférence intitulée « Étant vert » [“Being Green”], Théâtre des Amandiers, Nanterre, 01/02/2020 (consultable à l'adresse : https://nanterre-amandiers.com/evenement/being-green-marielle-mace-ariane-michel-2020/?fbclid=IwAR1vK-xp10BLd-mC8_n7MkXgauj4KHbF3KYxy4AW0NvgbbDzX-lAbdfP-E).

² Les groupes humains dominants gouvernent sans respecter les multiplicités d'existences différentes des leurs : celles qui ne leur ressemblent pas ou qui refusent leur modèle de vie, le modèle occidental, sont délogées de leurs lieux d'origine qui devient lucratif.

³ Selon les écoféministes constructivistes (ou sociales comme Carolyn Merchant, Karen Warren ou Donna Haraway), les liens *innés* entre les femmes et la nature soutenus par les écoféministes essentialistes (ou culturelles comme Starhawk, Susan Griffin ou Mary Daly) renforcent les lois patriarcales créées par les hommes pour dominer les femmes. Ces classifications paraissent arbitraires dans le sens où certaines écoféministes comme Vandana Shiva peuvent s'inscrire dans les deux « camps ». En effet, penser que les femmes sont proches de la nature ne revient pas à affirmer que les hommes le sont moins.

⁴ Élisabeth Carlassare, « L'essentialisme dans le discours écoféministe », dans *Reclaim*, trad. Émilie Notéris, Paris, Cambourakis, 2016, p. 324. Cet article renseigne sur les divergences théoriques entre écoféministes culturelles et constructivistes.

⁵ *Ibid.*, p. 321.

⁶ Certaines des raisons de l'assujettissement du sexe féminin sont évoquées aux chapitres « Différentialisme intrinsèque » et « Corporéité ».

⁷ Pour ne choisir qu'un exemple les jeunes filles sont, dans de nombreux cas, menées à l'excision par leur mère. De même, la circoncision était parfois réalisée par la mère comme Derrida l'écrit dans la bande 13 de « Circonfession » : « [S]ans oublier toutes les théories selon lesquelles la circoncision, autre nom pour péréomie, cette coupure du pourtour, est instituée par la mère, pour elle, la cruauté lui revenant en somme, et parfois l'acte même de découper cette sorte de bague, je pense à Catherine de Sienne, à la pierre, au couteau des tomes en réserve pour reconstituer le sujet, le reste même reviendrait à la mère dont on dit que naguère, dans le pays de

travaillent sur ces phénomènes et affirment que le niveau de développement mondial n'aurait pas été possible sans l'aide des femmes¹. Ainsi, les responsabilités apparaissent-elles partagées.

Il est bien entendu que la notion d'écogynie, en nuanciant à la fois des idées écologistes et féministes, ne produit aucune prévalence d'un sexe sur l'autre. Elle tente plutôt d'étudier les phénomènes d'oppressions réciproques qui, par extension, finissent par nuire à la vie des écosystèmes. À l'image de la théorie organiciste, l'écogynie pense la Terre comme un tout, une maison où chacun vit, dont chacun est responsable et où les torts peuvent être partagés entre chaque membre. Bien que Mendieta fasse part dans son œuvre d'une absence d'universalité, elle maintient toutefois que les différences entre les vivants offrent la preuve de l'existence d'un point de convergence produit par la sphère Terre. Les différences, qu'elles aboutissent à des zones de rencontre ou non, doivent être sauvegardées : elles sont le vivant même.

1. Des valeurs androcentrées

La conformité qui correspond à l'élimination des disparités, des variétés, des dissemblances voire même de la notion de nuance est ce qui nuit au vivant. Les valeurs androcentrées qui *harmonisent* le monde participent des atteintes faites à la diversité des formes de vie. Depuis des millénaires elles gouvernent l'Occident de lois quelquefois néfastes comme le dévoile Derrida notamment à travers la notion de différance qui met en lumière une pensée dominée par un langage phallogocentrique.

Les mots que Virginia Woolf fait dire à l'*outsider* dans *Trois Guinées* résonnent à ce sujet puisque l'auteure met en évidence l'exclusion des femmes dans les prises de décisions politiques et la prédominance des qualités masculines qui en sont la conséquence :

« Notre pays », dira-t-elle, m'a traitée en esclave durant la plus grande partie de son histoire ; il m'a refusé le droit à l'éducation ou le partage de son patrimoine. « Notre pays » cesse aussitôt

mes ancêtres, la descendante de Zipporah, celle qui répara la défaillance de Moïse incapable de circoncire son propre fils, avant de lui dire "Vous m'êtes un époux de sang" devait manger le prépuce alors sanglant, j'imagine en le suçant d'abord, ma première cannibale aimée, l'initiatrice à la porte sublime de la fellation, comme tant de mohels des siècles durant avaient pratiqué la succion, ou *mezizah*, à même le gland, y mêlant vin et sang, jusqu'à ce que la chose fût abolie à Paris en 1843 pour raison d'hygiène mais n'oublions pas qu'un aveu est toujours une délation de soi et là je tisse encore les langes d'une affabulation qu'il me faut bien dater des *Éperons* d'abord, 1972, la chose y est nommée, de *Glas* surtout, 74, et le premier carnet s'ouvre au 27 décembre 1976, de *La Carte postale* », Jacques Derrida, « Circonfession », dans *Derrida* [1991] avec Geoffrey Bennington qui publie « Derridabase », Paris, Seuil, 2008, p. 65-66.

¹ Sous la direction de Sandra Laugier, Manon Garcia (1985) soutient une thèse intitulée « Consentir à sa soumission : un problème philosophique » (2017). Elle est publiée sous la forme d'un essai titré *On ne naît pas soumise, on le devient* (2018). Manon Garcia affirme que les femmes sont complices de leur propre soumission et prend pour exemple le choix de leurs partenaires : assignées à un rôle, à des modes de vie qu'elles dupliquent, elles continueraient de reproduire des mâles *dominants* et des modes de vie *ultra-féminins* intégrés et acceptés. De plus, elles réagiraient en tant que victimes plutôt que de laisser place à leur agentivité.

que je me marie d'être le mien. « Notre pays » me refuse les moyens de me protéger moi-même et me force à payer très cher chaque année d'autres personnes, qui sont si peu capables de me protéger que des « consignes en cas de raid aérien » sont inscrites sur les murs. Cependant, si vous insistez pour vous battre afin de me protéger, ou pour « notre pays », il faudra que vous compreniez sobrement, rationnellement, que vous vous battez pour gratifier un instinct qui appartient à votre sexe et que nous ne pouvons partager ; pour obtenir des avantages que nous n'avons jamais partagés et que nous ne partagerons peut-être jamais. Mais sachez que vous ne vous battez pas pour gratifier mes instincts, pour me protéger moi ou mon pays. Puisque, dira l'outsider, en tant que femme, je n'ai pas de pays. En tant que femme, je ne veux d'aucun pays. En tant que femme, le monde entier est mon pays¹.

Selon Woolf, les femmes ont la Terre entière pour lieu de vie. Majoritairement gouvernées par des valeurs qui ne sont pas les leurs, elles se rattachent à leur terre. À propos d'une œuvre vidéographique intitulée *Pères*² (2014), Sophie Ristelhueber évoque des éléments similaires au personnage de l'*outsider* que crée Woolf. Avant de parler de l'œuvre en elle-même, l'artiste raconte sa genèse :

[C]omme dans toute les familles françaises, j'ai eu un aïeul, et même plusieurs, qui ont participé à cette guerre. L'un d'eux, Maurice Girette, était aux Beaux-arts à Paris et devait devenir architecte quand il a été enrôlé. Il écrivait très bien et il envoyait des lettres tous les deux ou trois jours à ses parents. Il est mort devant Verdun, à 22 ans. Sa sœur avait tapé toutes ces lettres à la machine et les avait fait relier pour tous les membres de la famille. Et il y parle souvent de cette maison, notre maison familiale de Fontainebleau acquise au début du siècle, qu'il adorait. Du coup, j'ai essayé de me mettre dans ses bottes et j'ai filmé une déambulation dans la maison en m'attachant aux sols et aux tuyauteries³ qui passent au ras des plinthes et remontent sur les murs. Il y a, en tout, trois séquences-travelling, sur un lied de Schubert sur le poème de Goethe Le Roi des Aulnes qui revient en boucle sur chacun des travellings. Dans ce poème, le père emporte son fils mourant dans ses bras, sans écouter sa plainte. Le fils lui dit, « Père, père, je

¹ Virginia Woolf, *Trois Guinées* [*Three Guineas*, 1938], Montreuil, Blackjack, 2012, p. 179-180 [“‘Our country,’ she will say, ‘throughout the greater part of its history has treated me as a slave; it has denied me education or any share in its possessions. ‘Our’ country still ceases to be mine if I marry a foreigner. ‘Our’ country denies me the means of protecting myself, forces me to pay others a very large sum annually to protect me, and is so little able, even so, to protect me that Air Raid precautions are written on the wall. Therefore if you insist upon fighting to protect me, or ‘our’ country, let it be understood, soberly and rationally between us, that you are fighting to gratify a sex instinct which I cannot share; to procure benefits which I have not shared and probably will not share; but not to gratify my instincts, or to protect either myself or my country. For,’ the outsider will say, ‘in fact, as a woman, I have no country. As a woman I want no country. As a woman my country is the whole world.’”], in *Three Guineas*, Hoboken, Blackwell Publishing (consultable à l'adresse : http://www.blackwellpublishing.com/content/BPL/Images/Content_store/Sample_chapter/9780631177241/woolf.pdf).

² Cette vidéo de 13 minutes est issue d'une commande faite par le centre d'art Lab-Labanque à Béthune qui invite certains artistes à créer sur les commémorations de la guerre de 1914-1918. *Pères* est également diffusée lors de l'exposition éponyme du 17 mai au 14 juin 2014 à la Galerie Jérôme Poggi en regard de la série *Dead Set* (2001) prise en Syrie en 1999. Au même moment, le Louvre-Lens présente une exposition de Laurence Dorréac, intitulée « Les désastres de la guerre. 1800-2014 » à laquelle participe Ristelhueber.

³ Les tuyauteries présentes dans *Pères* rappellent la série *Sans titre* (2011) réalisée à Versailles et étudiée au chapitre précédent. Elles évoquent également une série intitulée *Les Orphelins* (2019) dont certaines photographies ont été réalisées dans la maison de famille de l'artiste à Fontainebleau.

suis en train de mourir », mais le père veut avant tout arriver à destination. Quand il arrive, le fils est mort. Mon idée était que les pères – les généraux, les hommes politiques, les pères eux-mêmes – n’ont pas su sauver leurs enfants. Le container dans lequel mon œuvre était installée se trouvait à côté d’un centre commercial, l’environnement ne pouvait pas être plus déshérité, et on entendait cette bouleversante musique de Schubert, le contraste était très saisissant¹.



Sophie Ristelhueber, *Pères*, 2014, Fontainebleau, vidéo couleur HD 16/9, 13 min., coproduction Lab-Labanque/Artois Comm, Anna Sanders Films/Paris, Galerie Jérôme Poggi/Paris
© Sophie Ristelhueber

En mettant l’accent sur le rôle des hommes, dont certains sont aussi des pères, dans les prises de décisions politiques et leur mise en pratique, Woolf et Ristelhueber énoncent à des époques différentes que les pouvoirs de décision sont en leurs mains. Leurs répercussions, qui concernent l’ensemble des vivants, sont considérables lorsqu’elles mènent aux désastres des guerres. Si dans un certain sens celles-ci s’avèrent émancipatrices pour les femmes dans la société, à mesure de leurs exécutions s’introduisent par là même des valeurs *neutres*.

Des valeurs *neutres*

Le neutre, qui est d’abord le caractère de la personne qui s’ « abstient² », devient au fil du temps un trait dominant les modes de pensées et ce qui est « neutre » évolue en fonction de ce que la norme attribue généralement au sexe masculin. Le philosophe et économiste Laurent

¹ SRGI, p. 129-130.

² Cette définition est donnée au chapitre « Déconstruction ».

Bibard¹ renseigne d'un autre point de vue sur la conception androcentrée² du monde. Dans son ouvrage *Terrorisme et féminisme. Le masculin en question*³, l'auteur montre en quoi des valeurs neutres, globalement prêtées au sexe masculin, orientent ce qu'il nomme une « logique de virilité asexuée⁴ » :

[L]es hommes actuels ne sont en aucun cas « coupables » du machisme de leurs ancêtres, ni de la domination passée du masculin sur les plans de la vie intellectuelle et politique du monde. Qu'il soit en revanche temps qu'avec les femmes qui tentent de se mettre debout, ils répondent de ce passé pour qu'on le quitte tous, ne fait aucun doute. Dans un contexte où l'« extrémisme » propre à la culture mondialisée, tendue en la contradiction entre contrôle et non-contrôle, favorise les comportements les plus délétères, dont les basculements de jeunes – femmes et hommes – dans le terrorisme, il est capital d'œuvrer collectivement *au dépassement effectif de ce monde*, vers des habitudes plus sensées et plus douces (qui, soit dit en passant, concernent tout autant l'« environnement » que les relations individuelles et collectives). Nous sommes toutes et tous *co-responsables* de la nécessité de réparation et de dépassement où se trouve le monde⁵.

Le propos n'est pas ici de penser le terrorisme produit, en partie, par l'accroissement des sociétés technologiques mais plutôt de s'interroger sur ce que Laurent Bibard écrit entre parenthèses : en créant un lien entre le féminin et le masculin qui font société dans un tissu de relations au sein de l'environnement, cet extrait peut être rapproché de la notion d'écogynie. Quelques pages plus loin, après avoir évoqué la part masculine et féminine présente en chaque

¹ Laurent Bibard (1962, Mexico) enseigne la philosophie et la gestion à l'ESSEC et dirige la chair Edgar Morin de la complexité depuis sa création en 2014.

² Assez peu d'hommes ont, depuis leur point de vue masculin, écrit au sujet des valeurs androcentrées. Le sociologue Pierre Bourdieu (1930, Denguin – 2002, Paris) écrit *La domination masculine* (1998), ou le psychiatre Wolfgang Lederer (1919, Vienne – 2015, Californie) rédige un ouvrage intitulé *Gynophobia ou la peur des femmes* [*The Tear of Women*, 1968], montrant comment les notions conjointes de nature et de culture dirigent, à travers les siècles, les relations entre les sexes ; le titre de cet ouvrage est probablement inspiré des recherches de la psychiatre et psychanalyste Karen Horney (1885, Blankenese – 1952, New York) qui rédige un article titré « La crainte de la femme : observations sur une différence spécifique dans la crainte ressentie par les hommes et les femmes respectivement pour l'autre sexe » [“The Dread of Woman: Observations on A Specific Difference in the Dread Felt by Men and Women respectively for the Other Sex”, 1932]. Le journaliste et metteur en scène John Stoltenberg (1944, Minneapolis) écrit également *Refuser d'être un homme. Pour en finir avec la virilité* [*Refusing to be a Man. Essays on Sex and Justice*, 1989]. Plus récemment le médecin et écrivain Olivier Manceron publie *Le sexe O* (2015) et *Paroles d'hommes. Réflexions masculines pour une société féministe égalitaire* (2018), l'historien Ivan Jablonka (1973, Paris) écrit *Des hommes justes. Du patriarcat aux nouvelles masculinités* (2019) et le professeur en science politique Francis Dupuis-Déri (1966, Montréal), publie *La crise de la masculinité. Autopsie d'un mythe tenace* (2018).

³ Laurent Bibard, *Terrorisme et féminisme. Le masculin en question*, Paris, L'Aube, 2016. La guerre est un marqueur de sociétés androcentrées. Bien qu'elle ne l'avoue pas directement, Ristelhueber la raconte : « Comme je me suis attaquée à des terrains masculins, puisqu'ils sont liés à des situations de violence, pour beaucoup je devrais être habillée en treillis... ! Quand on me présente aux gens, ils disent : “C'est vous ?!”. Ils sont étonnés. », SRGI, p. 33.

⁴ *Ibid.*, p. 142. Le chapitre II de l'ouvrage est titré « L'Occident et sa “virilité asexuée” ».

⁵ *Ibid.*, p. 139.

individu¹ *via* le taoïsme et « l'équilibre dynamique entre *yin* et *yang*² », l'auteur confirme ce que tend à démontrer l'écogynie : l'humanité couve une maladie³ qui contamine la sphère dans laquelle le vivant est contenu. Cette maladie pourrait entre autres phénomènes provenir des liens hiérarchiques entre les hommes et les femmes créés par les différentes cultures autour du monde.

Ceci permet à nouveau d'évoquer les recherches que l'anthropologue Françoise Héritier mène sur la différence des rôles sexués dans la reproduction⁴ qui expliquerait l'agressivité des hommes face au vivant : en réaction à leur impossibilité de donner *eux-mêmes* la vie, ils chercheraient à la contrôler. Le leurre que provoque l'inacceptabilité des lois naturelles pourrait-il aider à comprendre l'accaparement du vivant ? Ainsi l'homme, aidé de *sa moitié* dans la « logique de virilité asexuée », ayant conscience que la nature le contraint dans les libertés auxquelles il aspire, la contraindrait-il en retour. À ces phénomènes issus de la reproduction peuvent s'ajouter la peur et l'hostilité de la nature qui ont conduit au fil des siècles à son contrôle, à une prise de pouvoir sur la vie qui elle-même impose.

De la libération

Même si l'un des partis pris de l'écogynie est de nuancer les prises de positions des différents féminismes, puisque comme tout mouvement ils comportent leurs dérives⁵, la notion ne met pas pour autant de côté la volonté de défendre une *libération* des femmes qui vise également à libérer les hommes de leur propre sujétion. De cette manière, l'émancipation sera conjointe ou ne sera pas. Héritier, qui soutient un principe d'égalité dans la différence, affirme :

¹ « La subordination du féminin à un monde masculin outrancier et violent demeure l'un des grands handicaps à l'évolution positive du genre humain. [...] Il nous faut rendre hommage aux femmes, gardiennes de la vie, et écouter le féminin qui existe en chacun d'entre nous. », Pierre Rabhi, *Manifeste pour la terre et l'humanisme. Pour une insurrection des consciences*, Arles, Actes Sud, 2008, p. 123. Le chapitre « L'Autre en soi » étudie la féminité et la masculinité inhérentes à chaque être.

² Laurent Bibard, *Terrorisme et féminisme*, *op. cit.*, p. 141. Sur la quatrième de couverture de l'ouvrage, l'auteur écrit : « [C]hacun recèle en soi – jusqu'à nouvel ordre biotechnologique – les deux sexualités du fait même d'avoir été conçu. Tout un chacun contribue donc, d'une manière ou d'une autre, au degré de paix ou de violence qui caractérise les relations humaines. »

³ Laurent Bibard déclare : « Nous pouvons bien dire qu'il y a "maladie" de l' "Occident" et de l' "Islam" l'un en regard de l'autre, laquelle maladie passe en particulier par le choix de certains et certaines pour le terrorisme. », *ibid.*, p. 141. À la fin de l'ouvrage, l'auteur mentionne qu'il faut accéder à « une nouvelle culture » et « donc réapprendre le *sens de la tempérance*, inséparable de l'humilité, de la fermeté et du courage. », *ibid.*, p. 143.

⁴ Le chapitre « Corporéité » traite de la *valence différentielle des sexes*, notion créée par Héritier. Suite à deux séminaires au Collège de France (1995-1999), elle publie deux tomes titrés *De la violence I* (1996), *II* (1999), dans lesquels l'anthropologue reprend les systèmes d'identiques et de différents, soit de binarité qui effacent les diversités, pour déduire les fondements de la violence entre les sociétés humaines ou dans une même société. Ce séminaire évoque la sexuation symbolique de la violence.

⁵ Au sujet des dérives du féminisme, l'enseignant Jean Gabard (1950) écrit *Le féminisme et ses dérives. Du mâle dominant au père contesté*, Paris, Les Éditions de Paris, 2006.

[V]u l'évolution de la planète, il n'est même pas sûr qu'il y ait encore des humains pour voir l'égalité instaurée ! Peut-être que la menace qui pèse actuellement sur notre planète nous aidera à aller plus vite dans l'obtention de cette égalité. Nous savons, par des méthodes appropriées de recherche, que lorsque les femmes sont plus nombreuses dans une entreprise, elle progresse, elle est rentable et écologiquement meilleure¹. Une collusion d'intérêt est donc en train de se produire et la recherche de l'égalité entre les sexes pourrait nous permettre de retarder l'échéance de la destruction de notre planète. Cela va dans le même sens mais ce n'est pas pour demain².

En effet, les fondements du monde occidental sont érigés sur des valeurs en grande partie pensées et forgées par des hommes. La suprématie masculine à partir de laquelle s'édifie le patriarcat mène à la perte des valeurs féminines, à la perte de l'équilibre des forces qui guident les lois naturelles. Une phrase de René Descartes résonne notamment dans le monde occidental depuis le *Discours de la Méthode. Pour bien conduire sa raison, et chercher la vérité dans les sciences* (1637). Au livre 6, il écrit que les hommes doivent se « rendre comme maîtres et possesseurs de la nature ». Avec Francis Bacon, Descartes apparaît comme l'un des principaux pères de l'empirisme moderne. Ces penseurs influencent non seulement la philosophie et la littérature mais également la politique, le droit et la science, donc l'Histoire.

À sa manière, Vandana Shiva déconstruit les influences de Descartes sur le monde moderne. Dans *Staying Alive*, elle soulève les façons dont l'*intelligence neutre*³ ne se partage pas avec les femmes ou la nature :

Pour Descartes, l'environnement est considéré comme séparé de l'homme : il désigne ce qui l'entourne et non sa substance. Le dualisme⁴ entre l'homme et la nature a permis

¹ À travers la voix de Vandana Shiva, l'écrivain et journaliste spécialisé dans la transition écologique Lionel Astruc (1974, Tassin-la-Demi-Lune) traite des mêmes données : « [Shiva] explique à merveille que l'ultra libéralisme et ses nuisances sont liés à la structure patriarcale de nos sociétés et sait montrer que lorsque les femmes sont aux commandes, les éco-systèmes, la nature, les ressources sont davantage pris en compte. [...] J'aime quand elle dit "nous devons obéir aux lois les plus hautes". », dans « Vandana Shiva vit pour son engagement », « Vandana Shiva : "Monsanto, Bayer, Syngenta... Un cartel criminel" », *Revue Sans transition !*, n°8, Morlaix, Pure Impression, novembre 2017, p. 15.

² Héritier Françoise, *La différence des sexes explique-t-elle leur inégalité ?*, *op. cit.*, p. 70.

³ La définition de l'intelligence est actuellement discutée par la communauté scientifique notamment suite aux nouvelles connaissances en éthologie.

⁴ Une autre écoféministe, Val Plumwood (1939, Terrey Hills, Australie – 2008, Nouvelle-Galles du Sud, Australie), écrit au sujet de l'instauration des dualismes : « Je considère le dualisme homme/nature comme un échec de ma culture, de mon époque et de mon histoire. Le dualisme homme/nature est le produit d'une culture occidentale millénaire qui situe l'essence humaine dans l'ordre distinct de la raison, de l'esprit ou de la conscience ; ordre qu'elle sépare radicalement d'un autre qui lui est jugé inférieur et qui comprend le corps, l'animal et le pré-humain. Des sous-exemplaires de l'humanité – tels que les femmes, les esclaves et ces Autres appartenant à des ethnies différentes que l'on appelle « barbares » – relèvent de cette sphère inférieure à un degré plus avancé dans la mesure où on suppose qu'ils sont dotés de moins de raison, mais davantage marqués par des éléments « animaux » comme la corporéité et l'émotivité. », dans *L'œil du crocodile [The Eye of the Crocodile]*, 1985], The Australian National University, ANU E Press, 2012, p. 15 [“I see human/nature dualism as a failing of my culture, time and history. Human/ nature dualism is a Western-based cultural formation going back thousands of years that sees the essentially human as part of a radically separate order of reason, mind, or consciousness, set apart from the lower order that comprises the body, the animal and the pre-human. Inferior orders of humanity, such as women, slaves and ethnic Others (so-called 'barbarians'), partake of this lower

l'assujettissement de cette dernière par l'homme et donné lieu à une nouvelle vision du monde dans laquelle la nature est (a) inerte et passive ; (b) uniforme et mécaniste ; (c) séparable et fragmentée à l'intérieur d'elle-même ; (d) séparée de l'homme ; (e) inférieure, propre à être dominée et exploitée par l'homme. La rupture au sein de la nature et entre l'homme et la nature, ainsi que sa transformation corrélative d'une force vitale nourrissante en une ressource exploitable, caractérise la vision cartésienne qui a rejeté encore bien d'autres conceptions écologiques du monde et créé un paradigme de développement qui affecte simultanément la nature et la femme. Le changement ontologique en faveur d'un avenir écologique durable a beaucoup à gagner de la vision du monde des civilisations anciennes et des diverses cultures qui ont survécu de manière durable au fil des siècles. Elles étaient fondées sur une ontologie du féminin comme principe de vie, et sur une continuité ontologique entre la société et la nature [...]. L'ontologie dichotomique de l'homme dominant les femmes et la nature génère un maldéveloppement parce qu'elle fait du colonisateur mâle l'agent et le modèle du « développement ». Les femmes, le tiers-monde et la nature deviennent sous-développés, d'abord par définition, puis en réalité, à travers le processus de la colonisation¹.

Le terme *colonisation*, qui désigne majoritairement l'hégémonie du Nord dirigée vers les Suds, peut tout autant évoquer les dangers environnementaux qui se généralisent sans frontières déterminées et comprennent le vivant dans son ensemble². Les conséquences néfastes des ouvrages sur lesquelles *repose* le monde occidental qui considère la nature comme « un amas inerte de “matière morte”³ » sont colossales pour les humains autant que pour les non humains. Cette « guerre d'anéantissement moderne⁴ » inspire l'idée selon

sphere to a greater degree, through their supposedly lesser participation in reason and greater participation in lower 'animal' elements such as embodiment and emotionality”, trad. Marie Cazaban-Mazerolles dans la Revue *Terrestres. Revue des livres, des idées et des écologies*, 16/01/2019 (consultable à l'adresse : <https://www.terrestres.org/2019/01/16/loeil-du-crocodile/>).

¹ Vandana Shiva traduite dans *Reclaim, op. cit.*, p. 187 [“Conceptually, this differs radically from the Cartesian concept as ‘environment’ or a ‘resource’. In it, the environment is seen as separate from man: it is his surrounding, not his substance. The dualism between man and nature has allowed the subjugation of the latter by man and given rise to a new world-view in which nature is (a) inert and passive; (b) uniform and mechanistic; (c) separable and fragmented within itself; (d) separate from man; and (e) inferior, to be dominated and exploited by man. The rupture within nature and between man and nature, and its associated transformation from a life-force that sustains to an exploitable resource characterises the Cartesian view which has displaced more ecological world-views and created a development paradigm which cripples nature and woman simultaneously. The ontological shift for an ecologically sustainable future has much to gain from the world-views of ancient civilisations and diverse cultures which survived sustainably over centuries. These were based on an ontology of the feminine as the living principle, and on an ontological continuity between society and nature [...]. The dichotomised ontology of man dominating woman and nature generates maldevelopment because it makes the colonising male the agent and model of ‘development’. Women, the Third World and nature become underdeveloped, first by definition, and then, through the process of colonisation, in reality.”, in *Staying Alive, op. cit.*, p. 39-40].

² Vandana Shiva, qui se bat contre « pillage du vivant », écrit notamment *La biopiraterie ou le pillage de la nature et de la connaissance [Biopiracy. The Plunder of Nature and Knowledge]*, Boston, South End Press, 1997]. À ce sujet, la réalisatrice Marie-Monique Robin réalise un film documentaire intitulé *Les pirates du vivant*, Galaxie Presse et Arte France, 2005, 52 minutes.

³ Ludwig Klages, *L'Homme et la Terre. Un appel à la réflexion* [1913], Paris, RN Editions, 2016, p. 40. Ce texte est à l'origine un discours tenu par l'auteur lors de la « fête de la jeunesse » qui s'est déroulée les 11 et 12 octobre 1913.

⁴ *Ibid.*, p. 32.

laquelle l'humanité serait actuellement déracinée, dans le sens où la culture dite judéo-chrétienne place, depuis des millénaires, l'homme *au-dessus* de la nature. Peut-il en être déduit que les déracinés eux-mêmes déracinent ?

En outre, l'historien Yuval Noah Harari mentionne dans son ouvrage de vulgarisation titré *21 leçons pour le XXI^e siècle*¹ l'ignorance ou l'aveuglement latent qui permet l'existence de ces phénomènes : « C'est à peine si nous avons conscience des multiples façons dont nous perturbons le délicat équilibre écologique qui s'est installé au fil de millions d'années. [...] Depuis des millénaires *Homo sapiens*² [dernier survivant de la lignée *Homo*] se conduit en *serial killer* écologique ; le voici qui se conduit en meurtrier de masse écologique³. » Actuellement, l'effondrement du cartésianisme⁴ force les scientifiques à admettre et reconnaître que la nature, malgré les zones de fragilité où l'humain la retranche, est une force de création puissante qui pousse toujours vers le maintien de la vie grâce à la diversité de ses ressources.

Cette diversité naturelle que l'humain cherche à contrôler, Derrida la fait vivre à l'intérieur de son œuvre qui ne sclérose pas la pensée mais l'ouvre à la différance, à l'indéfinissable, à l'invisible, à ce que l'humain ne perçoit plus à travers les œillères portées depuis des siècles, comme si la peur de la mort faisait oublier le sens de l'existence. Il y a comme quelque chose de sourd dans l'agir humain qui, avançant tête baissée dans les bruits émis par ces agitations quotidiennes, ne parvient ni à entendre ni à voir. Car habiter dans un monde androcentré revient à se cacher de la vérité naturelle qui crée le monde à base de données inconnues⁵. La vérité est pourtant la vaine recherche d'une philosophie attachée à un idéal qui se cache à mesure qu'elle l'approche. Merleau-Ponty mentionne ce phénomène lorsqu'il écrit sur la notion d'idée :

¹ Yuval Noah Harari, *21 leçons pour le XXI^e siècle*, Paris, Albin Michel, 2018.

² Dans son étymologie, le terme *sapiens* signifie « intelligent, sage, raisonnable, prudent ».

³ *Ibid.*, p. 134.

⁴ Le cartésianisme est la « philosophie de Descartes, dont le principe est en métaphysique : je pense, donc je suis (d'où l'on conclut l'existence nécessaire de Dieu), et en physique, le mécanisme à l'exclusion soit des propriétés occultes des anciens, soit des propriétés de la matière suivant les modernes, telles que la gravitation. », LITT. Aujourd'hui nous savons, grâce aux retombées des modes de vies occidentaux, que le cartésianisme est en partie erroné puisqu'il divise, sépare l'union du corps et de l'esprit. L'interdisciplinarité et les collaborations entre unités de recherches auparavant séparées rendent possible une évolution positive des connaissances.

⁵ Les théories de l'évolution sont elles aussi majoritairement travaillées par des hommes qui font parfois des choix facilitant la compréhension et la progression des connaissances, mettant de côté la réelle complexité inhérente au vivant. Par exemple, à l'origine, Charles Darwin (1809, The Mount – 1882, Down House) pense l'arbre phylogénétique comme un corail mais la figure de l'arbre est retenue car jugée plus simple à comprendre par la communauté scientifique. Par ailleurs, Darwin est plus connu du grand public que son prédécesseur, le naturaliste Jean-Baptiste de Lamarck (1744, Bazentin – 1829, Paris) dont il possède un livre. Quand Darwin pose des datations, Lamarck fait le postulat de l'*éternalité* : par souci scientifique, il ne peut figer ou fixer des connaissances ignorées. Les travaux de Darwin sur l'évolution montrent un phénomène de descendance avec modification par variation et sélection naturelle. Selon le professeur d'épistémologie et d'histoire des sciences de la vie et de la médecine Stéphane Tirard, Lamarck pense l'évolution comme un *transformisme*, c'est-à-dire *via* des modifications entre l'organisme et le monde extérieur qui créeraient des perfectionnements dynamiques complexes ; ainsi les changements continus de la surface terrestre, la dynamique géologique, rappellent et influencent ceux des organismes vivants, « Histoire et épistémologie. Lamarck, premier évolutionniste ? », lors du cycle de conférence intitulé « Cent cinquante ans après *L'Origine des espèces* : du darwinisme de Darwin à l'évolutionnisme contemporain », Paris, Collège de France, 06/2009.

Chaque fois que nous voulons y accéder immédiatement, ou mettre la main sur elle [l'idée], ou la cerner, ou la voir sans voiles, nous sentons bien que la tentative est un contre-sens, qu'elle s'éloigne à mesure que nous approchons; l'explicitation ne nous donne pas l'idée même, elle n'en est qu'une version seconde, un dérivé plus maniable¹.

Comme la trace et son effacement créent en différance, le réel se dérobe sous la malléabilité des idées, bien que la pensée occidentale prétende pouvoir le contenir. À l'inverse, il lui échappe. Ainsi se défaire de la culture occidentale virile et de ses lacunes revient-il à s'ouvrir au monde qu'elle dérobe aux humains, à se réapproprier la vie et la mort qui caractérisent l'élan universel. Les hommes et les femmes sont tout aussi capables de détruire que de protéger et/ou de maintenir la vie. La culture peut elle aussi être synonyme de survie pour les sociétés, dans les phénomènes d'adaptation qu'elle crée : la culture est paradoxalement synonyme de vie autant que possibilité d'élimination et d'anéantissement du vivant.

2. Nouvel air

L'évolution des cultures mène à une ère encore jamais connue dans l'Histoire de la Terre. Appelée « Anthropocène », ce nouveau temps géologique succède à l'Holocène qui s'est étendue aux 10.000 dernières années. L' « Anthropocène » se caractérise, entre autres phénomènes, par une atmosphère nouvelle durant laquelle naît la conscience écologique². De nombreux écrits paraissent pour prévenir du mal à venir, notamment *Printemps silencieux*³ (1962) de la biologiste marine et écologiste américaine Rachel Carlson (1907, Springdale – 1964, Silver Spring) qui, avec cet ouvrage de vulgarisation scientifique, devient l'une des premières lanceuses d'alerte⁴. À travers l'étude des effets des pesticides sur l'environnement et les organismes, l'auteure met en garde contre l'indéniable danger que court le vivant :

Un effroyable spectre s'est insinué parmi nous [...]. C'est seulement dans la séquence temporelle du siècle présent qu'une espèce – l'homme – a acquis la puissance considérable d'altérer la nature de ce monde. Depuis vingt-cinq ans, non seulement cette puissance a pris une ampleur inquiétante, mais elle a changé de forme. La plus alarmante des attaques de l'homme sur l'environnement est la contamination de l'atmosphère, du sol, des rivières et de la mer par des substances dangereuses et même mortelles. Cette pollution est en grande partie sans remède,

¹ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 194.

² J'ai mentionné en introduction que l'écologie, terme inventé en 1866 par le biologiste Ernst Haeckel, vient du grec *oikos* et *logos*, et désigne « le discours de la maison ».

³ Rachel Carson, *Printemps silencieux* [*Silent Spring*, 1962], intro. Al Gore, trad. Jean-François Gravrand, Marseille, Wildproject, 2009.

⁴ Sur la quatrième de couverture de l'édition citée de *Printemps silencieux*, il est mentionné que ce livre est à l'origine d'une victoire historique pour l'écologie puisqu'il a conduit à l'interdiction du DDT aux États-Unis.

car elle déclenche un enchaînement fatal de dommages dans les domaines où se nourrit la vie, et au sein même des tissus vivants¹.

Ces éléments sont extrêmement récents à l'échelle du temps de la Terre. Leur venue rapide est aujourd'hui synthétisée dans l'idée d'« Anthropocène » théorisée depuis quelques décennies seulement. Ce néologisme est créé dans les années 1980 par le biologiste américain Eugene Filmore Stoermer (1934-2012) afin de mettre en évidence l'influence de l'humain sur la Terre. Le terme vient de la contraction du grec « être humain » *anthropos* (ἄνθρωπος), et « nouveau » *kainos*, (καινός). Il est popularisé en 2000, suite au prix Nobel de chimie que Paul Joseph Crutzen² (1933, Amsterdam) reçoit en 1995. Avec d'autres chercheurs, ce chimiste et météorologue néerlandais prouve scientifiquement que les comportements humains provoquent un changement d'ère géologique, autrement dit, que l'humain est devenu une force géologique à part entière. En effet, il dépasse la nature dans sa capacité à remodeler la surface terrestre³. Selon ces études, l'« Anthropocène » débiterait à la fin du XVIII^e siècle⁴, ce qui correspond aux débuts de la révolution industrielle. Toutefois, ce terme qui ne connaît pas de datation fixe est encore discuté par la communauté scientifique et manque dans de nombreux dictionnaires francophones.

¹ *Ibid.*, p. 27-29 [“A grim specter has crept upon us [...]. Only within the moment of time represented by the present century has one species –man– acquired significant power to alter the nature of his world. During the past quarter century this power has not only increased to one of disturbing magnitude but it has changed in character. The most alarming of all man’s assaults upon the environment is the contamination of air, earth, rivers, and sea with dangerous and even lethal materials. This pollution is for the most part irrecoverable; the chain of evil it initiates not only in the world that must support life but in living tissues is for the most part irreversible.”, Rachel Carson in *Silent Spring*, Crest Book, 1962, consultable à l’adresse : https://archive.org/details/fp_Silent_Spring-Rachel_Carson-1962]. Après avoir travaillé sur les désastres qui nuisent aux animaux, aux végétaux et aux éléments naturels comme l’air ou l’eau, l’auteure fait état du « prix humain » à partir du chapitre 12.

² « Crutzen date le début de cette nouvelle époque de l’ère quaternaire de la fin du XVIII^e siècle, aux origines de la révolution industrielle. Une troisième époque qui succède au pléistocène, d’une durée de plus de 2.500.000 ans, et à l’holocène, commencé il y a 12.000 ans. L’holocène, cet intermède interglaciaire qui a favorisé la civilisation agricole et industrielle, laquelle a franchi un seuil qu’entérine cette nouveauté dans la périodisation géologique. », Michel Kail dans « Éditorial. Anthropocène ? », *L’Homme & la société*, n° 193-194, Paris, L’Harmattan, 2014, p. 7 (consultable à l’adresse : https://www.cairn.info/load_pdf.php?ID_ARTICLE=LHS_193_0007).

³ *Les forces de la Terre*, un documentaire réalisé en 2018 par Matthew Dyas montre des images satellites qui informent que 75% de la masse continentale du globe ont été modifiés par l’humain : le rythme de modification quotidien de la Terre, auparavant lent, est devenu rapide.

⁴ « [D]eux chercheurs du University College de Londres, Simon Lewis et Mark Maslin, ont récemment fait la proposition intrigante de retenir la date de 1610 pour le début de l’anthropocène en raison d’une légère baisse de la concentration de CO2 atmosphérique (7-10 parties par million) observable dans la calotte glaciaire antarctique pour la période qui va de 1570 à 1620. », Philippe Descola tient ces propos en 2015 à Paris à l’occasion du colloque « Comment penser l’Anthropocène », lors sa conférence « Humain, trop humain ? » transcrite la même année dans la Revue *Esprit* (consultable à l’adresse : <https://esprit.presse.fr/article/philippe-descola/philippe-descola-humain-trop-humain-38537>).

Controverse autour de l' « Anthropocène »

Catherine Larrère (1944, La Rochelle), philosophe spécialisée dans l'éthique de l'environnement, maintient l'utilisation du néologisme car c'est bien l'humain qui est à l'origine des déséquilibres environnementaux actuels. Elle propose toutefois la possibilité d'établir « une grammatologie du terme » pour les scientifiques qui souhaitent émettre des réserves à ce mot. Elle signale d'ailleurs que l'anthropologue Philippe Descola¹ met en garde la communauté scientifique et le cite en substance lors d'une émission radiophonique : « “Attention occidentaux, la nature n'est pas la même partout, il existe d'autres ontologies”². »

Ce point de vue est partagé par l'historien des sciences, des techniques et de l'environnement Jean-Baptiste Fressoz qui propose de nuancer le terme « Anthropocène » avec la création d'autres néologismes comme « Capitalocène³ » ou « Anglocène⁴ ». Selon lui, ceux-ci mettent l'accent ou la responsabilité⁵ sur les sociétés capitalistes étant donné que « nous ne sommes pas rentrés dans l'Anthropocène sans s'en rendre compte⁶ ». En effet, le dérèglement des milieux est dû à l'émergence d'une mondialisation galopante consciemment organisée depuis le Nord vers les Suds. Or, en désignant l'espèce comme une unité, bien que cela revienne d'une certaine manière à homogénéiser l'hétérogénéité humaine alors que certaines sociétés sont plus fautives que d'autres, l' « Anthropocène » *fait socle* sur la Terre partagée et rappelle qu'être coresponsable ne veut pas dire être coupable. De plus, ce terme

¹ Philippe Descola soutient que le biotope a toujours été modifié par l'humain et que l'anthropisation est normale ce qui sous-entend que l'Anthropocène, elle, est anormale : ayant un effet plus global (qui correspond à la disparition de savoir-faire locaux) avec des transformations cumulées, ses conséquences s'écoulent sur les millénaires à venir. L'anthropologue affirme : « Ce n'est donc pas l'humanité en général qui est à l'origine de l'anthropocène, c'est un système, un mode de vie, une idéologie, une manière de donner sens au monde et aux choses dont la séduction n'a cessé de s'étendre et dont il faut comprendre les particularités si l'on veut en finir avec lui et tenter ainsi de défléchir certaines de ses conséquences les plus dramatiques. », dans « Humain, trop humain ? », *art. cit.*

² Propos de Catherine Larrère lors de l'émission France Culture « Matières à penser » animée par Dominique Rousset. Pour le premier enregistrement d'une série de cinq émissions titrée « Mauvais départ pour le siècle : comment préparer l'avenir ? », la philosophe vient parler de « L'irruption de l'Anthropocène » (consultable à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/matieres-a-penser/mauvais-depart-pour-le-siecle-comment-preparer-lavenir-15-irruption-de-lanthropocene>). Larrère y affirme également : « La Terre a connu pire. [...] Nous avons absolument besoin de la Terre, mais elle, elle n'a pas besoin de nous. »

³ Jean-Baptiste Fressoz, lors de sa conférence titrée « Anthropocène : quand l'histoire humaine rencontre celle de la Terre... », Campus Condorcet, avril 2018 (consultable à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/conferences/campus-condorcet/anthropocene-quand-lhistoire-humaine-rencontre-celle-de-la-terre?>).

⁴ Comme Fressoz, le philosophe Frédéric Neyrat (1968), affirme que le terme dépolitise puisque l'humanité ne serait « pas collectivement responsable » de l'Anthropocène : « L'histoire officielle de l'Anthropocène est l'histoire des vainqueurs. [...] certains pays, à certaines époques, sont bien plus responsables que d'autres des dommages environnementaux, et l'Anthropocène est d'abord un “Anglocène” – Grande-Bretagne et États-Unis représentent 55% des émissions cumulées de CO₂ en 1900, 65% en 1950, et presque 50% en 1980 », dans « Critique du géo-constructivisme. Anthropocène & géo-ingénierie », Revue *Multitudes*, n°56, Paris, Association Multitudes, 2014, p. 42-43. Il paraît en effet légitime de songer qu'il s'agit d'une même autorité minoritaire qui décide selon le point de vue d'une culture dominante pour l'ensemble des humains et non humains.

⁵ Selon Larrère, il ne s'agit pas de culpabiliser les occidentaux et ainsi d'induire un repli.

⁶ Jean-Baptiste Fressoz, lors de sa conférence « Anthropocène : quand l'histoire humaine rencontre celle de la Terre... », *op. cit.*

peut mettre en garde les pays qui aspirent encore à souscrire aux formes de *sophistication*¹ promues par l'Occident.

Toutefois les vivants subissent les impacts de l'Anthropocène dont les conséquences vont longtemps perdurer et « peser sur toute l'humanité² ». Ce néologisme peut amener à conscientiser ce qu'il est advenu afin d'agir en conséquence. Le terme est toujours discuté puisqu'une datation exacte de ce nouveau temps géologique s'avère complexe. De fait, c'est la première fois que l'humanité est en charge de dater un changement climatique qu'elle a vécu et dans lequel elle vit encore³. Quand certains scientifiques veulent faire débiter l'Anthropocène à la création de l'arme nucléaire, donc aux techno-sciences de l'après seconde Guerre Mondiale, le paysagiste, botaniste et écrivain Gilles Clément⁴ (1943, Argenton-sur-Creuse) la conçoit dès la sédentarisation de l'humain et l'invention de l'agriculture au néolithique⁵. Il ajoute qu'à l'Antiquité, les Romains commencent à modifier le *territoire* en détournant la nature à des fins personnelles ou commerciales, comme avec la déviation des eaux (qui servait également d'explosif) ou la création d'aqueducs. Selon Clément, les comportements humains liés au phénomène de l'Anthropocène ne sont pas si nouveaux que cela. C'est pourquoi il propose non sans humour le terme de « Stupidocène » pour succéder à l'ère de l'Anthropocène dans laquelle l'humain serait né ; il s'agirait alors d'une période qui débiterait au milieu du XIX^e siècle, date à laquelle le *monde de la maîtrise* déclare rationnellement qu'il peut continuer à *agir comme cela*.

Restance

Suite aux changements culturels – qu'ils correspondent à l'avènement de la machine à vapeur ou de l'arme nucléaire –, le climat évolue rapidement depuis des décennies : les espèces sauvages disparaissent⁶ au rythme de l'augmentation du CO₂ (le dioxyde de carbone

¹ La sophistication, qui caractérise l'évolution de l'espèce humaine, est l' « action de dénaturer une substance médicamenteuse ou autre par le mélange frauduleux de substances inertes ou d'une qualité inférieure », LITT.

² Catherine Larrère lors de l'émission France Culture « L'irruption de l'Anthropocène », *op. cit.*

³ Invité au micro du Média, le philosophe Bernard Stiegler (1952, Villebon-sur-Yvette – 2020, Épineuil-le-Fleuriel) déclare : « Nous sommes “au stade final de l'Anthropocène” » (consultable à l'adresse : <https://mrmondialisation.org/bernard-stiegler-nous-sommes-au-stade-final-de-lanthropocene/?fbclid=IwAR2q1-zazClhkc38TMvXLdbcCrSQJg6t1UYan5T9Tg9F82v-Iuqxje0FgKs>).

⁴ Gilles Clément se penche sur le concept de « libre développement de la nature », étudiant *in situ* les interactions entre les espèces vivantes et leurs évolutions dans le temps. Les propos suivants sont issus de la conférence intitulée « Le vivant, le jardinier : le partage de la signature » donnée à la bibliothèque de l'Alcazar de Marseille le 13/02/2018.

⁵ Par ailleurs, lors de la conférence citée plus haut, Jean-Baptiste Fressoz affirme que 4.000 ans avant notre ère, la riziculture crée des émissions de méthane qui changent le climat. Il affirme alors que si l'Anthropocène débute à cette période, « la responsabilité » du changement d'ère géologique incomberait à l'ensemble de l'humanité.

⁶ Au sujet de la sixième extinction des espèces ou de la disparition de la biodiversité, se référer aux recherches de l'écologue, professeur à la Sorbonne François Sarrazin, notamment sa conférence intitulée « Biodiversité : fin de la partie ? », donnée dans le cadre du cycle de conférences « Les vivants façonnent leur milieu... et vice versa ! », Cité des sciences et de l'industrie, Paris, 03/2019 (consultable à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/conferences/avant-que-nature-meure>).

consommé par tout un chacun est le principal gaz à effet de serre), menant vers une *crise*¹ de la biodiversité. Fressoz soutient qu'il s'agit d'une révolution géologique d'origine humaine dont la rigueur des preuves est stratigraphique et fait remarquer que l'idée de crise induit un temps court contrairement au temps long de l'Anthropocène qui durerait depuis des siècles. De plus, le concept de « crise environnementale » émet l'hypothèse d'une « sortie de crise » alors que les événements dus à l'Anthropocène, comme tous phénomènes, sont irréversibles². Ceci ne revient pas à affirmer qu'ils sont incurables ou qu'aucune résilience n'est possible, mais qu'ils ont un effet, une empreinte à jamais tracée, jusque dans l'invisibilité de leur différance. C'est ce que Derrida nomme *restance* :

Cette possibilité structurelle d'être sevrée du référent ou du signifié (donc de la communication et de son contexte) me paraît faire de toute marque, fût-elle orale, un graphème en général, c'est-à-dire, comme nous l'avons vu, la *restance* non-présente d'une marque différentielle coupée de sa prétendue « production » ou origine. Et j'étendrai même cette loi à toute « expérience » en général s'il est acquis qu'il n'y a pas d'expérience de *pure* présence mais seulement des chaînes de marques différentielles³.

Bernard Stiegler, qui a notamment travaillé avec Derrida à la rédaction de l'ouvrage *Échographies de la télévision* (1996), crée dans un article intitulé « Sortir de l'Anthropocène » un lien entre la notion de différance et la néguentropie⁴. Ainsi, la disparition des diversités engendre-t-elle l'effacement des différences et leur organisation :

Ce que Derrida appelle la « différance », si l'on pouvait rapporter la néguentropie à ce concept, c'est avant tout une affaire d'*économie* et de *détour*. S'il est vrai par ailleurs que la différance est un agencement de rétentions et de protentions, comme l'indique Derrida dans *De la grammatologie*, et s'il est vrai que chez les êtres dits humains, c'est-à-dire techniques et noétiques, les agencements de rétentions et de protentions sont transformés par les rétentions tertiaires, alors on devrait pouvoir redéfinir, à partir de ce concept de différance revisité, à la fois l'économie et le désir configurant les circuits qui se forment par ces détours comme spires et spirales⁵.

¹ En parlant de *Fait*, Ristelhueber affirme que l'idée de crise amène à « renouer les liens avec le réel » : « Le terrain était aussi miné que celui de l'image. C'était également une manière de poser le problème de la représentation, finalement celui de l'art. Avec la crise, le milieu artistique est en train de se rendre compte qu'il doit renouer des liens avec le réel. C'est presque subversif de dire aujourd'hui : "*c'est une image toute simple*" ». Un "fait". », dans l'entretien avec Michel Guerrin, « Les obsessions de Sophie Ristelhueber », *art. cit.*

² Cet argument est avancé par Boris Cyrulnik dans sa conférence intitulée « Le récit de soi » donnée à l'Université de Nantes en 2017 (consultable à l'adresse : <https://webtv.univ-nantes.fr/fiche/10013/boris-cyrulnik-le-recit-de-soi>). Ce neurologue, psychiatre, éthologue et psychanalyste français est surtout connu pour son étude de la notion de « résilience ».

³ MDLP, p. 378.

⁴ La néguentropie est une notion philosophique basée sur l'entropie négative. Si l'entropie est une « grandeur thermodynamique exprimant le degré de désordre de la matière », la néguentropie est à l'inverse l'« évolution d'un système qui présente un degré croissant d'organisation », CNRTL. Cette notion fait écho aux recherches de l'anthropologue, ethnologue et linguiste Claude Lévi-Strauss (1908, Bruxelles – 2009, Paris) qui pense que les sociétés humaines sont soumises à la loi de l'entropie, à la fin possible du mouvement des choses.

⁵ Bernard Stiegler, « Sortir de l'Anthropocène », Hors-champ de la Revue *Multitudes*, n°60, Paris, Association Multitudes, 2015, p. 141 (consultable à l'adresse : <http://www.multitudes.net/sortir-de-lanthropocene/>).

En tant que spécialiste des mutations sociétales et de leurs enjeux politiques, économiques et psychologiques, Stiegler se sert de la notion de différance afin de mieux envisager et transmettre le fonctionnement du développement des technologies et des grandes entreprises avec qui il travaille en étroite collaboration à une « économie de la contribution¹ », dans le but d'influer positivement sur les phénomènes de l'Anthropocène. Stiegler met au jour des alternatives qui se veulent éthiques, c'est-à-dire plus respectueuses des données naturelles avec lesquelles l'humain doit composer pour continuer à vivre sur la Terre donnée. Comme Catherine Larrère l'exprime : « Il n'y a pas de solution simple, si ce n'est transformer profondément nos modes de vie. [...] Je crois que si l'on pense que l'anthropocène est la fin d'une époque, c'est la fin de l'idée que l'on pourrait tout prévoir². » En effet, la différance révèle que rien n'est *prévisible*. L'écart, l'événement qu'elle appelle montre une diversité telle qu'aucun « grand contrôle » sur le vivant, à plus forte raison si ses conséquences sont elles aussi des inconnues, ne peut être établi. Car si les sciences amènent à comprendre que le chemin n'est pas tout tracé, il est de la responsabilité humaine de prendre en compte les phénomènes ignorés.

La notion d'Anthropocène évoque également celle d'*auto-immunité* développée par Derrida. Indissociable de celle de différance, le philosophe la théorise en partie à travers le *pharmakon*, « ce philtre, à la fois remède et poison³. » En effet, si l'Occident possède la science moderne qui crée des phénomènes pratiquement en même temps qu'elle donne les capacités de les comprendre, alors elle devrait permettre à l'humanité de se défaire des erreurs produites, de les dépasser sans outrepasser les propriétés connues ou inconnues du *vivant*. Car ces excès, ces transgressions ont de fortes incidences qui empêchent notamment l'évolution de la vie sauvage de la planète. Celle-ci représente aujourd'hui « à peine 3% de la biomasse totale (le reste étant composé à 32% par les hommes, 65% par les animaux domestiques)⁴ ».

Cette forme de *désobéissance* aux lois naturelles mène à la perte d'êtres vivants qui *donnent* involontairement leur *vie* sans jamais rien avoir ou même attendre en retour⁵. Car si l'Anthropocène considère avant tout *les humanités* puisqu'elles l'ont créé de toute pièce, la notion concerne l'ensemble des corps terrestres et rappelle que « l'air est à tout le monde »...

L'Air est à tout le monde

Chaque vivant a besoin d'air sain pour respirer et perdurer dans de bonnes conditions. C'est ce que ressent Sophie Ristelhueber alors qu'elle joue enfant avec sa sœur. Une fois

¹ Ceci est mentionné dans le *Manifeste 2010* d'Ars Industrialis (« Association internationale pour une politique industrielle des technologies de l'esprit »), une association culturelle et philosophique fondée par Stiegler en 2005 à Paris (consultable à l'adresse : <http://www.arsindustrialis.org/manifeste-2010>).

² Propos de Catherine Larrère dans l'émission France Culture « L'irruption de l'Anthropocène », *op. cit.*

³ Jacques Derrida, « La pharmacie de Platon », *op. cit.*, p. 87.

⁴ Emmanuelle Lequeux, dans « Nouvelle ère, nouvel art. À Toulouse et Vassivière, des artistes imaginent l'ère géologique de l'anthropocène », *Le Monde*, Paris, Le Monde, 27/11/2014 (consultable à l'adresse : https://www.lemonde.fr/arts/article/2014/11/27/nouvelle-ere-nouvel-art_4529902_1655012.html).

⁵ Ce phénomène est appelé « externalité négative » par Ars Industrialis dans le « Manifeste 2010 », *op. cit.*

adulte, leur jeu qui s'apparente à une douce forme de chamaillerie, inspire à l'artiste le titre d'une œuvre réalisée de 1997 à 2002. Elle raconte la genèse de *L'Air est à tout le monde* dans un ouvrage d'entretiens :

Avec ma sœur Véronique, nous avons été élevées un peu comme des jumelles, on jouait ensemble, on avait la même chambre, etc. Et on avait inventé un jeu qui consistait à répéter « l'air est à tout le monde » en s'approchant l'une de l'autre. Il ne fallait jamais se toucher, parce que la première qui touchait l'autre avait perdu. L'idée, c'était surtout de rendre l'autre folle, en répétant indéfiniment « l'air est à tout le monde ». J'avais oublié cette petite ritournelle quand, des années plus tard, à la fin des années 1990, elle m'est revenue à l'esprit et je me suis dit : « C'est intéressant de penser qu'enfant, ma sœur et moi avons inventé ce jeu qui est une histoire de territoire, et que dans mon travail artistique, je me préoccupe de cela. » En 1997, j'ai eu le projet d'aller jusqu'aux grandes frontières d'Asie centrale, c'est-à-dire de longer les frontières de l'Iran, l'Afghanistan, le Turkménistan, toute cette zone d'Asie centrale. Je voulais me tenir physiquement devant de grandes frontières symboliques, mais sans photographier les symboles, juste les lieux. Je n'avais pas besoin de voir la guérite du poste frontière, mais simplement de dire : « J'y suis, j'enregistre un paysage et je fais une bande sonore. » À ce moment-là, ce jeu enfantin m'est revenu en mémoire et j'ai pensé : « Ce sera le titre de cette série. » Je me tenais dans des territoires très connotés géopolitiquement et aux frontières infranchissables. On ne voit pas grand-chose sur les images, on voit de la haute montagne, ou de grands paysages blancs pour l'Afghanistan. La bande sonore enregistre le camion qui roule sur la route, qui roule dans la glace, les corneilles... C'était aussi une façon de placer mon corps dans une espèce d'immensité, avant d'atteindre cette autre frontière symbolique qu'étaient mes cinquante ans. Intituler toute la série *L'Air est à tout le monde I*¹ [1997], *II* [frontière qui sépare le Tadjikistan de l'Afghanistan, 2000], *III* [frontière qui sépare le Turkménistan de l'Iran, 2001], *IV* [frontière qui sépare la Syrie de l'Irak, 2002], était un clin d'œil à mon enfance².

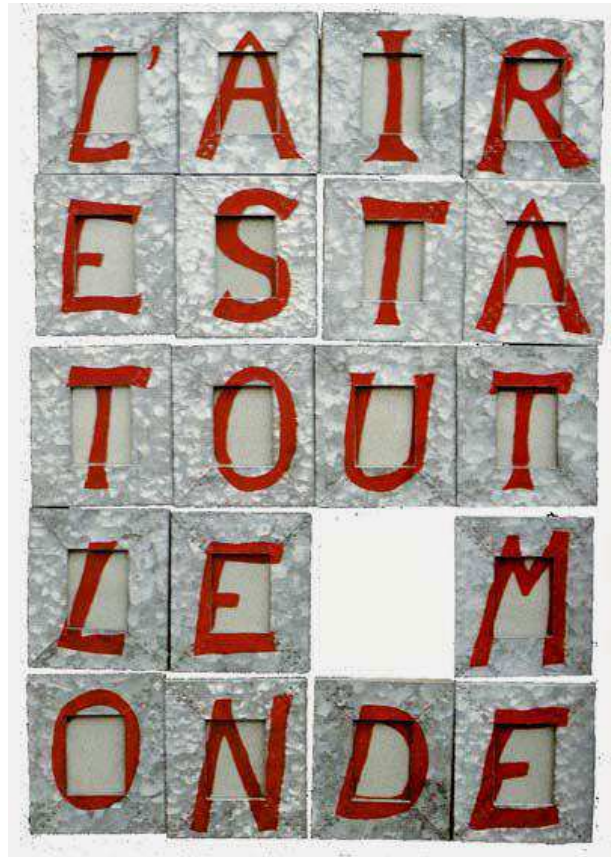
Ainsi, *L'Air est à tout le monde* est-elle une installation conçue en plusieurs temps avec différents médiums. La première pièce est réalisée en métal en 1997. Il s'agit de dix-neuf petits cadres en métal argenté assemblés en rectangle vertical. Chaque cadre comporte une lettre peinte en majuscule rouge au centre. L'ensemble forme la phrase. Entre chaque lettre se trouve la fissure, la frontière voire l'écart des cadres pourtant joints, collés les uns aux autres. Un espace vide³ se trouve en bas à droite : il provoque un silence, *un blanc* dans la lecture. Situé entre « LE » et « MONDE », il plonge l'œil dans un espace blanc, comme pour faire songer le spectateur à la manière dont il lit cette phrase ou dont elle doit être perçue, lue puis, par extension, vécue. Cette œuvre interroge sur la place que chacun peut trouver dans cet espace laissé libre, entouré de tout le *reste*. Les trois autres travaux de cette série hétéroclite sont des photographies de paysages tirées en grands formats. Elles sont accompagnées de prises de son enregistrées sur les lieux de prises de vue. Au sujet de ces enregistrements, Ristelhueber déclare : « [J']ai enregistré des sons, je dis simplement que je suis à tel endroit,

¹ Pour *L'Air est à tout le monde I*, Ristelhueber a pu être inspirée de l'œuvre de lettrage rouge sur papier *Raw War* que Bruce Nauman réalise en 1968.

² Sophie Ristelhueber dans SRGI, p. 65-66.

³ Sophie Ristelhueber déclare : « Dans la grille, une case est restée vide pour suggérer la possibilité de s'échapper », SROP, p. 344.

telle frontière, et j'enregistre le silence puisqu'il ne se passe rien¹. » Dans l'installation, le dispositif sonore est dissimulé derrière les grands tirages photographiques collés sur aluminium et montés sur châssis. Ils peuvent être accrochés au mur ou dans les angles des salles d'exposition et sont seulement éclairés depuis l'arrière, l'envers de l'image. Ce type d'installation amène l'artiste à déclarer : « Ce sont des photos parlantes² ».



Sophie Ristelhueber, *L'Air est à tout le monde I*, 1997, lettres peintes sur 19 cadres métalliques, 77 x 54 cm © Sophie Ristelhueber

Les photographies ont été prises à la *volée* : « [D]ans ce genre d'endroits, si une voiture s'arrête, il y a immédiatement un contrôle policier ou militaire. Et expliquer que tu es une artiste qui enregistre des sons est un peu compliqué³ ! ». Elles évoquent les différents endroits proches des « grandes frontières d'Asie centrale » où Ristelhueber s'est rendue. Le lieu, sa frontière est un prétexte pour démontrer que l'air, dont a besoin chaque être vivant, est respiré par tous, indépendamment des frontières érigées arbitrairement qui contraindraient dans certains cas les inspirations et les expirations des *sujets*. Les frontières représentent la partition de la terre, la division de l'unicité de cette sphère par son découpage étatique en

¹ Sophie Ristelhueber dans un entretien avec Sophie Biass-Fabiani paru dans son livre d'artiste titré *La Liste*, Toulon, Hôtel des Arts, 2000, p. 8.

² Sophie Ristelhueber dans SRGI, p. 66. Plus tard, sur les conseils du producteur de films Xavier Douroux, l'artiste se lance dans la réalisation de vidéographies.

³ *Ibid.*

territoires¹, en terrains puis en parcelles. Cette division et ce partage sont réalisés dans des intérêts économiques et politiques. Ainsi, la « litanie² » *l'air est à tout le monde* peut-elle évoquer ce fragment pascalien : « Plaisante justice qu'une rivière borne ! Vérité au-deçà des Pyrénées, erreur au-delà³ ». En effet, les cultures marquent, délimitent en des frontières strictes ce que la Terre nuance dans le dégradé de ses sols qui donnent aussi leurs couleurs aux êtres afin de les aider (non de les contraindre) à vivre dans le milieu donné : ces couleurs prouvent que la géologie et la biologie *coexistent*, que la chair est liée à la Terre de la même manière que les poumons le sont à l'air. Comme l'affirme Hélène Cixous : « [L]es enfermés connaissent mieux que leurs enfermeurs le goût de l'air libre⁴. »

La phrase « l'air est à tout le monde » sonne comme une supplication, une prière entretenue par Ristelhueber et l'une de ses sœurs dans leur jeune âge. L'enfance appréhende les premiers moments de partage, qu'ils soient d'ordre matériel ou immatériel. Instaurer un jeu autour de cette répartition qui peut également symboliser la répartition des rôles, des places à tenir dans une famille permet d'appréhender celles qui seront du ressort de la vie adulte. Avec ce jeu, ces sœurs semblent rechercher leurs propres limites, leurs propres frontières à ne pas dépasser afin de ne pas rendre l'autre « folle ». *Ce jeu d'enfant* transposé à l'échelle du territoire interroge, comme dans la série *Fait* (1992) par exemple, le regard porté sur le réel qui change, évolue en fonction de sa prise de vue. Cette œuvre appartient à un registre plus personnel de l'artiste puisqu'elle relève de la sphère intime. Toutefois, Ristelhueber la conjugue avec ses préoccupations géopolitiques et prouve que l'enceinte de la famille recèle déjà les empreintes que l'individu va proposer au monde. Au sujet de *L'Air est à tout le monde*, l'artiste affirme : « Depuis 1997, j'ai commencé un travail sur l'idée de la frontière, non en tant que passage administratif mais comme l'idée du territoire de l'Autre⁵. » Ainsi, fait-elle osciller son travail entre le personnel et le collectif sans néanmoins rester cloisonnée dans les limites que ces champs supposent.

Dans le contexte actuel des données politiques, économiques, sociales et environnementales, cette *prière* qui rappelle que « l'air est à tout le monde » permet de penser les phénomènes de l'Anthropocène à travers l'étude de l'atmosphère. Celle-ci s'avère de moins en moins respirable selon les régions du monde. En raison de la pollution (de l'air mais aussi des terres, des eaux, et par conséquent des êtres) qui se propage *sans frontières* en grande partie depuis les pays industrialisés, l'air devient jour après jour de plus en plus toxique. Même si Derrida n'écrit pas au sujet des changements climatiques mais à propos de l'écriture et de la langue⁶ qui ne se vivent pas de la même manière au *nord* qu'au *sud*, un passage *De la grammatologie* évoque ce que représente la liberté ou l'impossibilité de respirer le plein air :

¹ De nombreux mammifères s'organisent en territoires. Néanmoins, l'humain reste celui qui régit le plus violemment.

² SROP, p. 344.

³ Pascal Blaise, fragment 94, dans « Misère », *Pensées* [1670], Paris, Hachette, 2012, p. 81.

⁴ Hélène Cixous, *Le Rire de la Méduse*, *op. cit.*, p. 59.

⁵ Sophie Ristelhueber citée dans SROP, p. 340.

⁶ Plus spécifiquement, dans ce passage Derrida écrit ou répond à la *Lettre à M. d'Alembert* (1758) que Jean-Jacques Rousseau rédige sur les spectacles.

Mais, plus précisément, le plein air est l'élément de la voix, la liberté d'un souffle que rien ne hache. Une voix qui peut se faire entendre en plein air est une voix libre, une voix claire que le principe septentrional n'a pas encore assourdi de consonnes, brisée, articulée, cloisonnée, et qui peut atteindre immédiatement l'interlocuteur. Le plein air, c'est le franc parler, l'absence de détours, de médiations représentatives entre des paroles vivantes. C'est l'élément de la cité grecque dont la « grande affaire était sa liberté ». Or le nord limite les possibilités du plein air : « Vos climats plus durs vous donnent plus de besoins, six mois de l'année la place publique n'est pas tenable ; *vos langues sourdes ne peuvent se faire entendre en plein air* ; vous donnez plus à votre gain qu'à votre liberté, et vous craignez bien moins l'esclavage que la misère » ([Jean-Jacques Rousseau], *Contrat social*, [?], p. 431). Une fois de plus l'influence du nord est néfaste. Mais un homme du nord doit vivre comme un homme du nord. Adopter ou adapter les mœurs méridionales au nord, c'est pure folie et pire servitude (*ibid.*). Il faut donc trouver, au nord ou en hiver, des substituts¹.

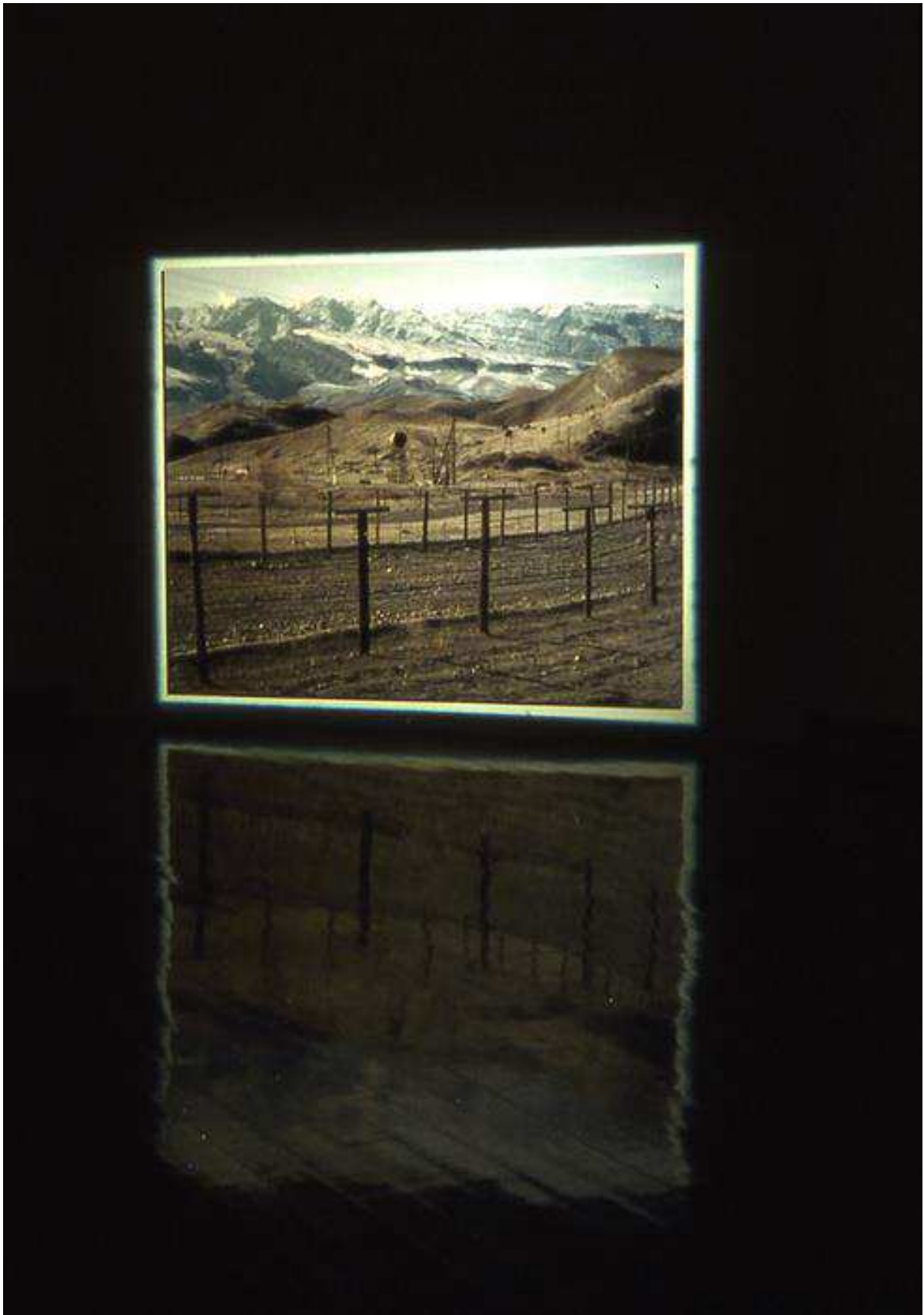
Si *la folie du nord* ne dirige pas vers l'égaré de soi et de l'autre, vers une perte de repère quant à sa propre vie, elle peut en substitut pousser à la créativité rédemptrice qui dans le même temps va informer le spectateur et peut-être susciter en lui d'autres manières de penser et d'agir. Sophie Ristelhueber l'énonce en ces termes à propos d'un projet pensé en 2001 pour les bords du quai de la Fosse de Nantes suite à une commande publique de la ville pour le 150^e anniversaire de l'abolition de l'esclavage :

Le texte [*l'air est à tout le monde*] ne sera, de fait, lisible que du quai du Palais de Justice. Lorsque le promeneur se trouvera au pied des lettres de néon blanc (1,50 m de haut), il se trouvera baigné de lumière et pourra contempler dans l'eau du fleuve les reflets de ce qui deviendra, j'espère, une évidence pour tous².

La nouvelle ère géologique qui se présente sous les regards humains induit une autre appréhension du vivant. En effet, malgré les inévitables phénomènes de résistance, les espaces et les espèces doivent être préservés pour que chaque être puisse conserver la place qui est la sienne au sein des écosystèmes et ainsi permettre aux autres d'exister et de perdurer. L'irrespect auquel conduisent les règles *folles* de désobéissance aux lois de la nature mène vers ce qui, réellement, est difficilement concevable.

¹ GRAM, p. 434.

² SROP, p. 340.



Sophie Ristelhueber, vue d'installation au Museum of Fine Arts, Boston, USA, 2001-2002, *L'Air est à tout le monde III* [2001], bande sonore avec photographie couleur, 200 x 300 cm

© Sophie Ristelhueber

3. De l'inconcevable

Les années de savoirs accumulés ne permettent pas de confirmer l'évidence de la litanie « l'air est à tout le monde » de Ristelhueber. Pourrait-il s'agir, à l'inverse, d'un regard qui se détourne des évidences connues, claires, afin de les rendre contestables ? En effet, si l'art contribue à révéler, à éclairer ou à rendre visibles certains faits sociaux ou environnementaux, il n'est pas nécessairement compris voire même regardé. Ceci peut établir un lien avec les phénomènes qui découlent de l'Anthropocène car eux aussi amènent certains regards à se détourner : ils ne parviendraient ou ne désireraient ni voir ni percevoir ces événements ou ces *faits* qui se trouvent à la limite du concevable.

Ce raisonnement peut mener vers une pensée de l'inconcevable, c'est-à-dire de ce qui « dépasse la conception humaine¹ » par l'intrusion de ce qui est « surprenant, extraordinaire² », en somme ce qui n'est pas toujours facilement envisageable ou « explicable³ ». Cependant, la partie de l'humanité principalement responsable de la destruction du vivant est informée depuis des décennies sur les désastres irréversibles perpétrés à l'encontre de la nature. Toutefois, quelques-uns continuent de ne pas (vouloir) y croire voire même de le contester comme l'écrit Rachel Carson : « Forestiers et biologistes déclarent ces pertes sévères, catastrophiques pour certaines espèces. Les bureaux de lutte insecticides, au contraire, nient purement et simplement la réalité des dommages, ou tout au moins leur importance⁴ ». Ceci démontre qu'en tout temps, le regard n'entrevoit que ce qu'il *décide* de voir ou de percevoir, depuis un point de vue précis qui est le sien, même s'il se trouve dans la brume. De cette manière, l'irregardable devient l'impensable, l'inconcevable. La non-maîtrise de certains événements peut également accentuer le caractère unimaginable des phénomènes, à plus forte raison si les conséquences sont géolocalisées dans des périmètres restreints, lointains et donc impalpables pour un grand nombre de sociétés à travers le monde.

Ainsi le terme « Anthropocène » qui fait débat depuis sa création dans les années 1980, semble-t-il recouvrir une part d'irrecevabilité, d'inconcevabilité pour l'humanité occidentale qui l'a produit et qui doit aujourd'hui la penser/panser : après tant de *glorieuses avancées*, cette culture peut-elle concevoir la « découverte » d'un aboutissement qui, de manière globale, s'avère négatif ? Le bilan dévastateur affiché de l'Anthropocène prouve que ne pas (vouloir) ouvrir les yeux afin de ne pas (se) rendre compte des actes ou des conséquences que *découvrent* les modes de vies occidentaux, semble vraisemblablement surprenant puisque cela revient finalement à l'autodestruction. Car la *guerre contre le vivant* qui voit l'environnement maîtrisé produit elle aussi ses prisonniers et ses morts. Et c'est pourtant là un des aspects

¹ LITT.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Rachel Carson, *Printemps silencieux*, *op. cit.*, p. 95. La chercheuse continue en s'interrogeant : « Qui donc a raison ? », avant de justifier scientifiquement son postulat de départ : si l'humanité continue d'ignorer les dégâts occasionnés, les oiseaux ne voleront plus dans les airs et les printemps futurs seront *silencieux*.

positifs de l'Anthropocène puisque la notion amène à redéfinir « le règne¹ » du vivant qui conduit au *déclassement* de l'humain du haut de la pyramide qu'il a lui-même façonnée pour (se) comprendre, pour classifier la diversité. En effet, les phénomènes de l'Anthropocène font redescendre l'humain du piédestal sur lequel il s'est lui-même *dressé*.

Lignes vers l'ailleurs

Devant les difficultés rencontrées pour concevoir la suite des événements, la planète demeure en certains endroits plongée dans un brouillard qui ne laisse pas toujours la possibilité de songer ou d'envisager de nouvelles perspectives qui seront peut-être moins glorieuses mais plus respectueuses d'une certaine conduite à suivre, d'une direction qui s'efface à mesure qu'un brouillard nocif gagne du terrain. L'œuvre *Une ligne au Japon, Mont Fuji 1979* [A Line in Japan Mont Fuji 1979] de Richard Long renvoie à cette *ligne du vivant* à travers la performance d'une marche rudimentaire durant laquelle l'artiste crée une sculpture éphémère immortalisée dans un second temps grâce à la photographie. Elle serait suggérée par l'agencement de pierres déplacées et disposées en une ligne fine et droite. Cependant, cette œuvre présente une voie qui semble s'évaporer ou disparaître à l'intérieur d'un brouillard épais.



Richard Long, *Une ligne au Japon Mont Fuji 1979* [A LINE IN JAPAN MOUNT FUJI 1979], photographie noir et blanc, dimensions non renseignées © Richard Long

¹ Nicolas Martin titre une émission de la « La méthode scientifique » « Vivant, la fin d'un règne ? » (consultable à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-methode-scientifique/la-methode-scientifique-emission-du-lundi-25-mars-2019>).

Dans de nombreux endroits autour du globe, Richard Long (re)crée au cœur de différents paysages cette ligne, ce trait droit ou serpente à l'aide de matériaux naturels trouvés sur place. Ses œuvres, autant que leur restitution, ne présentent pas de figure humaine. Néanmoins, le déplacement des matériaux suggère la présence au sein de l'absence. La trace laissée par cet artiste ne relève d'aucun artifice. Il œuvre dans une nature le plus souvent désertée, laissant une trace qui aurait pu être fabriquée par la Terre elle-même comme le montre *Fleuve Pô, Azeglio la vallée de Pô au nord de l'Italie* [*River Po Line Azeglio the Po Valley Northern Italy 2001*]. Ainsi Long aide-t-il à replonger dans un passé lointain encore dépourvu d'Histoire. La charge élémentaire, primitive ou primaire qu'il confère à ses œuvres rend compte de son intérêt pour ce qui est primordial. Comme Mendieta, il se passionne pour les éléments naturels : bien qu'il ne les travaille pas directement, le feu, l'eau, la terre et l'air sont présents dans la plus grande partie de ses œuvres et composent chacune des photographies de ses performances. Avec ses œuvres, le spectateur replonge dans une nature non pas désertée mais vide d'humanité dont la présence s'avère parfois outrancière.

Dans *River Po Line*, l'unique élément qui informe de la présence humaine est le périmètre délimité, millimétré du champ dans lequel Long réalise, en son milieu, une ligne sinueuse et blanche. À l'inverse de *Une ligne au Japon* réalisée avec d'imposantes pierres du Mont Fuji, cette ligne est créée à l'aide de petits cailloux blancs rigoureusement disposés dans un champ entouré d'une forêt. Les arbres enveloppent cette bande claire d'obscurité. Cependant, elle illumine l'ensemble de l'œuvre : le blanc semble couler au sein d'un noir nuancé de gris qui enferme ce trait éclatant de lumière devenu rivière. Sa luminosité fait écho au ciel clair qui emplit le tiers de la photographie. Cette ligne pourrait révéler qu'un parcours linéaire peut être aussi autre que purement rectiligne. Avec cette œuvre, Long transmet en toute simplicité, qu'en elle-même, à l'intérieur d'elle, la rivière où coule l'eau recèle une infinité de contretemps, de substances qui interfèrent, de corps qui se percutent ou qui s'unissent. Cette part d'ignorance pourrait également être nommée *inconcevable* : ce que l'on ne peut soupçonner ou anticiper fait partie du vivant. Cette ligne, qui semble suivre le cours du temps, s'écoule depuis un début visible au premier plan vers une fin non moins cachée puisqu'elle se termine à la lisière du champ et de la forêt.

Ce trait tortueux, ondoyant, évoque également l'élan primordial, vital où l'être est guidé entre l'inné et l'acquis, entre ce qui est donné et ce qui se fabrique au gré des avancées quotidiennes. Cette ligne, qui est comme une voie à suivre rappelle que, malgré une direction forcée, la logique peut être contrebalancée, remaniée même dans un équilibre précaire dans le sens où une logique obscure suit l'harmonie du terrain.



Richard Long, *Fleuve Pô Azeglio la vallée de Pô au nord de l'Italie 2001* [RIVER PO LINE AZEGLIO THE PO VALLEY NORTHERN ITALY 2001], photographie noir et blanc, dimensions non renseignées © Richard Long

Dystopia

Cette harmonie, Gilles Clément pourrait l'appeler « jardin planétaire¹ ». Selon lui, ce jardin est l'immense enclos qui produit et accueille le vivant. La part d'*inconcevable* liée à l'Anthropocène peut être mise en lien avec un court texte dans lequel il s'adresse, une nouvelle fois avec humour, aux extraterrestres. Dans cet écrit titré *Dystopia*², il s'excuse des dégâts causés sur l'ensemble de la planète et demande à ces êtres inconnus de venir en aide à la Terre. Clément écrit : « Avant toute chose sachez-le : dans un élan magnifique l'humanité sous anesthésie souscrit à l'assurance-bonheur-consommation, elle organise son suicide³. » Il nomme ce constat « *suicide-collectif-par-consentement-mutuel-inconscient*⁴ ». À travers ce concept, Clément dénonce « une gymnastique quotidienne de soumission mentale admise par les préposés au suicide inconscient ». Il indique le *haut* « niveau d'avancement⁵ » de cette stratégie dans ses politiques d'aménagement du territoire. Il évoque également l'édification d'une « stratégie de la peur » menée dans un langage permettant de faire accepter au sein de toutes les institutions l'utilisation de produits assurés pour leur capacité à polluer :

Placer sur le marché les produits surdosés et les machines surdimensionnées assurées efficaces et sécurisantes en les faisant apparaître comme unique solution. S'assurer que tous ces produits ont une réelle capacité de pollution, voire de destruction afin de vendre, par la suite, les procédés et les médecines de réparation. Développer l'exercice autant que cela est possible. Proposer le concept de « développement durable » pour qualifier cet ensemble et créer un ministère pour abriter les fonctions administratives qui s'y rapportent. [...] Inventer le langage approprié et le faire passer dans toutes les institutions, à commencer par les centres d'enseignement, des petites classes à l'université⁶.

Les principes proposés par « les organisateurs », puis acceptés par « les victimes du suicide-collectif-par-consentement-mutuel-inconscient » qui vivent aujourd'hui dans le temps accéléré des vies occidentales, ne concordent pas avec le temps long de la nature. Ainsi, Clément invite-t-il à observer, à rechercher une gestion différenciée des ressources naturelles et gratuites qui soit en adéquation avec le rythme des éléments naturels. Clément convie les personnes qu'il appelle *victimes* à « faire le plus possible avec et le moins possible contre⁷ ». Car les notions de « résilience » ou de « restance » soulignent qu'aucune trace ne s'efface réellement : c'est pourquoi la différence reste à *jamais* inscrite même si elle se trouve enfouie, cachée ou dissimulée par et dans les méandres du vivant.

¹ Le « jardin planétaire » est une expression utilisée par Gilles Clément dans ses ouvrages et conférences.

² Gilles Clément rédige ce texte (non paginé) en 2014 sur l'invitation d'Alexa Brunet et Patrick Herman qui lui demandent de préfacier leur ouvrage intitulé « Dystopia » paru en 2015 (consultable à l'adresse : <http://www.gillesclement.com/?art=802>).

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ Gilles Clément lors de sa conférence intitulée « Le vivant, le jardinier : le partage de la signature », *op. cit.*

b) Doctrine d'autodestruction

La route que poursuit l'humanité pourrait-elle mettre en exergue une *nature*¹ humaine cruelle dont le caractère aussi impitoyable que *banal*² semblerait lui aussi à la limite du concevable ? La notion de *cruauté*³ est pensée par Derrida qui prononce, lors des États-Généraux de la psychanalyse le 10 juillet 2000 dans le Grand Amphithéâtre de la Sorbonne à Paris, une conférence intitulée *États d'âme de la psychanalyse. L'impossible au-delà d'une souveraine cruauté*⁴.

Il estime que si une discipline peut raisonnablement étudier la cruauté, c'est bien la psychanalyse. Dans ce texte, Derrida invite à penser un au-delà de la cruauté, un au-delà de cette notion qui rejoint celle du mal radical⁵. Selon lui, la cruauté peut avoir la particularité d'être « exsangue⁶ », c'est-à-dire sans traces visibles à l'œil nu. Il fait ainsi écho, environ un siècle après l'invention de la psychanalyse, à l'aveu « sans alibi » de Sigmund Freud sur la découverte de ce qu'il nomme « inconscient ». C'est pourquoi Derrida pense que la psychanalyse peut être « l'autre nom du “sans alibi”⁷. » En effet, ce sont des traces invisibles que le neurologue autrichien met au jour puisqu'elles se dessinent dans le cortex cérébral. Malgré les avancées technologiques qui produisent aujourd'hui des imageries permettant de lire certaines lésions corticales, la notion de cruauté, qui intègre celle d'autodestruction⁸, reste un objet de connaissance à la limite du concevable. Son caractère excessif, comme s'il ne pouvait être recouvert d'aucune pensée, confère une part d'absurdité à la notion. C'est ce qu'exprime Derrida à travers ces lignes :

Qu'on assigne le mot *cruauté* à son ascendance latine, c'est-à-dire à une si nécessaire histoire du sang versé (*cruor, crudus, crudelitas*), du crime de sang, des liens du sang, ou qu'on l'affilie à d'autres langues et à d'autres sémantiques (*Grausamkeit*, par exemple, c'est le mot de Freud), sans lien à l'épanchement du sang, cette fois, mais pour nommer alors le désir de faire ou de se faire souffrir *pour* souffrir, voire de torturer ou de tuer, de se tuer ou de se torturer à torturer ou à tuer, *pour* prendre un plaisir psychique au mal pour le mal, voire *pour* jouir du mal radical, dans tous ces cas la cruauté serait difficile à déterminer ou à délimiter⁹.

¹ La nature ne connaîtrait pas les notions de bien ou de mal qui seraient des inventions humaines.

² À ce sujet, la philosophe française Myriam Revault D'Allones titre un article « L'impensable banalité du mal », publié dans la Revue *Cités*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008, n°36, p. 17-25. Elle y travaille la notion de « banalité du mal » avancée par Hannah Arendt dans son ouvrage *Eichmann à Jérusalem. Rapport sur la banalité du mal* [*Eichmann in Jerusalem. A Report of the banality of Evil*, 1963].

³ La cruauté est un « penchant à infliger des souffrances et la mort », à « exercer sa cruauté contre des innocents », LITT.

⁴ Jacques Derrida, *États d'âme de la psychanalyse. L'impossible au-delà d'une souveraine cruauté*, Paris, Galilée, 2000.

⁵ L'idée d'un mal radical, qui n'est pas un mal absolu, est d'abord étudiée par Emmanuel Kant dans *La Religion dans les limites de la simple raison* [*Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft*, 1793].

⁶ Jacques Derrida, *États d'âme de la psychanalyse, op. cit.*, p. 11.

⁷ *Ibid.*, p. 13.

⁸ En 1999-2000 et 2000-2001, Derrida consacre un séminaire à « La peine de mort ». Ces recherches sont liées à celles menées sur la notion d'hospitalité, notamment travaillées dans *Donner la mort* (1992).

⁹ Jacques Derrida, *États d'âme de la psychanalyse, op. cit.*, p. 10. Deux pages plus loin, Derrida écrit entre parenthèses : « [J]e ne limite pas mon propos à cet être vivant qu'on appelle l'homme, et je laisse donc en

La cruauté est en effet une notion rude, dure, puisqu'elle ne peut se définir en dehors de la subjectivité qu'un être libre s'accorde à lui-même d'exercer sa propre liberté. Ce premier élément la rend non mesurable, à la limite du définissable. Le philosophe tente toutefois de cerner la notion : « Il s'agirait d'esquisser les limites ou aussi bien l'horizon (l'horizon est aussi une limite)¹ ». Ainsi, l'idée n'est-elle pas d'énoncer la lutte qui opposerait Thanatos, personnification de la mort dans la mythologie grecque, à Éros, personnification de l'amour, mais d'envisager leur concomitance, de les penser dans un ensemble qui n'offrirait aucune prédominance et ne ferait pas gagner l'une ou perdre l'autre.

C'est pourquoi Derrida invite à songer au-delà d'une binarité enracinée dans les consciences qui voit naître l'horreur envahissante : il se permet d'énoncer la possibilité du bien voire du juste qui ne serait pas vainqueur mais qui cohabiterait à valeur égale avec celle que l'humain occidental nomme sa partie adverse, opposée, celle qui serait et donc ferait le mal. Ce mal, qui demeure dans l'esprit, résulterait du « plaisir aigu pris au mal dans l'âme² » ainsi que de l'habitude prise à l'égard de la violence.

« Ça souffre »

Derrida lie la question de la cruauté à celle de la souveraineté³ : à ses yeux, ce sont deux paramètres « de ce qui résiste⁴ », de ce qui persiste suite à l'avènement de la psychanalyse et de ce qui est maintenu (comme erreur) dans la psychanalyse elle-même. Il interroge le concept de résistance et l'actualité de sa pertinence puisqu'il reconnaît qu'affirmer « “ça ne va pas bien”, “ça souffre”⁵ » est déjà un procédé qui mène vers une possible guérison. Sa pensée chemine vers une réflexion sur l'expression ultime de l'atrocité qui pousse à l'autodestruction révélée dans les *valeurs* de la guerre :

S'il y a encore et pour longtemps de la guerre, ou en tout cas de la cruauté guerrière, de l'agression guerrière, torturante, massivement ou subtilement meurtrière, il n'est plus sûr en revanche que la figure de la guerre, et surtout la différence entre des guerres individuelles, des guerres civiles et des guerres nationales correspond désormais à des concepts assurés de leur rigueur. Un nouveau discours sur la guerre est nécessaire. Nous attendons aujourd'hui de nouvelles « Considérations actuelles sur la guerre et la mort » (je cite des titres de Freud, 1915 : *Zeitgemässes über Krieg und Tod* [*Considérations actuelles sur la guerre et la mort*]) et un

suspens l'immense et redoutable question, à mes yeux ouverte, de l'animalité en général, et de savoir si la psychanalyse est ou non, de part en part, une anthropologie ».

¹ *Ibid.*, p. 71.

² *Ibid.*, p. 11.

³ La souveraineté est « absolue » ou « autorité suprême » ; en somme, elle a la « qualité de ce qui est sans appel », LITT.

⁴ Jacques Derrida, *États d'âme de la psychanalyse*, op. cit., p. 16.

⁵ *Ibid.*, p. 18.

nouveau « Pourquoi la guerre ? » (1932 : *Warum Krieg ?*), ou du moins de nouvelles lectures des textes de ce genre¹.

Pourquoi la guerre ? est le titre donné à un unique échange épistolaire commandé par la Société des Nations et son Institut international de Coopération Intellectuelle (Paris) à Albert Einstein qui choisit de s'entretenir avec Sigmund Freud. Il s'agit d'une correspondance qui a lieu à l'aube de la seconde Guerre Mondiale. L'étude de ce texte permet à Derrida de déclarer :

En préconisant expressément et sans détour l'abandon inconditionnel, par chaque nation, d'une partie au moins de sa souveraineté, Einstein reconnaît alors la finitude des institutions humaines et les « puissantes forces psychologiques » (*mächtige psychologische Kräfte*) qui paralysent les efforts en vue de cette justice internationale. Une pulsion de pouvoir, pourrait-on dire (*das Machtbedürfnis*), – ce qu'on traduit en anglais par « *craving for power* », en français par « besoin de puissance politique » – caractérise la classe gouvernante de toute nation. Cette classe est spontanément souverainiste, elle s'oppose à une restriction des droits souverains de l'État. Cette pulsion de pouvoir politique se plie aux activités et aux demandes d'un autre groupe dont les aspirations sont purement, accuse Einstein, mercenaires et économiques. Malgré l'ingénuité que Freud lui attribue quant aux choses de la psyché, Einstein avance alors une hypothèse qui va dans le sens même de ce que sera la réponse de Freud, à savoir celle d'une pulsion de cruauté (c'est-à-dire au fond une pulsion de mort) qui va de pair, sans s'y réduire, avec cette pulsion de pouvoir (*Bemächtigungstrieb*) [...]. Très lucide, Einstein note encore que la minorité au pouvoir, dans les États-nations, a la main sur l'école, la presse et l'Église et que si les populations répondent avec enthousiasme à cette minorité d'hommes de pouvoir, au point de leur sacrifier leur vie, c'est que, je cite, « en l'homme vit un besoin de haïr et d'anéantir ». Il parle même à plusieurs reprises d'une « psychose » de haine et d'anéantissement qui ne serait pas l'apanage des masses incultes mais affecterait même l'intelligentsia².

Ces éléments amènent à comprendre que la cruauté naîtrait de la part accordée en soi à la haine ou à l'amour de la dévastation. Subséquemment, ils permettent de songer à ce qui peut être nommé *doctrine d'autodestruction*. Une doctrine est par définition un système qui viserait, selon son étymologie, à *enseigner*³ une certaine « direction⁴ », une « conduite⁵ » imposée en des règles à suivre. Derrida énonce, à plusieurs reprises lors de cette conférence mais également dans des ouvrages précédents⁶, la nécessité d'un « *il faut*¹ » indiquant une

¹ *Ibid.*, p. 24. Derrida va en effet créer un nouveau *Pourquoi la guerre ?* Le 19 février 2003, suite au dispositif de guerre qui s'implante dans le Golfe Persique, un débat du même nom est organisé par L'Institut des Hautes Études en Psychanalyse et *Le Monde diplomatique*. Animé par le psychanalyste et psychiatre René Major à la Maison des Cultures du Monde à Paris, il a lieu entre Jacques Derrida, Jean Baudrillard et le journaliste Alain Gresh. La même année, Derrida publie un ouvrage titré *Voyous. Deux essais sur la raison* (2003) : dans le *Prière d'insérer*, il écrit qu'il s'agit d'un ouvrage qui traite « de la raison ou de la démocratie » à venir.

² *Ibid.*, p. 35-36.

³ LITT.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ Dans *Passions* (1993), Derrida écrit notamment sur le « devoir de ne pas agir *selon le devoir* ». Les manquements à la loi, même celle de l'opinion commune, sont étudiés au chapitre titré « De la désobéissance ».

pensée éthique à maintenir qui doit guider l'individu en toutes circonstances. Néanmoins, la démarche derridienne laisse toujours un espace pour une pensée au-delà de ce qui est donné, permettant de lire et d'interpréter attentivement la règle au premier plan. Derrida réinterroge de manière performative sur la scène des États-Généraux de la Psychanalyse, donc dans les lieux de conservation et d'application de règles prescrites, « le nouveau théâtre de la cruauté² » que représente l'Occident en plusieurs points, dont l'un des plus importants est l'uniformisation mondiale des cultures³.

Le concept de « doctrine d'autodestruction » rejoint la supposition que formule Derrida : « Y a-t-il quant au politique, au géo-politique, au juridique, à l'éthique, des conséquences, des leçons au moins à tirer de l'hypothèse d'une irréductible pulsion de mort qui paraît inséparable de ce qu'on appelle si obscurément la *cruauté*⁴ » ? Ceci mettrait-il en lumière un goût davantage prononcé pour la mort, peut-être par peur de voir venir la sienne propre dans une société qui songe et travaille à son immortalisation, plutôt qu'un goût pour la perpétuation de la vie ? Le philosophe lie la notion de cruauté à celle de *pulsion de pouvoir* qu'il associe à un « "je peux"⁵ ». Ce sentiment de puissance, de domination pourrait en partie mener aux phénomènes d'autodestruction. Ceci conduit à penser que cette culture de la dominance suivrait l'autorité d'une doctrine d'autodestruction tout en la subissant paradoxalement, puisqu'il s'agirait d'actes pour la plupart *inconscients*⁶. Alors, l'humain apparaît « plus *demens* que *sapiens*⁷. »

Le traitement que l'humanité ou qu'une société détermine pour ses structures est le même que celui accordé à la nature. Ainsi, la culture occidentale⁸ fait-elle apparaître ses logiques d'autodestruction où tout doit être mesuré donc mesurable, quantifié donc quantifiable, etc. Cependant, les conséquences de ces classifications, de ces qualifications, elles, ne sont pas forcément estimables. En effet, la destruction ou l'autodestruction ne connaît pas toujours de frontière, c'est-à-dire d'espace-temps délimité, à l'image de la pollution de l'eau ou de l'air.

¹ Pierre Delain écrit au sujet du mal radical et de la nécessité d'un « il faut », si présent chez Derrida, comme d'une prière adressée aux lois supérieures : « Avant toute subjectivité, avant toute possibilité logique, avant toute stratégie et toute éthique, *il faut* répondre à l'appel d'une responsabilité qui ne se règle ni sur le principe de raison, ni sur quelque calcul que ce soit. Cet appel ouvre les responsabilités ultérieures (déterminées par le droit, la morale, la politique, etc...). Il est porteur d'une injonction de pensée, d'un devoir encore incalculable, indécidable, un "Il faut" impératif, irréductible, qui reproduit la forme de la loi, sans qu'on sache ni ce qu'elle est, ni d'où elle vient, ni d'où elle parle. », *Le concept d'œuvre de Jacques Derrida, un vaccin contre la loi du pire*, op. cit., p. 53.

² Jacques Derrida, *États d'âme de la psychanalyse*, op. cit., p. 44. Il fait référence à l'expression d'Antonin Artaud développée dans *Le Théâtre et son double* (1938).

³ Le chapitre « Déculturation » étudie cette spécificité occidentale.

⁴ *Ibid.*, p. 46.

⁵ *Ibid.*, p. 49.

⁶ Dans son article titré « L'auto-destruction comme essence de l'humain », Lucas Degryse titre la quatrième partie de son développement « La néoténie comme avenir de l'humain », dans « L'humain », *Le Philosophoire*, n°23, Paris, Vrin, 2004, p. 116-125 (consultable à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-le-philosophoire-2004-2-page-116.htm>). De même, dans *Terrorisme et féminisme. Le masculin en question*, Philippe Bibard interroge la notion et les rôles respectifs de l'enfant et de l'adulte dans la société, notamment dans le chapitre « Aux antipodes de la "maturité" du masculin, la mondialisation en libère l'enfance », op. cit., p. 115-119.

⁷ Lucas Degryse, « L'auto-destruction comme essence de l'humain », *art. cit.*, p. 116.

⁸ Bien que les différentes cultures à travers le monde témoignent de certaines logiques de cruauté, la culture occidentale est celle qui, par son ampleur planétaire, est la plus représentative en la matière.

Elle peut aller partout et se propage même, toujours en polluant, *via* la toile virtuelle d'Internet. L'apparence trompeuse de la cruauté amène à penser ses nouvelles formes de mutations¹. Ces faits peuvent révéler qu'invisiblement, insidieusement, de manière routinière et banale, la cruauté semble régner l'air de rien, à travers un manque de discernement dans l'application des lois qui conduit à un certain conformisme social formulé par une minorité comme l'affirme Einstein dans sa lettre à Freud. Ces nouvelles banalités peuvent elles aussi se lire de manière exsangue à travers la pollution des éléments naturels², des ressources vitales.

De la poussière sans frontières

La conscientisation de cette guerre d'anéantissement, qui conduit à la destruction du vivant et par là même à l'autodestruction humaine, peut être visible dans chaque recoin de sa propre existence. Sophie Ristelhueber l'exprime à travers son œuvre, notamment dans *À cause de l'élevage de poussière* :

En passant des vues aériennes au sol, j'ai cherché à faire perdre toute notion d'échelle, comme dans *l'Élevage de poussière* [...]. C'est une image qui me fascine et que j'ai gardée en tête durant tout ce travail [au Koweït]. Cette balade entre l'infiniment grand et l'infiniment petit déstabilise le spectateur. C'est une bonne illustration de la relation que nous avons au monde. Nous disposons de moyens modernes pour tout voir, tout appréhender, mais en fait, nous ne voyons rien³.

Ainsi, cette artiste dévoile-t-elle ce qu'une personne *voyant* peut et veut donner à la vue. Pour cela, elle s'inspire de *l'Élevage de poussière* (1920), une photographie de Man Ray⁴ prise dans l'atelier de son ami Marcel Duchamp. Il s'agit d'un détail de la sculpture intitulée *Le Grand Verre* (1912-1923), dont le titre original est *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, que ce dernier tient recouverte de poussière. Ces fines particules grises accumulées dans le temps, Ristelhueber les perçoit dans une autre échelle : celle des sols en

¹ L'ouvrage *Le déchainement du monde. Logique nouvelle de la violence* (2018), de François Cusset fait état de nouvelles formes de violences auxquelles est actuellement confronté le monde moderne, parfois de manière insidieuse puisqu'elles peuvent être subies ou commises par un individu sans qu'il en soit conscient.

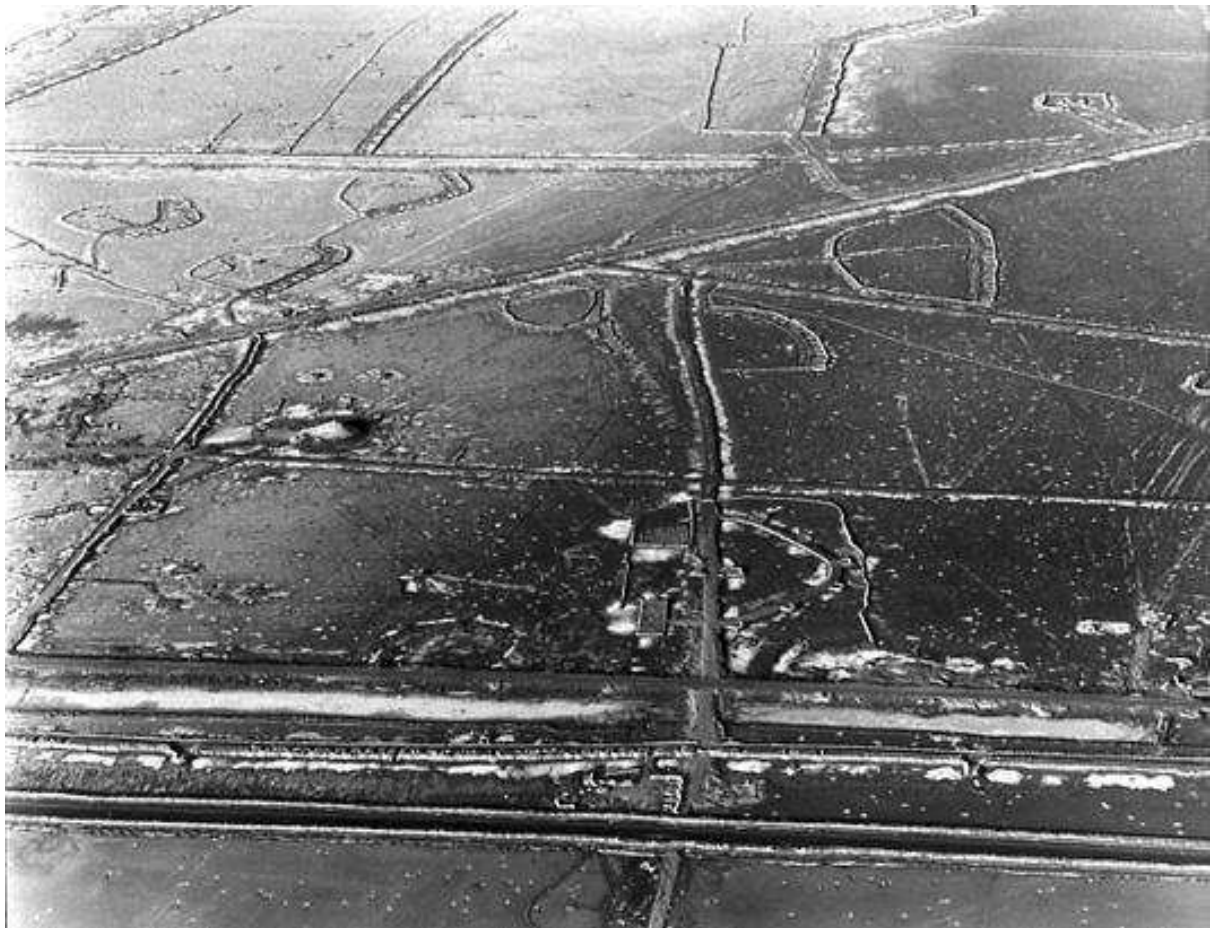
² L'ouvrage *Une autre fin du monde est possible* (2018) de Pablo Servigne, Raphaël Stevens et Gauthier Chapelle étudient notamment une notion nouvelle, la *solastalgie* qui est un néologisme créé en 2003 par le philosophe australien Glenn Albrecht (1953, Manning) pour décrire une détresse psychique devant les phénomènes liés à l'Anthropocène.

³ Sophie Ristelhueber dans un entretien avec Michel Guerrin « Les obsessions de Sophie Ristelhueber », *art. cit.*

⁴ Man Ray parle du contexte de la création de cette œuvre : « J'avais proposé à Duchamp de prendre mon appareil photo, que je n'avais jamais emporté hors de chez moi, et de photographier son verre [...]. Tandis que je faisais la mise au point, cette œuvre m'est apparue comme un étrange paysage vu d'en haut. La poussière s'était accumulée ainsi que des morceaux de tissu qui avaient servi à nettoyer les parties achevées, ce qui ajoutait au mystère [...]. Il fallait un long temps de pose ; j'ai donc ouvert l'obturateur et nous sommes partis manger un morceau pour revenir une heure plus tard environ ; j'ai alors fermé l'obturateur », dans le dossier de presse de l'exposition « DUST. Histoires de poussière d'après Man Ray et Marcel Duchamp » [16 octobre 2015 – 17 janvier 2016], LE BAL, Paris, p. 7 (consultable à l'adresse : http://www.le-bal.fr/sites/default/files/atoms/files/balpaper_octobre_2015_-_janvier_2016-print.pdf).

guerre eux aussi gagnés par la poussière, le sable et les traces laissées dans le temps. *À cause de l'élevage de poussière* est une photographie qui, en s'amusant avec le titre de l'œuvre de Man Ray, se joue également des échelles et des perspectives du visible, puisqu'elle montre en réalité le sol koweïtien vu d'en haut.

En effet, Ristelhueber use des codes de la réalité autant que ceux de la fiction qu'elle mélange pour brouiller, troubler l'idée de frontière. Feignant une accumulation de poussière, c'est un vestige terrien qu'elle photographie : sans créer de nouvelles traces, elle prélève sous un angle nouveau, sous un autre point de vue, celles déjà présentes et montre l'ampleur des désastres menés par l'humain contre lui-même. En conclusion de l'ouvrage *Sophie Ristelhueber. Détails du monde*¹, la conservatrice américaine Cheryl Brutvan déclare : « Ses photographies et ses installations sont nées du présent, mais elles ont des ancrages dans le passé. Elles offrent l'occasion de réfléchir au moment présent, mais suggèrent de ne pas s'y perdre car ce qui paraît n'est pas ce qui est. La poussière continue de se déposer². »



Sophie Ristelhueber, *À cause de l'élevage de poussière*, 1991-2007, photographie noir et blanc, 155 x 190 cm © Sophie Ristelhueber

¹ Cheryl Brutvan, *Sophie Ristelhueber. Détails du monde, op. cit.*, 2002.

² *Ibid.*, p. 296.

En invitant à percevoir à travers un autre regard, l'artiste invite également à (re)plonger dans la profondeur du temps, dans une échelle qui n'est pas plate mais qui est celle, sphérique, du monde. Cette dimension peut également amener à penser la constitution de la poussière¹ à petite échelle comme à grande échelle, celle qui replacerait l'humain au sein de l'infinité de laquelle il vient et dans laquelle il retourne indéniablement. L'œuvre de Ristelhueber convie à porter un regard qui tienne compte d'une conception globale du temps et du territoire dans lequel il s'inscrit. Elle montre qu'au fil des années, la Terre est grattée, raturée par l'humain qui, par manque de recul et/ou de discernement, ne prend pas le temps de percevoir son effacement progressif.

1. Traces visibles et invisibles

Comme le montre *À cause de l'élevage de poussière*, Sophie Ristelhueber fait état de traces qu'elle relève sur les lieux arpentés. Toutefois, ces états de faits sont créés pour interroger les sens : ces photographies sous-tendent la part invisible dans ce qu'elles donnent comme visible et conduisent à se demander si ce qui est présenté est aussi ce qui est *dévoilé*. À ce propos Jérôme Sans écrit : « [Ristelhueber] parle du regard, de ce regard du monde contemporain qui, à force de trop vouloir voir, brouille et devient aveugle². » Plus loin, le critique d'art rappelle que « l'artiste redonne à la vision sa dimension étymologique "d'art de voir les choses invisibles"³. » À l'image du voile de Māyā⁴, Ristelhueber sonde la position des regards qui se posent sur l'œuvre puisqu'elle-même semble proposer un œil aguerrri à la réalité :

Chaque fois qu'un événement me touche précisément (Beyrouth après l'incursion israélienne, le tremblement de terre en Arménie de décembre 1988 ou la guerre du Koweït), je suis déçue, et quelquefois furieuse, de la mise en forme des images réalisées à cette occasion. Je le vis comme un défi que j'essaie de relever. [...] Nous sommes arrivés à un moment de saturation par rapport à toutes les images, notamment les images d'actualité. Le réalisme terrifiant des clichés que les reporters nous rapportent a fini par se vider de son sens. [...] Contrairement aux reporters, je ne cherche pas à témoigner ou dénoncer. Je ne présente aucune vérité⁵.

En effet, cette artiste choisit de prendre des images de terre ayant *vu* la guerre. Elle s'attache à ramener une preuve nouvelle : celle des stigmates guerriers inscrits dans les sols, comme un point de vue donné à la Terre, en contrepoint des images de guerres des

¹ À propos de la série *Dead Set* (2001) réalisée lors d'un voyage en Syrie en 2000, l'artiste déclare : « C'était un univers absolument minéral, dur, mais très beau et très pur, qui m'a ramenée aussi à ma dimension de poussière. », SRGI, p. 72.

² Jérôme Sans, *Une œuvre de terrain*, Caen, Frac Basse-Normandie, 1996, p. 3.

³ *Ibid.* p. 8.

⁴ Dans la tradition indienne, Māyā désigne les gardiens de l'Ordre cosmique. Puis le terme renvoie à « l'illusion cosmique » ou physique qui se découvre sous le regard. Le voile de Māyā est une expression différemment utilisée en philosophie occidentale, notamment par Schopenhauer et Nietzsche.

⁵ Sophie Ristelhueber dans un entretien avec Michel Guerrin « Les obsessions de Sophie Ristelhueber », *art. cit.*

photoreporters. Ces photographies produisent une mise en silence, une suspension du temps. Selon Jérôme Sans, il s'agit « d'une esthétique commune, universelle¹ », ou encore d' « une esthétique sans date ni culture particulière. Une esthétique de la désintégration, de la disparition². » Entre élégance austère et violence calme, elles forment une sorte d'ailleurs qui associe différentes temporalités. David Mellor écrit à ce sujet dans le catalogue d'exposition *Opérations* : « Sophie Ristelhueber a élevé en pratique le rejet d'un registre temporel particulier, celui de la photographie instantanée de reportage, de la rapidité efficace, préférant construire des œuvres d'art photographiques qui stabilisent le temps, le solidifiant en pierre ou en terre³. » Dans ses photographies, l'artiste maintient une zone de démarcation avec le photojournalisme dont l'iconographie montre l'horreur en la vulgarisant, la banalisant⁴. À ce titre, Ristelhueber affirme : « Maintenant quand il y a une horreur dans le monde, elle est vue dans le quart d'heure qui suit, sans que cela ne change rien à l'histoire des gens qui la subissent. Il reste cependant essentiel pour moi de faire œuvre⁵. » Ceci rappelle le passage d'un poème de Marie Claire Bancquart présent dans *Terre énerguène* :

IL voudrait brocanter les astres
dans chaque jardin, chaque terrasse urbaine
et que leur violence étincelle, partout dans la ville,
éclaire des visages improbables
qui se tournent⁶

Ristelhueber exprime les détails, les traces laissées par une guerre qui se prolonge dans la quotidienneté d'un lieu, d'une terre qui a subi la guerre, comme l'évoque la série photographique *Fait*. Selon l'artiste : « "Il faut faire un travail sur ce désert qui n'est plus un désert, qui est une poubelle, qui est rempli de traces"⁷. » Elle s'explique sur ce titre concis :

Il me fallait un titre laconique, à l'opposé du très médiatique « Tempête du désert ». Ce que j'ai vu – la guerre, – c'est un fait. Les formes que j'ai saisies ont été « faites » par la guerre, puis par moi. La guerre – et ses formes – ne dit rien d'autre que « c'est comme ça ». Les deux fragments de texte de Clausewitz que j'ai mis au début et à la fin du livre encadrent les images, sans début ni fin⁸.

¹ Jérôme Sans, *Une œuvre de terrain, op. cit.*, p. 9.

² *Ibid.*

³ David Mellor, « Déchirures dans le tissu du réel : contextes de l'œuvre de Sophie Ristelhueber », SROP, p. 225.

⁴ Jérôme Sans écrit : « Les médias ont fini par nous habituer à cette tension "extrême qui n'est pas suivie d'explosion, bien qu'elle soit à son comble", comme le note Karl Jasper [dans *La bombe atomique et l'avenir de l'homme*, 1957] », dans *Une œuvre de terrain, op. cit.*, p. 5. À la même page, il évoque le phénomène de « désinformation par la surinformation ».

⁵ SRGI, p. 127.

⁶ Marie-Claire Bancquart, *Terre énerguène*, Bordeaux, Le Castor Astral, 2009, p. 42.

⁷ SRGI, p. 46.

⁸ Sophie Ristelhueber dans un entretien avec Michel Guerrin « Les obsessions de Sophie Ristelhueber », *art. cit.*

Fait est réalisée au Koweït, dans l'un des déserts où s'est déroulée la guerre du Golfe. Chargée d'exposition et responsable de la collection vidéo d'artistes de la Maison européenne de la photographie, Laurie Hurwitz écrit :

En février 1991, Sophie Ristelhueber découvre dans le magazine américain *Time* une photo aérienne du Koweït prise pendant la guerre du Golfe. Fascinée par cette image du désert transformé par le conflit, elle obtient un visa pour se rendre sur place en octobre de la même année. Pendant quatre semaines, elle survole le désert en avion ou en hélicoptère, elle le sillonne à pied pour capter des vues du sol meurtri qui évoquent les scarifications d'un corps¹.

Le désert est un endroit du monde qui fascine et stimule l'imagination de certains artistes. C'est en effet le lieu isolé, épuré, silencieux d'où émane la sainte parole. Par la suite, le désert évoque la part inachevée du monde : « À partir de la fin des années 1980, le spectacle du désert renvoyait pour les penseurs et artistes français à une sorte de vide transcendantal de significations effondrées². » C'est peut-être la quête métaphysique qu'inspire le désert qui amène cette artiste à s'y aventurer.

Memento mori

Ce lieu de désolation, d'accomplissement d'une solitude première rappelant le « *memento mori*³ », permet à cette artiste de maintenir une distance vis-à-vis du monde à laquelle elle convie le spectateur grâce au médium photographique : ce *temps de pause* est aussi un temps d'arrêt pour le regard, un instant de contemplation. Ristelhueber déclare : « Je pense que l'œuvre arrive à mettre à distance, ou dans une nouvelle lecture, avec d'autres formes de tension, nos grands états d'âme, ceux de tout être humain, quelles que soient sa nationalité et sa couleur de peau⁴. » À ce sujet, l'historien d'art Christophe Domino écrit : « *Le réglage* Ristelhueber situe l'artiste à la fois très près des choses, presque dans l'objet de la photo, qu'il s'agisse du détail d'un corps blessé ou d'une étendue géographique ; très près, mais aussi très en dehors, en somme sans connivence avec les objets de la photo, sans marquage affectif de sa position de photographe⁵. »

L'aridité perceptible dans l'œuvre peut provenir du caractère aussi abstrait qu'arbitraire de l'existence : dans la dimension plausible de sa visibilité, elle cache son caractère insensé et noie l'être dans la nitescence du jour. Pour l'édition d'une série photographique intitulée

¹ Laurie Hurwitz, « Les œuvres » dans *Une collection. Maison Européenne de la Photographie*, Jean-Luc Monterosso (dir.), Paris, Actes Sud / MEP, 2015, p. 408.

² David Mellor, « Déchirures dans le tissu du réel : contextes de l'œuvre de Sophie Ristelhueber », *SROP*, p. 224.

³ Élisabeth Couturier, *Photographie contemporaine. Mode d'emploi*, Paris, Flammarion, 2011, p. 226. Le latin *memento mori* est traduit en français par « souviens-toi que tu vas mourir ».

⁴ SRGI, p. 101.

⁵ Christophe Domino (Coutances, 1958), « Le regard de Sophie. "Wo es war..." », publié dans *La Liste* (édition de la série photographique éponyme réalisée dans le Var suite à une commande départementale), 2000, p. 13.

*Mémoires du Lot*¹ (1990), Ristelhueber cite un passage du prologue de l'Écclésiaste révélateur de son schéma de pensée :

Un âge va, un âge vient, mais la terre tient toujours. Le soleil se lève, le soleil se couche, il se hâte vers son lieu et c'est là qu'il se lève. Le vent part au midi, tourne au nord, il tourne, tourne et va, et sur son parcours retourne le vent. Tous les fleuves coulent vers la mer et la mer n'est pas remplie. Vers l'endroit où coulent les fleuves, c'est par là qu'ils continueront de couler. Toute parole est lassante ! Personne ne peut dire que l'œil n'est pas rassasié de voir, et l'oreille saturée par ce qu'elle a entendu. Qu'il y ait quelque chose dont on dise : « Tiens, voilà du nouveau ! », cela fut dans les siècles qui nous ont précédés. Il n'y a pas de souvenir d'autrefois, et même pour ceux des temps futurs : il n'y aura d'eux aucun souvenir de ceux qui les suivront.

C'est avec cette distance que Ristelhueber, également « nourrie de l'antihumanisme de Robbe-Grillet² », dialogue avec la réalité³. Elle conserve cet écart pour des séries sur la guerre, comme *Fait*, autant que pour des séries plus intimes comme *Mémoires du Lot*⁴. Elle crée des allers-retours entre confession et mutisme, monstration et voilement, illusion et désillusion. De fait l'artiste révèle les combinaisons que maintiennent le réel et la fiction ou encore l'intime, le privé et le collectif, le public. Ristelhueber amène à lire ces espaces avec un regard tourné vers ce qui lui est extérieur. Elle semble faire appel à l'attention, à la vigilance d'un être spectateur afin de l'entraîner à interroger la réalité qu'il traverse. De même, Derrida écrit au sujet de la langue :

On met ainsi en question l'autorité de la présence ou de son simple contraire symétrique, l'absence ou le manque. On interroge ainsi la limite qui nous a toujours contraints, qui nous contraint toujours – nous, les habitants d'une langue et d'un système de pensée – à former le sens de l'être en général comme présence ou absence, dans les catégories de l'étant ou de l'étantité (*ousia*)⁵.

Comme Derrida, Ristelhueber révèle les banalités qui s'imprègnent insidieusement dans les habitudes prises du regard. Tout en rappelant à la vigilance des regards, ils viennent souligner ce qu'ils peuvent recouvrir d'insaisissable comme l'exprime l'artiste :

Même si certaines images s'apparentent à des coupes au microscope, je ne voulais pas, non plus, que ce jeu sur l'échelle vire complètement à l'abstraction. J'ai donc beaucoup marché,

¹ *Mémoires du Lot* (1990) donne lieu à une exposition avec Gloria Friedmann en 1990, à la chapelle des Arques, dans le Lot. Cette œuvre est étudiée au chapitre « Interdépendance et complémentarité ».

² David Mellor, « Déchirures dans le tissu du réel : contextes de l'œuvre de Sophie Ristelhueber », SROP, p. 216.

³ Cherly Brutvan écrit : « [R]obbe Grillet met l'accent sur la dimension extraordinaire du détail. Comme il le définit [en 1956] dans "Une voie pour le roman futur" : "Le monde n'est ni signifiant ni absurde. Il est tout simplement. C'est là, en tout cas, ce qu'il a de plus remarquable." », dans *Détails du monde*, *op. cit.*, p. 29.

⁴ Composée de six tirages argentiques en noir et blanc, qui font également partie d'une édition de 24 pages (11,3 x 8,5 cm), *Mémoires du Lot* peut être mise en lien avec des œuvres comme *Vulaines* (1989), *Les Barricades mystérieuses* (1995) ou encore *Autoportraits* (1999) qui dévoilent une dimension plus intime voire autobiographique.

⁵ MDLP, p. 10.

travaillé sur les innombrables objets abandonnés : chaussures, théières, télévisions, meubles et bureaux. Et puis les « choses » de la guerre : obus, lance-missiles, tanks, toutes sortes de mines. J'ai trouvé une collection de blaireaux, de rasoirs et de petits miroirs qui devaient faire partie de la panoplie de soldat. Des journaux intimes, des couvertures écossaises qui ressemblaient à celles de mon enfance¹. [...] Ces « natures mortes » ramènent au côté prosaïque de la guerre. En même temps, coupés de leur usage, les objets deviennent eux aussi des abstractions².

La notion d'échelle du regard questionne en premier lieu les yeux du regardeur puis tous ses sens portés vers la réalité. Ristelhueber fait voyager le spectateur³ au sein d'un monde relatif où la variété des échelles et des points de vue proposés peut rappeler celle des normes, des croyances et des valeurs. Ainsi, la trace humaine devient-elle abstraite grâce à son cadrage. L'abstraction d'un *Fait*⁴ concret, appréhendable dans la réalité de sa matérialité, peut provoquer chez le spectateur un échange qui se conscientise peut-être plus efficacement qu'avec une œuvre réellement abstraite, comme une peinture qui peut elle aussi *représenter* un non lieu, un espace ou un paysage mental tout aussi déhiérarchisant. Néanmoins, dans la série *Fait*, des objets sont reconnaissables : ils ont été abandonnés au désert koweïtien alors pollué par des soldats comme le montre par exemple *Fait* (#25). Ces objets finissent par se fondre dans l'environnement : la nature les *accepte*, les ensevelit, les cache pour, au fur et à mesure du temps, les absorber avec le vent qui fait voler le sable, recouvre les débris, ingère les déchets dans la terre.

Des faits qui donnent à voir

Entre le tangible et le faux, Ristelhueber ne cesse d'interroger ce qui est à percevoir, à regarder. Il s'agit d'une œuvre en recherche d'authenticité, d'ancrage dans le monde où l'artiste prend, sans *mitrailler*, ce qu'elle pense bon de *donner à voir*. Alors, elle cadre dans le paysage un des endroits où réside sa force de représentation. Il n'y a aucune intervention, aucun ajout de sa part dans le terrain : elle capte un moment de vie et d'Histoire, comme dans une invitation à recouvrir ce qui se trouve en différance.

Entre autres opérations ou voyages, Ristelhueber se rend en Irak : « J'étais poussée par une espèce d'appétence pour l'errance⁵. » Cette itinérance est nécessaire pour l'artiste qui semble, elle aussi, avoir le goût de la performance : « L'atelier ne me suffit pas. Il est essentiel, pour moi, d'aller affronter physiquement la réalité⁶. » De même, Jérôme Sans relate : « Sa

¹ La série de photographies *Vulaines* présente des tissus ayant marqué l'artiste.

² Sophie Ristelhueber dans un entretien avec Michel Guerrin « Les obsessions de Sophie Ristelhueber », *art. cit.*

³ Ristelhueber déclare : « Cet accrochage [de *Fait*] qui nous promène dans l'infiniment grand et dans l'infiniment petit déstabilise le spectateur. Les images sont "enchâssées" dans des caissons que j'ai moi-même dorés grossièrement à la main : une sorte de halo lumineux relie les photographies entre elles. », dans un entretien avec Sophie Biass-Fabiani, *La Liste, op. cit.*, p. 6.

⁴ Sophie Ristelhueber avoue : « [Pour *Fait*] j'ai pris des risques absolument inconsidérés, puisque le désert était miné. À chaque fois que j'ai fait des photos de bombes, elles étaient à mes pieds. J'aurais pu marcher sur une bombe enfouie dans le sable. Et je le savais. », SRGI, p. 57.

⁵ SRGI, p. 75.

⁶ Sophie Ristelhueber dans un entretien avec Michel Guerrin « Les obsessions de Sophie Ristelhueber », *art. cit.*

démarche, résolument originale, implique la nécessité d'une expérience, d'un investissement physique proche de la performance et d'une confrontation directe au réel des situations. Aller vers, être au plus proche du réel. Être sur le terrain du regard. » Souhaitant se rapprocher de la réalité pour en contempler l'épaisseur, Ristelhueber rappelle ce qu'écrit Merleau-Ponty dans *Le visible et l'invisible* : « [C']est le monde même que j'habite, le monde naturel et le monde historique, avec toutes les traces humaines dont il est fait¹ ».



Sophie Ristelhueber, *Fait* (#25), Koweït, 1992, photographie couleur, tirage argentique monté sur aluminium avec cadre ciré or, 100 x 127 x 5 cm © Sophie Ristelhueber

Ainsi, les terres du Proche Orient comme l'Irak attirent-elles Ristelhueber. Cette région du monde qui a connu les prémices de la culture et la naissance de l'écriture est aujourd'hui sur le déclin. La dégénération, l'altération des cultures sont à présent visibles sur les terres qui ont contribué à l'avènement humain². Ristelhueber découvre néanmoins des temps d'accalmie

¹ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 19.

² L'assyriologue Samuel Noah Kramer (1897, Jachkov – 1990, Philadelphie) rédige un ouvrage majeur titré *L'histoire commence à Sumer* (1956). En quatrième couverture de l'édition Flammarion (2017) il est écrit : « [S. N. Kramer révèle] au grand public la civilisation sumérienne, née en Mésopotamie, le sud de l'actuel Irak, voici quelque cinq mille ans. Le miracle grec avait un précédent. Dès le troisième millénaire avant Jésus-Christ, les

dans le déchaînement de la violence de la guerre : « J'arrive à donner une forme assez apaisée à cette violence¹ ». Dans un entretien avec Cherly Brutvan, l'artiste raconte le cheminement de son déplacement en Irak duquel elle sélectionne seulement trois photographies :

Je *devais* y aller mais, une fois là-bas, je ne savais plus quoi faire. Bien sûr, j'aurais pu prendre des photos des conditions de vie désastreuses, mais je ne l'ai pas fait. Je ne pouvais pas. J'ai trouvé un pays dévasté, et j'ai ressenti la même chose que lorsque j'avais été à la fois attirée et écœurée par les objets abandonnés dans le désert du Koweït et par les maisons détruites en Bosnie. Ce qui m'a vraiment frappée, c'est le sable jaune et ces milliers de palmiers noircis, calcinés, couchés comme une armée en déroute. Et c'est ce détail – cet immense détail – que je garderai².

Dans *Irak (3)*, nulle présence des soldats qui furent sur le terrain : « En fait, pour évoquer l'homme, il n'est pas nécessaire qu'il soit là. Les traces qu'il laisse parlent souvent mieux que son image³. » Sur cette photographie, comme dans la majeure partie des œuvres de Ristelhueber, il n'y a pas d'humains mais seulement ce qu'ils laissent après leurs passages : ces œuvres suggèrent la présence par l'absence⁴. Les images prises en Irak ne montrent pas d'objets abandonnés mais une nature désertée, malmenée. Il s'agit d'un véritable massacre produit par l'Homme qui a réduit une palmeraie à néant. Elle n'est pas présente mais la trace humaine est suggérée par ce qui peut être nommé « une foule décapitée », car toutes les têtes des palmiers ont été coupées :

Un jour, dans la région de Bassora, on a traversé des hectares de palmiers calcinés et décapités. J'ai eu un choc visuel absolument incroyable, et j'ai fait arrêter la voiture. J'avais finalement trouvé l'objet de mon déplacement⁵. Ça n'allait pas être les cratères que j'avais vus du ciel [lors du voyage au Koweït en 1991], mais cette forêt décapitée. C'était une image à la Goya⁶, comme l'image de soldats abattus les uns au-dessus des autres, en piles⁷.

Dans ce lieu qui a subi les ravages de la guerre, la présence humaine semble partout : au cœur de ce champ déserté, l'artiste ne voit que des soldats. Certains seraient le corps dressé quand d'autres seraient démembrés et couchés à terre. Il pourrait s'agir d'un cimetière sans entrée ni sortie, sans plaque ni offrande. La journaliste et critique d'art Élisabeth Couturier

Sumériens avaient inventé l'écriture, fondé les premières cités-États, formulé les premiers codes de lois, donné leur première expression littéraire au mythe et à l'épopée ».

¹ SRGI, p. 85.

² Sophie Ristelhueber lors d'un entretien avec Cherly Brutvan, citée dans *Sophie Ristelhueber. Détails du monde, op. cit.*, p. 276.

³ Sophie Ristelhueber dans un entretien avec Michel Guerrin « Les obsessions de Sophie Ristelhueber », *art. cit.*

⁴ Ristelhueber montre des corps ou des parties de corps principalement au début de son œuvre comme dans *Médecin de campagne* (1980), *Intérieurs* réalisé avec François Hers (1981), *San Clemente* coréalisé avec Raymond Depardon (1981), *Sans Titre* (1982), *Vulaines* (1989), *Mémoires du Lot* (1990) ou *Every One* (1994).

⁵ Ristelhueber part en déplacement avec une intention de départ qu'elle cherche à mettre en forme une fois arrivée sur place. Ainsi, la dimension intuitive et aléatoire prend-elle une place importante dans son œuvre.

⁶ Entre 1810 et 1815, le peintre Francisco de Goya crée quatre-vingt-deux gravures intitulées *Les Désastres de la guerre* [*Los Désastres de la Guerra*].

⁷ SRGI, p. 73.

écrit à ce propos sur le travail de Sophie Ristelhueber : « Son œuvre invite à se poser la question de savoir comment un lieu habite à la fois un corps et une âme. Et comment la notion de traumatisme s'incarne dans la peau, sur les murs, dans la terre ou dans le sable¹... » En effet, l'artiste crée elle-même, au fur et à mesure de son engagement dans l'art, un lien entre les corps et les paysages.



Sophie Ristelhueber, *Irak (3)*, 2001, photographie couleur, tirage argentique contrecollé sur aluminium et encadré, 120 x 180 cm © Sophie Ristelhueber

Éléments biographiques (Sophie Ristelhueber)

De courts éléments biographiques permettent de saisir un peu plus cette trajectoire. Née à Paris en 1949, Sophie Ristelhueber est issue d'une famille bourgeoise dont le père est gastro-entérologue² et la mère est femme au foyer avant de reprendre des études en orthophonie³. En 1970, elle étudie la littérature à la Sorbonne et à l'École Pratique des Hautes Etudes. Elle s'attache à l'étude du Nouveau Roman et consacre son mémoire à *La Jalousie* (1957) de Robbe-Grillet⁴. Elle travaille ensuite pour les éditions du Seuil, pour le magazine *Zoom*

¹ Élisabeth Couturier, *Photographie contemporaine. Mode d'emploi, op. cit.*, p. 226.

² SRGI, p. 14.

³ *Ibid.*, p. 23.

⁴ Au sujet de *La Jalousie*, Ristelhueber affirme : « Au fur et à mesure que les choses sont minutieusement décrites dans le livre, elles s'annulent elles-mêmes. Et au chapitre suivant on retrouve le même récit avec un léger décalage qui fait que celui d'avant n'existe plus. La précision de la photographie, dans ce qu'elle retient par

spécialisé dans les arts visuels ou pour le quotidien *Matin de Paris* dans lequel elle écrit les légendes de livres d'art. Finalement, Sophie Ristelhueber recherche sa voie. Elle fait également de la photographie d'architecture : « J'ai commencé par une idée très précise, celle de faire un travail sur l'architecture¹ ». Elle commence une œuvre artistique avec la série de photographies titrée *Médecin de campagne* pour laquelle elle accompagne son père sur les routes de ses visites médicales. Puis, elle réalise une série titrée *Intérieurs*² (1981) avec le photographe belge François Hers (Bruxelles, 1943) qui devient son mari quelques années plus tard. Dans le même temps, elle coréalise un film avec Raymond Depardon, *San Clemente*³ (1982), pour lequel elle s'occupe du son. Inspirée par l'œuvre du photographe américain Walker Evans (1903, Saint-Louis, Missouri – 1975, New Haven, Connecticut) qui retrace la crise que subit l'Amérique des années trente ou encore par celle de Bruce Nauman comme évoqué plus haut, Sophie Ristelhueber reste en marge du milieu de l'art tout en étant intégrée dans le tissu culturel international⁴. Elle part ensuite à Beyrouth pendant deux mois pour photographier les ruines de la ville moderne. Ce travail montre que, selon cette artiste, la trace est ce qui reste de manière visible ou invisible : elle met à « nu des choses, des objets et des vies [...] saisis en passant par les bâtiments et l'architecture⁵ ». En 1989, elle ouvre un autre pan de sa création avec une série sur « sa mémoire intime⁶ » titrée *Vulaines*, du nom de sa maison de famille située dans la commune de Vulaines. Elle réalise des photographies dans les Alpes pour la Mission photographique de la DATAR, puis part à nouveau à l'étranger, en Arménie, relever les traces laissées dans la ville par le séisme de 1988. En juillet 1991, elle voyage en Yougoslavie où le conflit commence et réalise *Fait* (1992). Trois années plus tard, elle produit la série *Every One* (1994) et affirme : « Le lien avec la Yougoslavie sera clair. Il y a dans cette guerre une violence incroyable faite au corps⁷ ». La guerre en Yougoslavie qui touche particulièrement des civils, des anonymes, Ristelhueber va la penser et la travailler grâce à l'aide de médecins d'un hôpital parisien. Elle formule ces liens entre les paysages et les corps dans un entretien donné au journaliste Michel Guerrin :

un cadrage choisi, a quelque chose à faire avec la description dans le Nouveau Roman. », dans un entretien avec Sophie Biass-Fabiani, *La Liste, op. cit.*, p. 4.

¹ SRGI, p. 17.

² SRGI, p. 10. Ristelhueber devait écrire le texte à paraître dans l'ouvrage mais décide plutôt de prendre part à la réalisation des photographies noir et blanc de personnes vivant dans des logements sociaux en Belgique.

³ San Clemente est le nom de l'île vénitienne où ils réalisent le tournage dans l'hôpital psychiatrique qui porte le même nom.

⁴ Dans ses déplacements, souvent issus de commande, Ristelhueber se fait aider par son réseau de connaissances. Pour parvenir à réaliser l'œuvre souhaitée, elle peut se faire passer pour une journaliste ou une reportrice.

⁵ Sophie Ristelhueber dans un entretien avec Philippe Mangeot et Laure Vermeersch, « La mise à nu des choses », dans le dossier « Artistes en guerre ? », Revue *Vacarme, op. cit.*, p. 17.

⁶ Élisabeth Couturier, *Photographie contemporaine. Mode d'emploi, op. cit.*, p. 226. L'univers intime de Ristelhueber est également visible dans des séries telles que *Vulaines* (1989), *Les barricades mystérieuses* (1995), *Les trois sœurs* (1996) ou *Autoportrait* (1999).

⁷ Sophie Ristelhueber citée dans *Le Monde des Débats* en juin 1993. Cette citation est reprise par Jérôme Sans dans *Une œuvre de terrain, op. cit.*, p. 4.

Peut-être parce que je suis issue d'une famille de médecins¹ suis-je sensible aux découpes, fractures, stries et textures. Le désert était aussi abîmé qu'un corps. En prenant une image de tranchée en zig-zig [probablement *Fait* (#20)], j'ai revu une image que j'ai faite il y a dix ans, montrant le cou d'une femme que l'on recousait. Au Koweït, je voyais les grandes tranchées linéaires comme deux morceaux de désert rabibochés².

En travaillant sur les traces visibles et invisibles inscrites dans le territoire au fil de l'histoire, Sophie Ristelhueber établit elle-même des liens entre les corps terrestres et humains qu'elle perçoit aussi altérés. Toutefois l'artiste énonce son désir d'œuvrer à un art qui ne soit ni engagé, ni militant mais *simplement* inscrit dans la trame du réel, comme l'écrit Jérôme Sans dans *Une œuvre de terrain* : « Une manière de manifester la nécessité d'un art qui ne peut plus être uniquement réflexif sur son histoire ou sur son médium mais engagé sur le terrain du monde, ancré dans le tissu de la société³. »

2. Stigmates guerriers

Bien que Ristelhueber crée des corrélations directes entre les séries *Fait* (1992) et *Every One* (1994), puisqu'elles sont liées dans la genèse de leur production, la série de 54 photographies couleur titrée *WB*⁴ (2005) peut, elle aussi, être mise en relation avec les corps que présente *Every One*. En effet, les points chirurgicaux qui forment la suture le long de la colonne vertébrale qu'arbore la patiente dans *Every One* (#14)⁵ peuvent être mis en regard avec des paysages cisjordaniens comme *WB* (#22) : les topographies terrestres et charnelles se

¹ Au sujet de l'héritage familial de Ristelhueber, la journaliste Flora Moricet écrit : « La photographie, *Thuel*, 2016, a été prise dans la maison familiale, à Vulaines. Ce chauffe-eau, Sophie Ristelhueber raconte avoir eu ce “je fantasme chirurgical de l'opérer avant qu'il ne parte à la déchèterie”. Datant des années 1930, le chauffe-eau est le témoin d'une maison familiale dont elle a dû se séparer, témoin de plusieurs générations, avant la naissance de l'artiste. Elle “opère” donc ce chauffe-eau, l'ouvre en deux et découvre que “la résistance ressemblait à un petit missile, un petit objet militaire”. Cette fille de médecin ajoute voir dans ce chauffe-eau éventré “un condensé de la chirurgie et de cette fascination [...] par rapport à la coupe, à la découpe, que ce soit sur des territoires ou sur les peaux”. », dans « Entretien : Sophie Ristelhueber. Retenir l'abandon », Revue numérique *INFERNO : Art, Scènes, Attitudes*, 01/02/2017 (consultable à l'adresse : <https://inferno-magazine.com/2017/02/01/entretien-sophie-ristelhueber-retenir-labandon/>).

² Sophie Ristelhueber dans un entretien avec Michel Guerrin « Les obsessions de Sophie Ristelhueber », *art. cit.*

³ Jérôme Sans, *Une œuvre de terrain*, *op. cit.*, p. 4.

⁴ Le titre *WB* provient d'une abréviation de l'expression anglophone *West Bank*, traduite « rive ouest » en français. Elle est utilisée pour qualifier le territoire de la Cisjordanie, une région située à l'ouest du Jourdain au Proche Orient.

⁵ Malgré quelques réticences face aux premières orientations données à ma recherche, Sophie Ristelhueber m'a envoyé un extrait du dernier livre de l'historien d'art Pierre Wat dans lequel il met en regard *Every One* (#14) avec *Imagen de Yágul*, la première *Siluetta* réalisée par Ana Mendieta, dans *Pérégrinations. Paysages entre nature et histoire*, Paris, Hazan, 2017, p. 250-251. Plus tard, après avoir visité l'exposition au Jeu de Paume, « Ana Mendieta. Le temps et l'histoire me recouvrent » [16 octobre 2018 au 27 janvier 2019], Ristelhueber m'a écrit pour me dire qu'elle envisageait mieux les liens entre son œuvre et celle de Mendieta.

confondent et se mêlent. En mettant en avant ces liens différents entre ses œuvres¹, il est aisé de constater que cette artiste maintient une dynamique propre, une logique stricte dans son travail qui n'ont de cesse de révéler les stigmates inscrits dans les sols et dans les corps.

Si la série *Every One* est inspirée de son séjour en ex-Yougoslavie, la série *WB* est réalisée suite à une commande : « [L]'idée était de faire un travail sur la séparation² ». Prises en Cisjordanie lors de trois séjours, en novembre 2003 puis en février et en mars 2004³, ses photographies sont révélatrices des conflits israélo-palestiniens. Néanmoins, Ristelhueber affirme : « [D]ans mon imaginaire, c'est simplement une nouvelle expression de la violence humaine, de la destruction⁴. » Dans ces lieux où l'hostilité humaine a déjà culminé, l'artiste retrace les marques de séparation entre ces peuples et donne à voir les endroits endommagés comme indices des divergences, des désunions, des scissions. Elle ausculte le territoire, « fascinée de voir, comme sur un tapis volant, l'inventivité que les groupes humains déploient pour se séparer et se réconcilier⁵ ».

Encore une fois, sa démarche se situe loin des *clichés*⁶ préétablis : « La récurrence de ces obstacles de fortune [de discrets barrages de pierres] édifiés par l'armée israélienne suscite une "curiosité" très éloignée des affects puissants et outrés habituellement recherchés par le photojournalisme, la télévision ou le cinéma⁷ ». C'est de manière austère que Ristelhueber voit et constate les désastres qui restent suite aux conflits. Alors dévoilées, ces traces laissées deviennent des preuves de haine, d'adversité régnant en état de guerre en même temps que des œuvres d'art⁸. Depuis ce regard posé sur le monde, l'environnement apparaît dans une logique de souffrance : après le passage de l'Homme, le paysage expose ses cicatrices béantes avant que le temps ne recouvre lentement les preuves des méfaits humains.

¹ Lors de notre entretien, Ristelhueber a approuvé les connivences établies entre les séries *Every One* et *WB*. « Ça change » m'a-t-elle dit amusée.

² SRGI, p. 77.

³ Ces dates sont données par la journaliste suisse Linn Levy dans son article « Sophie Ristelhueber traque les blessures de la terre », dans *La Tribune de Genève*, Genève, La Tribune de Genève, 08/04/2005, p. 33.

⁴ SRGI, p. 79.

⁵ Sophie Ristelhueber citée dans *Aden/Le Monde*, Paris, 04-10/12/2002, p. 29.

⁶ De la même manière, Mendieta dénonce les *attendus* de l'art : « [L']ensemble du POLITIQUE a plongé dans le cosmopolitisme, le manque d'authenticité, de superficialité et les concessions qui l'accompagnent. Ils banalisent, mélangent, déforment, simplifient la vie, ils n'ont aucun usage de ce qui est pur ou réel. Ils l'appellent STYLIZING. Et de cette façon ils créent un produit, un style qui domine la communication de masse et aussi les ARTS. Ils appellent cela un style international avancé. », dans « La lutte pour la culture aujourd'hui est la lutte pour la vie » [“The Struggle for Culture Today is the Struggle for Life”], CGAC, p. 175 (consultable à l'adresse : <https://www.artpractical.com/uploads/columns/AnaMendieta-Excerpt-GloriaMoure-als-reduced.pdf>) [“A]ll POLITICAL has immersed in cosmopolitanism the lack of authenticity, superficiality and the concessions that come with it. They banalize, mix, distort, simplify life, they have no use for anything pure or real. They call it STYLIZING. And in this way they create a product, a style which dominates mass communication and also the ARTS. They call this advanced international style.”, trad. Maïlys Girodon.]

⁷ A. T., « Un chardon à la frontière », dans *Les Cahiers du Cinéma*, Paris, avril 2009, p. 53.

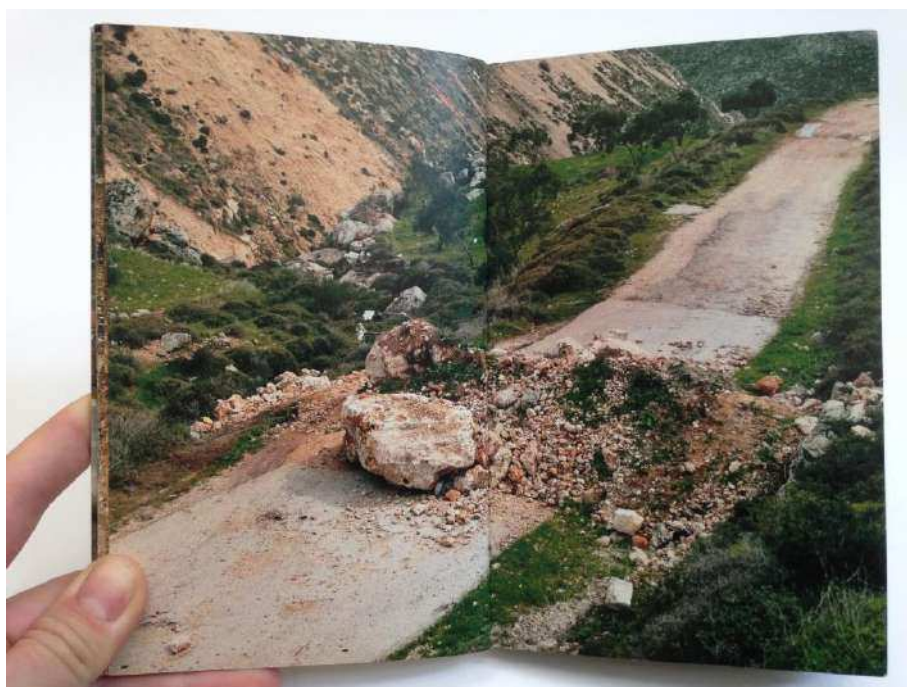
⁸ Ceci est inspiré de Marie Joqueviel-Bourjea qui dans sa correction prolonge : « Cela dépend de la façon dont on regarde et de ce que l'on regarde. Cela pose la question de ce que l'on voit et de ce que l'on sait de ce que l'on voit... »



Sophie Ristelhueber, *Every One (#14)*, 1994, Paris, tirage argentique noir et blanc contrecollé sur plaque de fibre de bois, 270 x 180 cm © Sophie Ristelhueber



Sophie Ristelhueber, *WB (#22)*, 2005, Cisjordanie (2003-04), photographie couleur, tirage argentique, contrecollé sur aluminium et encadré, 120 x 150 cm © Sophie Ristelhueber



Sophie Ristelhueber, *WB (#7)*, extrait de l'édition *WB*, 17,5 x 1,5 x 11 cm, 100 pages, 54 photographies couleur, Paris, Thames & Hudson, 2005 © Sophie Ristelhueber

WB (#22) présente, comme chacune des photographies de cette série, un paysage à l'angle rapproché. Ristelhueber cadre une route, ou parfois juste un détail, qui montre un passage entravé : d'importants blocs de béton ou des pierres sont disposées pour qu'aucun véhicule ne puisse circuler. Il s'agit d'une stratégie guerrière dont les hommes usent pour contenir leur ennemi, différer leur approche. Afin de tenir ce dernier le plus loin et le plus longtemps possible, ils barrent, coupent, rompent le chemin qui les lie à leurs voisins. Dans ces œuvres de paysages désertés de l'humain, la présence est différée. Au-delà des routes, cette série compte peu de photographies suggérant la présence d'êtres vivants. Lorsque c'est le cas, l'artiste montre un cheval qui boit (WB #33), des armatures de véhicules (WB #9) ou encore des architectures blanches en arrière plan (WB #8). Cependant, l'ensemble des photographies sous-tendent l'action humaine, suggèrent ceux qui l'ont produite, ce qui a eu lieu mais dont il ne reste que le dégât, le dépôt, l'amas. Ristelhueber déclare : « Ce qui m'a intéressée aussi, dans ces pierres sur la route, c'est qu'elles étaient là depuis ce qu'on appelle la "seconde intifada" en 2000. Donc ça faisait plusieurs années que tout le monde voyait ces barrages de pierres et ça n'avait rien dit à personne¹. » La présence de ces masses perdure après le conflit : elles sont la preuve, presque oubliée, de ce qui a été fait dans cet environnement. Elles attestent, sans présenter une goutte de sang, des *désastres de la guerre* que se font les hommes. L'artiste photographie le souvenir d'atrocités déjà négligées par l'humain mais une barbarie dont les terres, elles, se souviennent. Le philosophe Marc Tamisier établit lui aussi des liens entre les routes empêchées de la série WB et les sutures présentes dans *Every One*. En décrivant l'une des photographies, probablement WB (#15), il mentionne :

Elle coupe maintenant la bande jaune [de la route], comme si la limite entre l'industrie des hommes et les forces de la nature était devenue fragile. Elle ne l'efface pourtant pas ; ici, la nature n'a pas de droit à reprendre. Simplement, elle a pris la main sur le temps, elle recouvre lentement la déchirure humaine comme un chirurgien resserre les peaux et les cicatrise. [...] Les photographies de Sophie Ristelhueber ne nous disent pas le signifié dernier des guerres et des paix. Elles nous dévoilent les conditions telluriques de toute expérience possible de toute réalité possible. Elles portent en elles la mesure de toutes les démesures du temps, des anticipations illusoire, des outils de la durée des existences. Leur art est celui du chirurgien, de la pression du scalpel².

En effet, les forces de la nature finissent toujours par soigner les blessures et ensevelir les stigmates laissés par l'humain jusque dans les terres qu'il habite. À travers la photographie, Sophie Ristelhueber pense/panse ces lieux dévastés afin de rendre compte de l'importance de leurs traces dans l'histoire humaine donc terrestre.

¹ SRGI, p. 78.

² Marc Tamisier, « Voir WB : », *Photographie & Contemporain. À partir de Marc Tamisier, op. cit.*, p. 102-104.

Les coutures du *subjectile*

Ces stigmates, corporels ou environnementaux, rappellent à nouveau l'œuvre d'Antonin Artaud ; plus précisément ces mots que Derrida reprend dans un texte intitulé « Forcener le *subjectile*¹ ». Le philosophe y analyse les verbes relatifs au vocabulaire chirurgical qu'utilise Artaud au sujet de ses « figures sur la page inerte² ». Ce dernier affirme : « [J]e pouvais sonder, tailler, gratter, limer, coudre, découdre, écharper, déchiqueter et couturer³ ». Derrida va décortiquer chacun de ces termes médicaux transposés au vocabulaire de la création et particulièrement à la pratique du dessin sur papier. Au sujet de la couture, le philosophe écrit :

Coudre : 1. « Je pouvais... coudre », et pour cela il me faut bien percer d'une aiguille ou d'une mine pointue, perforer, pénétrer, trouser la peau de la figure, mais je peux coudre, 2. pour fermer la blessure, suturer, cicatriser, et même la plaie que j'ouvre en cousant. Je fais passer le fil qui répare, rassemble, fait tenir ensemble les tissus ; j'ajuste le vêtement qui, recouvrant la surface du corps, l'épouse en sa forme naturelle, la révèle en la couvrant. Encore la vérité⁴.

Derrida dissèque ensuite le verbe « découdre » qui revient à « défaire, faire l'opération précédente à l'envers⁵ » pour, dans un second temps, livrer une autre définition : « [D]écoudre, c'est aussi déshabiller, encore mettre à nu le corps sous la surface ou la surface de la peau sous le vêtement, ou la chair sous la peau. Sous l'acte de guerre (subrepticement rappelé par l'acte d'*en découdre*), découdre peut encore servir ou sauver la vérité, la vérité du corps propre⁶. » En effet, une fois couturées, verbe dont Derrida rappelle qu'il signifie selon le Littré « *couvrir de cicatrices* », les chairs deviennent la marque d'un « empressement⁷ ». Il poursuit : « [C']est ne cesser de *couvrir de cicatrices*. Car tel est le sens de ce verbe qui ne rapporte le coudre ou la couture qu'à de la chair. Avoir le corps couturé, c'est pouvoir le montrer couvert de traces, les cicatrices de coups et blessures⁸. »

La chirurgie évoque des chairs mutilées en instance d'être réparées. Métaphoriquement, les corps recousus d'*Every One* sont les preuves des élans humains meurtriers. Entre les stigmates et les sutures, la chirurgie les ouvre et les répare : elle est ce qui blesse et ce grâce à quoi la blessure peut être pansée. C'est pourquoi la pratique chirurgicale rejoint le travail artistique de Ristelhueber qui met en lumière les notions de destruction et de construction. L'artiste rend compte de sa double attraction pour le milieu médical :

¹ Jacques Derrida, « Forcener le *subjectile* », *Artaud. Dessins et portraits*, avec Paule Thévenin, Paris, Gallimard, 1986, p. 55-108. Le *subjectile* est une notion qui ne se définit pas : « Il est in-fini mais en tant que matière indéterminée, c'est un "mauvais fini" eût dit Hegel, un infini négatif, un indéfini. Un infini *mauvais*, traduirait Artaud, un indéfini malin, obscène, travaillé par les forces du mal qu'il représente », *ibid.*, p. 102. L'œuvre d'Artaud permet à Derrida de mentionner à nouveau « l'être-jeté » dans le monde à la naissance, *ibid.*, p. 65.

² Antonin Artaud cité par Jacques Derrida, *ibid.*, p. 99.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 102.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

Certainement, au fond de moi, une fascination totale pour le milieu médical : ce qu'on fait dans une salle d'opération, le triturage des corps, le corps qui est anesthésié, donc abandonné. Ce qui m'intéressait vraiment, c'est l'ambivalence de la situation. L'acte médical est à la fois violent et réparateur, violent et doux¹.

En effet, quand des médecins recousent la peau afin de rassembler les chairs, Ristelhueber *opère* avec son appareil photographique :

Derrière leurs masques, les chirurgiens perdaient leur individualité ; je ne me suis occupée que de leurs gestes. Moi aussi j'avais revêtu le « costume de scène » et mon appareil photo est devenu un instrument parmi les autres, aussi familier que ceux qui servaient aux interventions. Mon émotion était d'autant plus profonde et ambiguë que, dans cette manipulation des corps, la chair s'ouvre, le sang coule. Je participais à un cérémonial qui est très codifié et où le geste est fait d'un mélange de douceur presque amoureuse et de violence².

Bien qu'inspirés pour la plupart des victimes civiles de la guerre en ex-Yougoslavie, les parties de corps, les fragments d'individus cicatrisant présentés dans les 14 photographies noir et blanc de la série *Every One* sont en réalité ceux de patients d'un hôpital parisien devenus métaphoriquement des blessés de guerres. En effet, cette œuvre résulte d'un temps de conceptualisation durant lequel naît sa portée allégorique : « Deux ans [entre l'inspiration de l'œuvre durant le séjour en ex-Yougoslavie et sa réalisation à Paris] de maturation d'un projet avant de pouvoir lui donner l'ampleur de l'universalité et le propulser par-delà les frontières d'un lieu et d'une temporalité³. » Ristelhueber renseigne sur le temps de conception de cette série :

Every One a été réalisé à Paris après un voyage en ex-Yougoslavie en 1991⁴. Je tentais de répondre à ces questions : comment parler de la guerre civile, de la relation à l'autre, du fait que le voisin devient l'ennemi de manière brutale, comment représenter ces corps entaillés, égorgés ? C'est en allant voir des chirurgiens qui faisaient de la chirurgie réparatrice, en leur montrant des croquis pour visualiser le genre d'entailles symboliques que je recherchais que j'ai pu trouver les formes de cette œuvre : d'un côté le petit livre d'artiste qui venait avec, imprimé sur papier bible tout doux, qu'on peut mettre dans sa poche, et de l'autre ces grandes photographies au mur qu'on lit comme des architectures ou des paysages. Tout ça fait partie du dispositif⁵.

Selon l'artiste, le grand format de ses œuvres contribue à créer des liens entre les corps et les paysages : « La monumentalité des images est là pour que le spectateur voie ces corps

¹ SRGI, p. 13.

² Ann Hindry, *Sophie Ristelhueber*, Paris, Hazan, 1998, p. 51.

³ Laurence Gossart dans « La cicatrisation comme concept dans la photographie contemporaine », *Photographie & Contemporain*, op. cit., p. 210.

⁴ L'ouvrage *The body of war* (2007) de l'auteure serbe Dubravka Žarkov traite de la violence particulière que subissent les corps féminins et masculins pendant la guerre en Yougoslavie. Cet ouvrage est mentionné par David Mellor dans le catalogue d'exposition *Opérations*, op. cit., p. 222.

⁵ Ristelhueber dans un entretien avec Sophie Biass-Fabiani, *La Liste*, op. cit., p. 7.

comme des paysages¹ ». En effet, depuis la sensation d'immensité ressentie à la vue de ces corps surdimensionnés, les plaies visibles dans les chairs paraissent semblables à celles visibles dans les terres.



Sophie Ristelhueber, vue d'exposition au Centraal Museum, du 27 mars au 13 juillet 1994, Utrecht, Hollande, *Every One*, 1994 © Sophie Ristelhueber

Points de suture

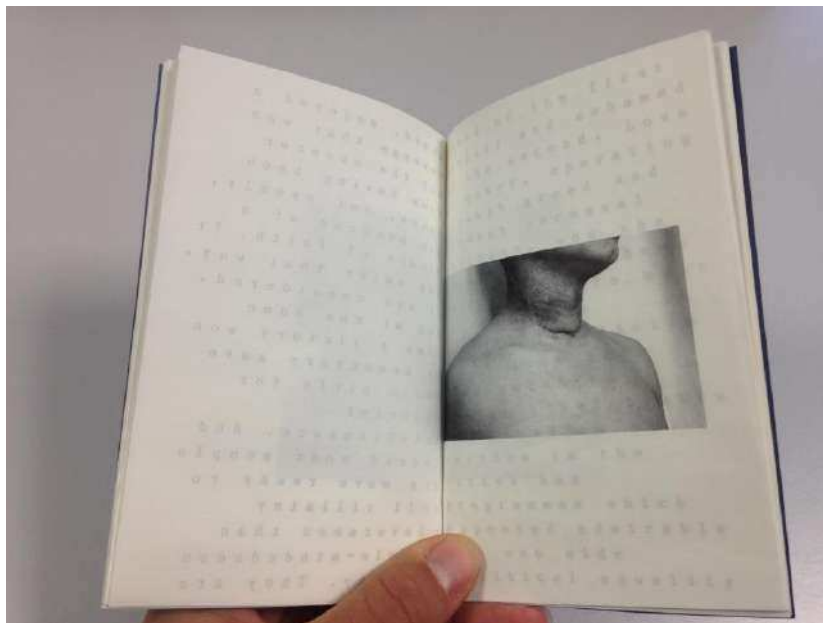
Every One (#14) expose le dos d'une femme qui porte, au milieu de nombreux grains de peau, une cicatrice le long de l'axe vertical, vital qu'est la colonne vertébrale. Cet endroit du corps qui, à l'habitude, est en creux porte ici le relief de la blessure, de la couture qui gonfle la peau. Cette protubérance rejoindra les chairs comme les routes cisjordaniennes finiront par s'effacer dans les terres. Toutefois, ces milieux gardent en eux la mémoire de ces moments de destruction et de reconstruction qui resteront longtemps visibles sur ces épidermes. La peau, cette enveloppe corporelle, marque elle aussi l'ensemble des passages que subit le sujet : « Ici, les corps incarnent la Mémoire. À la fois la mémoire de l'opération chirurgicale, la mémoire de l'événement particulier mais aussi de toutes les autres guerres dont le corps familial conserve les traces² ». Avec le cadrage serré, frontal des sujets photographiés, Ristelhueber invite à regarder la réalité (historique) en face, même dans ce qu'elle a de plus métaphorique

¹ Sophie Ristelhueber citée par Laurence Gossart, « La cicatrisation comme concept dans la photographie contemporaine », *op. cit.*, p. 210.

² *Ibid.*, p. 211.

ou symbolique. Elle convie à l'exercice d'une projection de soi dans l'autre, quel qu'il soit, simplement parce qu'il est autre et donc pourrait être soi. Comme la Terre, le corps support et surface des actions est organisme aussi en réparation : « Sous les sutures de Sophie Ristelhueber, il y aurait comme quelques murmures, quelques chuchotements. Peut-on dire alors que, plus que la mise en forme d'une idée, ce travail serait la mise en corps d'un concept¹ ? »

L'édition de la série *Every One* est, comme l'ensemble de ses livres d'artiste, une œuvre à part entière. Extrêmement attentive aux mots, Ristelhueber accompagne ses photographies d'un texte. Ainsi, déplace-t-elle à nouveau le regard du spectateur afin qu'il puisse établir lui-même sa mise au point. Pour cette édition, l'artiste a choisi un fragment de texte de Thucydide, extrait de *Histoire de la Guerre du Péloponnèse* (V^e siècle avant notre ère, Livre III, 82) qui traite du soulèvement populaire qui a lieu en Grèce à cette époque. Elle donne une explication de son choix : « C'est l'un des premiers récits qui dit que les actions humaines sont dues aux hommes et à personne d'autre². » En effet, Thucydide mentionne : « À la faveur des troubles, on vit s'abattre sur les cités bien des maux, comme il s'en produit et s'en produira toujours tant que la nature humaine restera la même, mais qui s'accroissent ou s'apaisent et changent de forme selon chaque variation qui intervient dans les conjonctures. » Relativement à cet extrait de texte, le designer et coutelier David Mellor écrit dans le catalogue *Opérations* : « Cette analyse extérieure, distanciée, accompagnait les clichés de cicatrices corporelles, faisant ainsi coïncider dans l'ouvrage enveloppe politique et enveloppe corporelle³. »



Sophie Ristelhueber, extrait de l'édition *Every One*, 14 x 9 cm, 64 pages, 14 photographies noir et blanc, Paris, édition de l'artiste, 1994 © Sophie Ristelhueber

¹ *Ibid.*, p. 213.

² SRGI, p. 54.

³ David Mellor, « Déchirures dans le tissu du réel : contextes de l'œuvre de Sophie Ristelhueber », SRGP, p. 219.

Ces « enveloppes politiques et corporelles » sont également présentes dans une série titrée *Stitches*, produite dans les mêmes temps et sur des lieux similaires à ceux appréhendés pour *WB*¹. *Stitches* pourrait s'inscrire comme une synthèse de *WB* et *Every One*. En anglais, « stitches » signifie « points de couture » ou « points de suture ». Cette série est composée de 11 photographies argentiques noir et blanc accompagnées de 12 petites broderies réalisées par l'artiste au point de croix. En ce qui concerne les photographies, il s'agit de plans rapprochés de terres urbaines en Cisjordanie. À ce titre, Ristelhueber déclare : « Ces natures mortes saisies en Palestine procurent une impression de désolation intense². » Il est vrai que l'horizon y est encore une fois absent, tel que dans les peintures classiques de natures mortes. Une même sensation de perte de vie, d'affliction, s'installe devant les épreuves que donne le temps.

Rainer Michel Mason, historien d'art et conservateur, fait à nouveau un lien entre le sol et la peau : « [Ces photographies] s'attachent aux détails de sols figés et à leurs épidermures parfois lourdes³. » En effet, de grains de beauté en cicatrices, le dos de *Every One* (#14) expose une surface à l'œuvre du temps. Les noirs et blancs font apparaître les textures de la peau auxquelles s'ajoutent les marques de l'*opération*. Ces détails montrent un rapprochement inattendu entre la peau et le béton, entre ces deux matières qu'*a priori* tout sépare. La frontalité de ces photographies semble encore une fois obliger le spectateur à regarder attentivement ce qu'il s'y déroule. Ristelhueber semble l'inviter à ne pas se fier à la banalité des éléments présentés : dans cet environnement comme dans un autre, rien ne peut passer pour *banal*. L'artiste dévoile que le dérisoire n'existe qu'à travers le regard de la personne qui lui accorde, par facilité, une telle part de frivolité. À leurs côtés, des broderies de fil rouge rappellent l'acte de couture chirurgical ici transposé en des mots qui furent prononcés par Georges W. Bush. Rainer Michel Mason les évoque dans son texte :

[C]es tableaux d'asphalte et de béton sont escortés en contrepoint, à l'instar de prédelles, par de pauvres bribes de discours politiques, que l'artiste – recourant dans une provocation significative à une pratique féminine autant que surannée – a patiemment brodées au point de croix : OUR ENEMY / OUR WAR / OUR ALLIES / A WAR OVER WAR / ROAD TO WAR / BEFORE THE WAR / WHEN IT COMES TO WAR / THEIR ENEMIES / THEIR WEAPONS / THE CAUSE / HOMELAND / THE MENACE. Que la réalité est écrasante à force d'être creuse – et plate ! Restent sur le théâtre planétaire (où bat le cœur des hommes) les débris et balafres qui engendrent rapiècements et cicatrices, un thème traversant toute l'œuvre de Sophie Ristelhueber⁴.

Dans son travail, Ristelhueber retrace les peines ressenties envers l'humanité qui se voit, dans ces photographies, condamnée par un mal qui résiderait dans les cœurs ; un mal infligé

¹ Réalisées en 2005, les séries *WB* et *Stitches* sont exposées simultanément en Suisse en mai 2005, respectivement au Musée d'art moderne et contemporain de Genève (MAMCO) et à la galerie Blancpain-Stepczynski.

² Linn Levy, « Sophie Ristelhueber traque les blessures de la terre », *art. cit.*

³ Rainer Michel Mason (1943, Hambourg) dans *SRQP*, p. 370.

⁴ *Ibid.*

en retour à la nature, à l'ensemble du vivant. Tout en révélant la part sombre de l'humanité, pourrait-il également être question d'un certain acte de rédemption, d'un art de la *catharsis* comme c'est le cas pour Mendieta ? Le dévoilement au monde de sa part immonde, de l'horreur dont il est capable, peut être propice à certaines réflexions, certains actes qui pourraient participer à conjurer le mal. Un fragment de poème de Marie-Claire Bancquart, extrait de « Babel », évoque cette délivrance souhaitée :

Distance
de prière et de sacrifice :
tout ce que l'homme peut, dans son insuffisance¹

La distance du soignant

La distance, synonyme de différence, d'espace ou encore d'intervalle, est une pratique inhérente à l'œuvre de Ristelhueber qui *opère* le réel avec une rigueur constante. L'écart profond qu'elle maintient avec la réalité peut se lire dans sa démarche², *via* les rapprochements établis entre les œuvres et leurs lieux de production comme le montre *Every One* inspirée en Yougoslavie et réalisée à Paris. Elle s'appréhende également dans la lecture des œuvres elles-mêmes³. Dans ce cas, la distance peut être bénéfique puisqu'elle fait se rapprocher des concepts et des contextes qui ne restent éloignés que par la géographie des esprits qui les conçoivent ; cet engagement au sein du réel, qui se veut proche de l'*objectif*, se fait difficilement dans un rapport d'immédiateté.

La distance que Ristelhueber maintient est assimilable à celle qu'entretient le chirurgien avec son patient anesthésié : ce dernier est protégé de la douleur, insensibilisé grâce aux progrès de la médecine qui peut alors agir, bienfaisant ou malfaisant, sur lui dans un silence qui se teinte à l'envi de musique classique. L'artiste affirme :

J'ai cherché dans la nature un matériau et une situation qui, tout à la fois, me permettent de garder la distance analytique d'une leçon d'anatomie, et un investissement physique qui me donne l'impression, par l'effort même, de travailler concrètement ce matériau. C'est en montagne que j'ai trouvé ces conditions. Non pas la montagne comme « source originelle de toutes les variantes engendrées par la nature », mais bien la montagne comme « une froide nécessité, une nécessité qui n'est là pour rien, une accumulation de matière brute, des masses

¹ Marie-Claire Bancquart, *Explorer l'incertain*, *op. cit.*, p. 65.

² Ristelhueber photographie toujours les désastres après les conflits, desquels elle se rapproche tout en restant en marge : « Au début des années 80, ce qui m'intéressait, je le dis sans vergogne, ce n'était pas Beyrouth dans sa situation géopolitique mais ce que cette ville symbolisait : Beyrouth était alors synonyme de guerre civile, comme Frigidaire l'est de réfrigérateur. C'était une ville moderne en ruines que je suis allée photographier mais ce n'était pas la situation effective de Beyrouth dont je voulais rendre compte. », dans un entretien avec Sophie Biass-Fabiani, *La Liste*, *op. cit.*, p.1.

³ Par exemple, *WB (#22)* peut faire écho à l'une des 22 photographies de la série en couleur et noir et blanc titrée *La Campagne* (1997), qui montre un paysage calme bien qu'abîmé d'un coin de campagne. Cette série est étudiée au chapitre « Une vulnérabilité occultée ».

devant lesquelles on ne peut dire qu'une chose : c'est ainsi » [Robert Legros, préface au *Journal d'un voyage des Alpes bernoises : du 25 au 31 juillet 1796* de Hegel, Édition Millon, 1997]¹.

Ristelhueber semble à la fois médecin, puisqu'elle prélève et dissèque le réel du regard, et patiente : d'un tempérament calme, non pas apaisée ou rassurée mais comme en dehors des choses. Cette distance, cet écart entre la réalité et ces phénomènes s'avèrent nécessaires pour cette artiste. En effet, elle parviendrait par là même à garder un espace réflexif et analytique quant à l'appréhension de la réalité ou encore du Réel. C'est ainsi que Ristelhueber va photographier, dans le cadre du projet réalisé pour la Mission photographique de la DATAR, les roches des Alpes du Sud qui « sont aussi un territoire après la bataille, aujourd'hui déserté par l'homme² ». Avec cette distance, elle crée des analogies, des liens entre des événements qui n'auraient peut-être pas été soupçonnés sans cet espacement entre la réalité et sa compréhensive contemplation qui permet de se situer en dehors de ce champ de visibilité donné.

Ristelhueber dit d'elle-même : « Je restais très policée extérieurement, mais il y avait un bouillon terrible à l'intérieur et j'avais envie de tout péter, sûrement. C'est intéressant de penser que, plus tard, dans mon travail, je me suis intéressée à tout ce qui était cassé³. » Elle perçoit le fracas en sachant qu'il ne vient ni ne dépend d'elle. Il pourrait s'agir d'un mode défensif pour tenter de vivre au mieux, tout en considérant les désastres du monde dont l'artiste n'est pas coupable. L'esthétique qu'elle confère à ses œuvres révèle de magnifiques amas d'intranquillité qui, en réalité, sont des résidus guerriers. La capture d'une violence retenue ou passée marque à nouveau une distance, un détachement face aux décompositions présentes sous ses yeux, celles qu'elle recherche et devant lesquelles elle finit par se retrouver. Qu'il s'agisse de déchets, de barricades ou de vestiges, ils sont trouvés au milieu de paysages feignant le calme. Cette atmosphère qui émane des photographies malgré l'atrocité des *faits* évoque cette distance, cette part d'acceptation que peut également recouvrir la notion de *fatalité*.

Tout en produisant une œuvre singulièrement tournée vers les autres (bien qu'ils ne se voient pas), Ristelhueber regarde le monde en tant que spectatrice évoquant cette phrase du philosophe Jules de Gaultier : « Le monde est un spectacle à regarder et non un problème à résoudre⁴ ». Ce schéma de pensée renvoie également à ce qu'écrit Merleau-Ponty au sujet de la philosophie réflexive : « Ce qui lui manque [...] c'est la double référence, l'identité du rentrer en soi et du sortir de soi, du vécu et de la distance⁵. » Ces mouvements, du « rentrer en soi et du sortir de soi », Ristelhueber les partage, bien qu'à des degrés différents, avec Ana Mendieta.

¹ Sophie Ristelhueber en 1988, citée dans *Paysages Photographies. En France les années quatre-vingt*, Mission photographique de la DATAR, Paris, Hazan, 1989, p. 122.

² Sophie Ristelhueber dans un entretien avec Michel Guerrin « Les obsessions de Sophie Ristelhueber », *art. cit.*

³ SRGI, p. 30.

⁴ Cette citation de Jules de Gaultier (1858, Paris – 1942, Boulogne-Billancourt) est gravée dans un mur sous la coupole du Collège des Quatre-Nations à Paris.

⁵ Merleau Ponty, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 162.



Sophie Ristelhueber, *Stitches (4)*, 2005, Palestine, tirage argentique noir et blanc contrecollé sur aluminium, accompagné de canevas brodés au point de croix encadrés et sous verre, 63 x 96 cm
© Sophie Ristelhueber

3. Déculturation

Quand Sophie Ristelhueber ressent le besoin de maintenir une distance ainsi qu'un temps de réflexion pour penser et parvenir à transmettre ce que la culture produit selon elle, Ana Mendieta est dans une recherche beaucoup plus spontanée et directe. Ceci se constate à travers sa pratique parfois instinctive de la performance¹. Elle agit de la même manière à l'écrit. Deux de ses textes, dans lesquels l'artiste formule une critique aigüe² de la culture américaine, le prouvent. Titrés « La lutte pour la culture aujourd'hui est la lutte pour la vie³ » et « Art et politiques⁴ », ils évoquent certains phénomènes de déculturation. En ethnologie, la déculturation est « la perte d'identité culturelle d'une population, d'une ethnie⁵ ». Contrairement à l'acculturation⁶, elle n'est pas une assimilation, comme l'argumente le sociologue Roger Bastide :

L'acculturation est l'étude des processus qui se produisent lorsque deux cultures se trouvent en contact et agissent et réagissent l'une sur l'autre. Les principaux processus étudiés ont été ceux de conflits, d'ajustement et de syncrétisation, d'assimilation ou de contre-acculturation, qui peuvent être mis en rapport avec les processus sociologiques de compétition, d'adaptation et d'intégration, tout en étant parfois distincts⁷.

Mendieta travaille la notion de *déculturation* afin de revaloriser ce qui a été enfoui, ce qui reste caché en différance. Elle formule ce qui, selon mon point de vue, rejoint la différance

¹ Hans Breder raconte par exemple que pour réaliser *Sans titre (herbe sur corps)* [*Untitled (Grass on Body)*, 1972], sa première œuvre *earth/body*, Mendieta a senti l'herbe fraîche et souhaité s'y allonger nue, alors qu'un camarade la recouvre d'herbe comme pour la camoufler à l'intérieur et qu'un autre prend des photographies de la performance. À partir de ce moment, elle a fait disparaître son corps d'innombrables manières dans les éléments naturels, CTH, p. 38.

² Dans son aspect primitif, l'œuvre de Mendieta peut évoquer les travaux de Jean Dubuffet (1901, Le Havre – 1985, Paris), inventeur de la notion d'Art brut (1945) qui, dans le même esprit, écrit notamment un ouvrage intitulé *Asphyxiante culture* (1968).

³ Ana Mendieta, « La lutte pour la culture aujourd'hui est la lutte pour la vie » [“The Struggle for Culture Today is the Struggle for Life”], CGAC, p. 171-176.

⁴ Ana Mendieta, « Art et politiques : intégrité et esthétique » [“Art and Politics: Integrity and Aesthetics”], CGAC, p. 167-168.

⁵ Définition donnée par le dictionnaire *Encyclopædia Universalis* (consultable à l'adresse : <https://www.universalis.fr/dictionnaire/dculturation/>).

⁶ Derrida vit de près certains phénomènes d'acculturation : « Depuis la fin du siècle dernier, avec l'octroi de la citoyenneté française, l'assimilation, comme on dit, et l'acculturation, la surenchère enfiévrée d'une “francisation”, qui fut aussi une embourgeoisie, ont été si frénétiques, si insouciantes aussi que l'inspiration de la culture juive sembla succomber à une asphyxie : état de mort apparente, arrêt de la respiration, syncope, arrêt du pouls. », *Le monolinguisme de l'autre*, op. cit., p. 88. D'autre part, il écrit sur l'acculturation en ce qui concerne le rapport humain aux *animots* : « [C]ette science-fiction de plus en plus crédible aurait commencé avec la domestication apprivoisante, le dressage, la neutralisation, l'acculturation, et se poursuivrait avec l'exploitation médico-industrielle, les interventions massives sur le milieu et la reproduction, les transplantations génétiques, le clonage, etc. », dans *L'animal que donc je suis*, édition établie par Marie-Louise Mallet, Paris, Galilée, 2006, p.114. Cet ouvrage est désormais abrégé en AQD.

⁷ Définition donnée par Roger Bastide (1898, Nîmes – 1974, Maisons-Laffitte) dans son article intitulé « Acculturation », *Encyclopædia Universalis*, non daté, non paginé (consultable à l'adresse : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/acculturation/>).

derridienne : « [L]’inconscient affecte les résidus instinctifs dans l’homme, la civilisation émerge comme la collecte et l’utilisation des expériences passées, plus ou moins réalisées de manière intuitive¹. » Mendieta et Derrida sont en quête de transmission de meilleures connaissances dans l’interprétation des éléments restants, des traces vues, vécues et intériorisées dans les cultures occidentales et orientales. Ils forment des intrications entre leurs histoires personnelles intimes et leurs œuvres.

Originaires de pays appartenant aux Suds, ils ont cependant fait carrière dans l’hémisphère nord. Dans *Le monolinguisme de l’autre*, Derrida écrit au sujet de la langue dont l’histoire est liée à certains phénomènes de déculturation :

Même si elle l’oublie, elle appelle encore cette mémoire, elle s’appelle ainsi, l’écriture, elle s’appelle de mémoire. Une aveugle pulsion généalogique trouverait son ressort, sa force et son recours dans la partition même de cette double loi, dans la duplicité antinomique de cette clause d’appartenance : 1. On ne parle jamais qu’une seule langue – ou plutôt un seul idiome. 2. On ne parle jamais une seule langue – ou plutôt il n’y a pas d’idiome pur².

D’autre part dans *Khôra*³, un texte inspiré d’un des derniers dialogues de Platon titré *Timée*, Derrida écrit au sujet des Égyptiens dont la culture est en partie conservée sur les murs des temples et au sujet des Grecs qui avaient une pratique orale de la transmission culturelle. Néanmoins, il semblerait qu’aucune valeur ne soit sûre en ce qui concerne la consignation du savoir ou du souvenir d’une population : « La mémoire d’un peuple est arraisonnée, elle se laisse approprier par un autre peuple, voire par une autre culture : phénomène bien connu dans l’histoire des cultures en tant qu’histoire de la colonisation⁴. » Mendieta traite de situations similaires dans « Art et politiques » :

Croyez-moi, mes amis, l’impérialisme n’est pas un problème d’extension, mais de reproduction. C’est une vieille technique, elle n’a pas été inventée ici. Elle a été utilisée dans les temps anciens par les Égyptiens, les Grecs, les Romains. Ainsi, les traditions culturelles authentiques et les manifestations artistiques dénoncent le mensonge de la mission civilisatrice de la classe dirigeante. Donc, pour reprendre ce que j’ai dit dans mes remarques préliminaires, que pour moi l’art est une question de vocation doit sembler ridicule aux bourgeois. [...] Les temps difficiles sont à venir, mais je crois que nous qui sommes des artistes allons continuer à faire notre travail. Nous serons ignorés mais nous serons ici⁵.

¹ Ana Mendieta, « La lutte pour la culture aujourd’hui est la lutte pour la vie », CGAC, p. 171 [“T]he unconscious affects instinctual residues in man, civilization emerges as the gathering and use of past experiences, more or less done in intuitive way.”, trad. Maïlys Girodon.]

² Jacques Derrida, *Le monolinguisme de l’autre*, op. cit., p. 22-23.

³ Jacques Derrida, *Khôra* [1987], Paris, Galilée, 1993.

⁴ *Ibid.*, p. 71. Dans *Le monolinguisme de l’autre*, Derrida déclare devoir résister à se « servir trop facilement du mot “colonialisme” avant de poursuivre à la phrase suivante : « Toute culture est originellement coloniale. Ne comptons pas seulement sur l’étymologie pour le rappeler. Toute culture s’institue par l’imposition unilatérale de quelque “politique” de la langue. La maîtrise, on le sait, commence par le pouvoir de nommer, d’imposer et de légitimer les appellations. », op. cit., p. 68.

⁵ Ana Mendieta, « Art et politiques », CGAC, p. 168 [“Believe me, friends, imperialism is not a problem of extension, but of reproduction. This is an old technique, it was not invented here. It was used in ancient times by the Egyptians, the Greeks, the Romans. And so, authentic cultural traditions and manifestations in the arts

Perte de mémoire

À travers ses écrits, Mendieta démontre à quel point elle est proche de la pensée derridienne. Dans « La lutte¹ pour la culture aujourd'hui est la lutte pour la vie », l'artiste nomme certains principes de déculturation qui contribuent à la perte de mémoire d'une culture donnée :

Les anciens empires utilisaient la violence pour étendre leurs territoires afin d'obtenir le pouvoir économique. Les XV^e, XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles sont caractérisés par ce type de colonisation. La violence a également été la méthodologie mise en œuvre. La colonisation des Amériques, dans laquelle les habitants naturels ont été soumis à un système violent² d'exploitation inhumaine qui a coûté la vie à des milliers d'entre eux, y compris l'extinction de tout un peuple (c.-à-d. les Antilles), est la preuve de ce type de colonisation. [...] Autrefois comme au cours de notre siècle, afin de faciliter l'expropriation de la richesse naturelle d'un territoire et/ou l'utilisation du peuple comme main-d'œuvre, le processus qui a été et est encore très largement mis en œuvre est la DECULTURATION, son but étant de déraciner la culture du peuple à exploiter. En fait, détruire la culture est une condition préalable pour conquérir le territoire. Pendant la conquête des Amériques, ce travail fut confié aux missionnaires qui développèrent avec une efficacité extraordinaire la destruction culturelle des indigènes. Quelle façon intelligente de consolider leur tâche en implantant l'idéologie chrétienne selon laquelle ils jouiraient des biens après la mort³ !

denounce the falsehood of the civilizing mission of the ruling class. So, to mention what I said in my opening remarks, that to me art is a matter of vocation, must seem ridiculous to the bourgeois. [...] Hard times are coming, but I believe we who are artists will continue making our work. We will be ignored but we will be here.”, trad. Maïlys Girodon.]

¹ Au sujet de lutte, de combat, Derrida écrit : « Là où la propriété naturelle n'existe pas, ni le droit de propriété en général, là où on reconnaît cette dé-propréhension, il est possible et il devient plus nécessaire que jamais d'identifier, parfois pour les combattre, des mouvements, des phantasmes, des “idéologies”, des “fétichisations” et des symboliques de l'appropriation. », *Le monolinguisme de l'autre*, op. cit., p. 121.

² De la même manière, Derrida affirme : « [L]e “colonialisme” et la “colonisation” ne sont que des reliefs, traumatisme sur traumatisme, surenchère de violence, emportement jaloux d'une *colonialité* essentielle, comme les deux noms l'indiquent, de la *culture*. », *Le monolinguisme de l'autre*, op. cit., p. 47. Vingt-deux pages plus loin, le philosophe mentionne à nouveau la notion de cruauté : « La cruauté coloniale, certains, dont je suis, en ont fait l'expérience des deux côtés, si on peut dire. Mais toujours elle révèle exemplairement, là encore, la structure coloniale de toute culture. Elle en témoigne en martyr, et “à vif”. Le monolinguisme de l'autre, ce serait *d'abord* cette souveraineté, cette loi venue d'ailleurs, sans doute, mais aussi et d'abord la langue même de la Loi. Et la Loi comme Langue. »

³ Ana Mendieta, « La lutte pour la culture aujourd'hui est la lutte pour la vie », CGAC, p. 171-172 [“Ancient empires used violence to expand their territories in order to gain economic power. The XV, XVI, XVII and XVIII centuries are characterized by this type of colonization. Violence was the methodology implemented as well. The colonization of the Americas, in which the natural inhabitants were submitted to a violent system of inhuman exploitation which cost the lives of thousands of them, including the extinction of whole and people (i.e. the Antilles), is evidence of this type of colonization.[...] In the past as well as in our own century, in order to facilitate the expropriation of the natural richness of a territory and/or use the people as labour, the process which has been and still is very much implemented is DECULTURATION, its purpose being to uproot the culture of the people to be exploited. In fact to destroy the culture is a prerequisite for conquered territory. During the conquest of the Americas this job was given to the missionaries who developed with extraordinary efficiency the cultural destruction of the indigenous inhabitants. What a clever way of consolidating their task by

Mendieta lutte de toutes les forces dont elle dispose contre les phénomènes de déculturation. En 1980, elle est co-curatrice, avec les artistes Zarina et Kazuko, d'une exposition à la Galerie A.I.R. à New York qui a pour titre « Dialectique de l'isolement. Une exposition de trois femmes artistes des États-Unis » [“Dialectics of Isolation. An Exhibition of Third Women Artists of the United States”]. Elle y défend ses origines latines aux côtés d'immigrées étasuniennes. Mendieta rédige le texte d'introduction¹ du catalogue d'exposition et termine en évoquant l'importance « de continuer à être “autre” » :

Il y a un certain temps dans l'histoire où les gens prennent conscience d'eux-mêmes et posent des questions sur qui ils sont. Après la Seconde Guerre mondiale, l'étiquette Tiers Monde voit le jour en référence aux peuples d'Afrique, d'Asie et d'Amérique latine. Le Mouvement des pays non-alignés [qui regroupe des pays n'étant ni avec ni contre une grande puissance mondiale] a été fondé en 1961² avec une rencontre qui a eu lieu à Belgrade³. Il vise à mettre fin au colonialisme, au racisme et à l'exploitation.

Nous, venant du tiers monde aux États-Unis, avons les mêmes préoccupations que les peuples des nations non-alignées. La population blanche des États-Unis, diverse, mais basiquement de souche européenne, a exterminé la civilisation indigène et mis de côté les Noirs ainsi que les autres cultures non-blanches pour créer une culture homogène⁴ dominée par les mâles au-dessus de la diversité locale.

implanting the Christian ideology that they would enjoy the goods after death!”, trad. Maïlys Girodon.] Dans ce court texte, Mendieta formule une critique de la technologie : « Le progrès est la capitalisation et la totalisation du savoir qui a culminé aujourd'hui en TECHNOLOGIE. La connaissance a été et est toujours nécessaire pour établir l'empire de l'homme sur la nature et le pouvoir économique sur les autres. [...] La déculturation peut être considérée comme une ressource technologique utilisée pour accélérer l'archivage. La tâche la plus importante de la civilisation occidentale a été la diffusion de la technologie et sa prétendue culture semble être consacrée à l'assimilation et à la diffusion de la technologie. Qui parle pour les États-Unis aujourd'hui? – Les agences de publicité. L'impérialisme nord-américain a produit et contrôle le signifié international des communications de masse et d'information. Le bombardement de fausses informations et de demi-vérités est mené à une telle échelle que des millions de personnes vivent dans un grand mensonge. » [“Progress is the capitalization and totalization of knowledge which has culminated today in TECHNOLOGY. Knowledge has been and is used in order to establish man's empire over nature and economic power over other men. [...] Deculturation can be seen as a technological resource applied to expedite the goal to be archived. Western civilization's most pervasive task has been the spread of technology and its claim to culture seems to be devoted to the assimilation and spread of technology. Who speaks for the US today? – The advertising agencies. North American Imperialism has produced and controls the international means of mass communication and information. The bombardment of false information and half truths is conducted at such a scale that millions of people live amongst a big lie”.], *ibid.*, trad. Maïlys Girodon.]

¹ Je fais le choix de citer de grands passages rédigés par Mendieta pour énoncer avec ses propres mots l'appréhension des phénomènes de déculturation qu'elle a vécus.

² Dans « La lutte pour la culture aujourd'hui est la lutte pour la vie », Mendieta mentionne la création en 1961, par John Fitzgerald Kennedy, Sargent Shriver et Harris Wofford, du Corps de la Paix [*Peace Corps*], d'une agence indépendante du gouvernement des États-Unis dont la mission était de favoriser la paix.

³ Mendieta visite Belgrade en 1976.

⁴ Derrida écrit, une nouvelle fois, dans une même logique : « C'est en faisant fond sur ce fond qu'opère le monolinguisme imposé par l'autre, ici par une souveraineté d'essence toujours coloniale et qui tend, répressiblement et irrépressiblement, à réduire les langues à l'Un, c'est-à-dire à l'hégémonie de l'homogène. On le vérifie partout, partout où dans la culture cette homo-hégémonie reste à l'œuvre, effaçant les plis », dans *Le monolinguisme de l'autre*, *op. cit.*, p. 69.

Existe-t-on ?... Interroger nos cultures, c'est remettre en question notre propre existence, notre réalité humaine. Faire face à cela signifie acquérir une conscience de soi. Cela devient à son tour une recherche, une remise en question de qui nous sommes et de comment nous nous réaliserons.

Au milieu ou à la fin des années 1960, alors que les femmes aux États-Unis se politisaient et se rassemblaient au sein du Mouvement féministe dans le but de mettre fin à la domination et à l'exploitation de la culture masculine blanche, elles ne se souvenaient pas de nous. À l'heure actuelle, le féminisme américain est essentiellement un mouvement de la classe moyenne blanche.

En tant que femmes non-blanches, nos luttes sont doubles.

Cette exposition ne montre pas nécessairement l'injustice ou l'incapacité d'une société qui n'a pas voulu nous inclure, mais plutôt une volonté personnelle de continuer à être « autre »¹.

Bien que pour Derrida il n'y a « surtout pas de trace originaire² » ou d'*archi-trace*, le philosophe ne cesse d'étudier la racine ou l'origine des mots afin de déceler la puissante forme de colonisation de la langue. Dans *Le monolinguisme de l'autre*, il mentionne : « [C]ette pulsion coloniale qui aura commencé par s'insinuer, ne tardant jamais à l'envahir, dans ce qu'ils appellent d'une expression usée à rendre l'âme : "le rapport à l'autre" ! ou "l'ouverture à l'autre"³ ! » Cette puissante pulsion conduit en effet à l'effacement, à la différance. Ludwig Klages, l'un des premiers penseurs du logocentrisme, pourrait nommer ces phénomènes de déculturation « *autodécomposition de l'espèce humaine*⁴ ». Dans

¹ Ana Mendieta, « Dialectique de l'isolement. Une exposition de trois femmes artistes des États-Unis » [“Dialectics of Isolation. An Exhibition of Third Women Artists of the United States”], TRACES, p. 205 [“There is a certain time in history when people take consciousness of themselves and ask questions about who they are. After World War II, the label Third World come into being in reference to the people of Africa, Asia and Latin America. The movement of Unaligned Nations was founded in 1961 with a meeting which took place in Belgrade. Their aims are to end colonialism, racism and exploitation. We of the Third World in the United States have the same concerns as the people of the Unaligned Nations. The white population of the United States, divers, but of basic European stock, exterminated the indigenous civilization and put aside the Black as well as the other non-white cultures to create a homogenous male-dominated culture above the internal divergency. Do we exist?... To question our cultures is to question our own existence, our human reality. To confront this fact means to acquire an awareness of ourselves. This in turn becomes a search, a questioning of who we are and how we will realize ourselves. During the mid to late sixties as women in the United-States politicized themselves and came together in the Feminist Movement with the purpose to end the domination and exploitation by the white male culture, they failed to remember us. American Feminism as it stands is basically a white middle class movement. As non-white women our struggles are two-fold. This exhibition points not necessarily to the injustice or incapacity of a society that has not been willing to include us, but more towards a personal will to continue being 'other'.”], trad. Maïlys Girodon.]

² GRAM, p. 90. Derrida écrit : « La trace n'est pas seulement la disparition de l'origine, elle veut dire ici – dans le discours que nous tenons et selon le parcours que nous suivons – que l'origine n'a même pas disparu, qu'elle n'a jamais été constituée qu'en retour par une non-origine, la trace, qui devient ainsi l'origine de l'origine. Dès lors, pour arracher le concept de trace au schéma classique qui la ferait dériver d'une présence ou d'une non-trace originaire et qui en ferait une marque empirique, il faut bien parler de trace originaire ou d'*archi-trace*. Et pourtant nous savons que ce concept détruit son nom et que, si tout commence par la trace, il n'y a surtout pas de trace originaire », *ibid.*

³ Jacques Derrida, *Le monolinguisme de l'autre*, *op. cit.*, p. 70.

⁴ Ludwig Klages, *L'Homme et la Terre*, *op. cit.*, p. 45.

L'Homme et la Terre, il affirme : « Que reste-il de la déroutante richesse des traditions par lesquelles chaque peuple laisse s'exprimer son essence incorporée dans l'âme du paysage¹ ! »

Ce sont probablement des sentiments comparables que Mendieta ressent puisqu'elle-même se dit déracinée, toujours en recherche de ce qu'elle nomme *Motherland*². Toutefois, l'artiste occulte les élans parricides de sa propre patrie³, Cuba, une terre qui a pourtant connu la colonisation espagnole de 1492 à 1898, puis étasunienne jusqu'en 1902. Ainsi dénonce-t-elle une culture pour en affirmer une autre. Elle va revendiquer et s'enquérir de ses racines, de cette culture qui lui a pourtant été enlevée, comme si elle souhaitait reconquérir son identité volée.

Cependant, nous avons tous des identités propres en dehors et dans la culture qui nous a vus naître puisque nous avons vu que toutes les cultures sont des constructions humaines abstraites. La culture, tout en élevant l'humain, dans le sens de le révéler ou de le hisser mais également de le former ou de le dresser, peut l'enserrer, le cloîtrer dans des rôles préétablis suivant des schémas où s'entremêlent le naturel et le culturel. Ce peut être le cas de la colonisation : en s'appropriant des terres et des corps, le colonisateur s'impose comme valeur dominante, la seule qui soit *respectable*⁴. L'effacement de l'autre qu'il induit par l'autorité de sa présence fait entrer la culture dominée dans un jeu de différence, un *je* qui produit des phénomènes de déculturation. Sur un ton qui pourrait rappeler celui de certains de ses ancêtres militaires, Mendieta affirme :

Le débordement de ses frontières, les agressions, les occupations militaires et la politique coloniale et néo-coloniale de l'impérialisme américain a dénaturé et violé la tradition culturelle et artistique des autres peuples ainsi qu'au sein même des États-Unis. Les impérialistes caricaturent, réduisent et divisent les gens de leurs traditions historiques, les domestiquent. L'existence même de ces traditions et des manifestations artistiques authentiques dans d'autres cultures ainsi qu'au sein des États-Unis dénonce et expose le mensonge de la mission dite civilisatrice que les impérialistes américains revendiquent pour eux-mêmes et désignent eux-mêmes les expropriateurs et les interprètes des cultures et des destins des peuples. Le Directeur général de l'UNESCO, Amador Mahtar M'Bow, a souligné que la relation entre communication et culture constitue « l'axe de la lutte pour l'autonomie culturelle et une culture libérée »⁵.

¹ *Ibid.* En d'autres termes, Klages écrit : « L'hostilité aux images, que le Moyen-Âge nourrissait intérieurement en s'autoflagellant, devait se révéler au monde aussitôt son but atteint : abolir le rapport entre l'homme et l'âme de la Terre. Dans ses agressions sanglantes contre toutes les autres créatures, il ne fait que parachever ce qu'il s'est lui-même infligé : sacrifier son imbrication dans le foisonnement des images et la plénitude inépuisable de la vie pour se rehausser à une intellectualité coupée du monde faisant de lui un apatride. », *ibid.*, p. 56-57.

² En anglais, *Motherland* signifie patrie.

³ Ces éléments sont développés au chapitre « Différentialisme intrinsèque ».

⁴ L'Anthropocène peut être entendu comme un phénomène de déculturation dans le sens où n'ayant plus de lien d'appartenance avec les éléments naturels l'humain détruit la Terre.

⁵ Ana Mendieta, « La lutte pour la culture aujourd'hui est la lutte pour la vie », CGAC, p. 175 [“The overflowing of its frontiers, aggressions and military occupations and colonial and neo-colonial politics of the United States imperialism have denaturalized and violated the cultural and artistic tradition of other peoples as well as within the US itself. The Imperialists caricature, reduce and divide people from their historic traditions, domesticating them. The very existence of these traditions and authentic artistic manifestations in other cultures as well as within the US denounces & exposes the falsehood of the so called civilizing mission which the US imperialists claim for themselves and appoint themselves the expropriators and interpreters of peoples cultures and destinies. The General Director of UNESCO, Amador Mahtar M'Bou, has pointed out that the relationship between

Sans relâche, Mendieta œuvre à défendre les valeurs des cultures autochtones qui disparaissent à mesure que progresse la mondialisation. Elle dénonce les violences que produisent les phénomènes de déculturation dans l'espoir de sauver la mémoire d'anciennes pratiques perpétuellement liées au respect des lois naturelles.

La Vénus noire

Dans le but de se réappropriier les éléments de sa culture qui lui ont été retirés dans l'exil, Mendieta crée une œuvre titrée *La Vénus Noire*. Elle y démontre à nouveau son engagement autant que la nécessité qu'elle a de se réimplanter dans un univers qu'elle a perdu depuis son arrivée en Amérique du Nord. Réalisée dans la terre, *La Vénus Noire* s'apparente à une *Siluetta* puisqu'elle représente une silhouette féminine aux dimensions du corps de l'artiste. Au centre, elle a créé une fente dans laquelle explose de la poudre à canon. Mendieta raconte, dans un numéro de la revue *Heresies*¹, la légende² de cette Vénus qui refuse les phénomènes de déculturation :

Vers 1817, lorsque les colons espagnols ont mis le pied pour la première fois sur *Cayo Loco* – une clé au large de la côte sud de Cuba près de la ville de Cienfuegos – ils ont trouvé un seul habitant. Elle était une jeune femme noire, nue à l'exception d'un collier et de bracelets de graines et de coquillages, et tellement belle que « l'artiste le plus exigeant l'aurait considérée comme un exemple de beauté féminine parfaite. » Elle était une survivante d'innombrables générations d'Indiens de Siboney, qui avaient été éteints par la colonisation. Ils l'appelaient la Vénus Noire.

À la vue des Espagnols, elle a fui – de peur plutôt que de modestie. Ils l'ont attrapée et ont découvert qu'elle était muette. Vivant seule sur le *Cayo Loco*, elle était accompagnée partout par une colombe blanche et un héron bleu. En étalant leurs ailes, ils touchaient sa bouche avec leurs becs, en caresse silencieuse.

Quand l'un des colons la ramena chez elle, lui donna nourriture et vêtements, il s'attendait à lui plaire et qu'elle travaille pour lui en retour. Mais arrachée à sa liberté insulaire, et incapable de parler, elle se blottit dans un coin, refusant de se lever, de travailler ou de manger. Enfin, alarmés par la perspective qu'elle meure de faim, ils la ramenèrent à *Cayo Loco* pour qu'elle vive en liberté.

À partir de ce moment au fil des ans, les citoyens de Cienfuegos ont tenté à nouveau de « civiliser » la Vénus Noire. Mais à chaque fois ses protestations passives les forçaient à la ramener à la clé, là où elle régnait en solitude avec le héron bleu et la colombe blanche ses seuls sujets.

communication and culture constitutes “the axis of the struggle for cultural autonomy and a liberated culture.”, trad. Maïlys Girodon.]

¹ Le Littré donne deux définitions de ce qu'est une hérésie : « 1. Opinion fautive, en matière de foi, condamnée dans les formes prescrites par l'Église. 2. *Par extension et familièrement*, doctrine, maxime en opposition avec les idées reçues. »

² Jane Blocker consacre le chapitre 5 titré « Corps » [“Body”] à cette légende, dans *Where Is Ana Mendieta ?*, *op. cit.*, p. 113-129.

L'historien Pedro Modesto a rappelé que lorsqu'il était enfant, vers 1876, une vieille femme noire, avec des cheveux comme une énorme bouffée de poudre blanche et nue à l'exception d'un collier bleu, rouge et blanc, est entrée secrètement dans sa maison. Elle refusait de s'habiller et n'était vêtue que par la force physique. Elle a refusé toute la nourriture qui lui était offerte, à l'exception de produits indigènes – le yucca, les bananes et les patates douces. Le lendemain matin elle avait disparu, laissant les vêtements derrière elle. C'était la dernière fois qu'elle a été vue.

Aujourd'hui, la Vénus Noire est devenue un symbole légendaire contre l'esclavage. Elle représente l'affirmation d'un être libre et naturel qui a refusé d'être colonisé¹.

Dans une même logique de réappropriation de son histoire culturelle, Mendieta réalise dans les grottes de Jaruco à Cuba un ensemble de bas-reliefs² qu'elle titre *Sculptures rupestres* [*Esculturas Rupestres*]. Il s'agit d'une commande de l'État à laquelle elle travaille en 1981. Du 10 au 28 novembre de la même année, elle expose les photographies de ses bas-reliefs à la Galerie A.I.R., et établit pour cela une liste des sculptures taillées dans la roche humide et friable de ces grottes. Elle écrit : « Itiba Cahubaba (vieille Mère de sang) ; Guanarooca (première femme), Guabancex (Déesse du vent), Guacar (menstruation), Bacayu (Lumière du jour), Atabey (Mère des eaux), Iyare (Mère), Maroya (Lune)³ ». Il s'agit de noms de déesses issues de la culture des Taínos⁴ propre aux Caraïbes. Mendieta affirme elle-même : « Eh bien, "rupestre" signifie en réalité sculpté dans la pierre, parce que c'est un mot Italien ou d'origine Latine. Toutes ces images que j'ai sculptées à Cuba ont été nommées d'après les déesses de la culture des Taínos qui était la culture originelle de la région des Caraïbes [...] pour les réactiver⁵. »

¹ Ana Mendieta, « La Vénus Noire, basée sur une légende cubaine » [“Venus Negra, based on a Cuban legend”], trad. Maïlys Girodon à partir du texte reproduit plus bas, publié dans la Revue *Heresies*, n°13, vol. 4, 1981, p. 22 (consultable à l'adresse : <http://heresiesfilmproject.org/wp-content/uploads/2011/10/heresies13.pdf>).

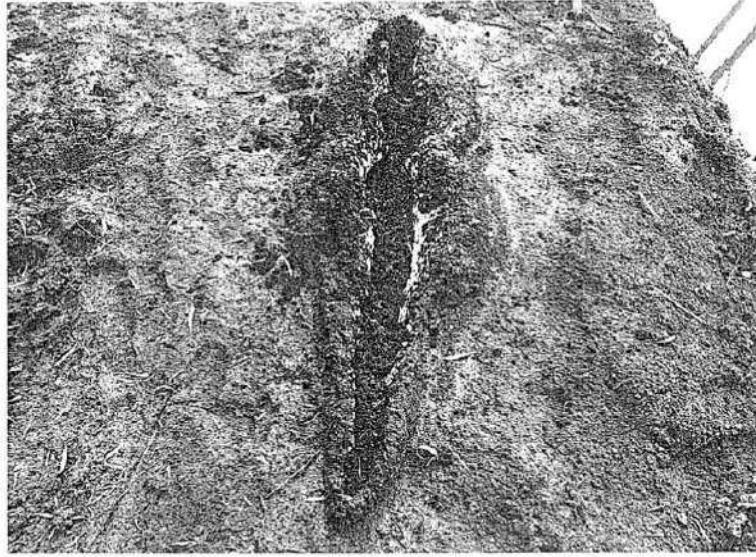
² Ces figures féminines sculptées dans la roche rappellent celles effectuées en 1980 à San Felipe del Agua au Mexique, en 1982 au Canada puis en 1983 à Long Island.

³ Ana Mendieta, liste de sculptures pour son exposition « Ana Mendieta : Sculptures rupestres » [“Ana Mendieta: Rupestrian Sculptures”], du 10 au 18 novembre 1981 à la A.I.R. Gallery, New York, dans TRACES, p. 212 [“Itiba Cahubaba (Old Mother Blood) ; Guanarooca (First Woman), Guabancex (Goddess of the Wind), Guacar (Our menstruation), Bacayu (Light of day), Atabey (Mother of the Waters), Iyare (Mother), Maroya (Moon)”, trad. Maïlys Girodon.] La Galerie Lelong & Co. de Paris a exposé certaines de ces photographies du 13 octobre au 13 novembre 2018 lors qu'une exposition titrée « Ana Mendieta. Cuba & Miami 1981-83 ». Deux vidéos des bas reliefs réalisés par Mendieta étaient visibles durant cette exposition. Était également présent un tirage posthume en noir et blanc de la photographie *Sans titre (Sculptures rupestres)* (1981) dont le bas relief semble montrer une forme de condor, cet animal sacré qui conduit les âmes des défunts dans l'au-delà reliant les vivants aux morts.

⁴ Certains éléments de la culture des Taínos sont étudiés, conjointement à la religion de la Santería également chère à Mendieta, au chapitre « Cosmogonies ».

⁵ Ana Mendieta dans un entretien avec Joan Marter le 1^{er} février 1985, TRACES, p. 17 [“Well, ‘Rupestrian’ actually means carved in stone, because it’s an Italian or a Latin-rooted word. And also all of those images that I carved in Cuba, they were named after Tainan culture goddesses which was the original culture of the Caribbean area [...] to reactive them.”, trad. Maïlys Girodon.]

La Venus Negra, based on a Cuban legend.



Ana Mendieta, *Silveta Series*, 1980, Earth and gunpowder.

Ana Mendieta

Around 1817, when Spanish colonists first set foot on the *Cayo Loco*—a key off the South Coast of Cuba near the city of Cienfuegos—they found a sole inhabitant. She was a young Black woman, nude except for necklace and bracelets of seeds and seashells, and so lovely that “the most demanding artist would have considered her an example of perfect feminine beauty.” She was a survivor of innumerable generations of the Siboney Indians, who had been extinguished by colonization. They called her the Black Venus.

At the sight of the Spaniards, she ran—from fear rather than modesty. They caught her and discovered she was mute. Living alone on the *Cayo Loco*, she was accompanied everywhere by a white dove and a blue heron. Spreading their wings, they would touch her mouth with their beaks, in silent caress.

When one of the colonists took her home with him, gave her food and clothing, he expected her to please him and to work for him in return. But taken from her island freedom, and unable to speak, she nestled in a corner, refusing to get up, work or eat. Finally, alarmed at the prospect of her death by starvation, they took her back to the *Cayo Loco* to live in freedom.

From time to time over the years, the citizens of Cienfuegos tried again to “civilize” the Black Venus. But each time her passive protests forced them to return her to the key, where she reigned in solitude with the blue heron and the white dove her only subjects.

The historian Pedro Modesto recalled that when he was a child, around 1876, an old Black woman, with hair like a huge white powder puff and naked except for a blue, red and white necklace, secretly entered his house. She refused clothing and was dressed only by physical force. She refused all the food offered her except for native products—yucca, bananas and sweet potatoes. The next morning she had disappeared, leaving the clothes behind. That was the last time she was seen.

Today the Black Venus has become a legendary symbol against slavery. She represents the affirmation of a free and natural being who refused to be colonized.

Cuban artist Ana Mendieta has been making earth-body sculptures since 1973. She exhibits at A.I.R. Gallery in NYC and received a Guggenheim Fellowship in 1980.

22 © 1981 Ana Mendieta

Ana Mendieta, « La Vénus Noire, basée sur une légende cubaine » [“Venus Negra, based on a Cuban legend”], 1981 © Revue *Heresies*



Ana Mendieta, *La Vénus noire* [*La Venus Negra*], 1981, Grottes de Jaruco, La Havane, Cuba, photographie noir et blanc, 100 x 136 cm © Estate of Ana Mendieta & Galerie Lelong

Nancy Spero partage les propos de son amie Ana Mendieta au sujet des bas-reliefs¹ réalisés à Jaruco :

Ana a sculpté et gravé dans la terre et la pierre, et en juillet 1981 sur les murs presque inaccessibles des grottes du parc Jaruco à Cuba : toujours le symbole du corps féminin, le corps de la femme en respiration se fondant avec la terre, la pierre, les arbres ou l’herbe, dans une représentation transformative du corps vivant en mutation dans une autre substance. Ce rituel répétitif, jamais identique, toujours identique, était en somme une constellation de minuscules planètes – la marque féminine, la vulve, sans particularité, sexuelle, creusée dans le sol².

En créant des œuvres au cœur d’un lieu isolé, sauvage, dans lequel peu de personnes se rendent, Mendieta souhaite rétablir ou selon ses termes « réactiver » de manière pratiquement mystique certains éléments progressivement effacés de la culture cubaine à l’arrivée des

¹ Nancy Spero (1926, Cleveland – 2009, New York), artiste plasticienne et peintre, est une amie de Mendieta.

² Nancy Spero, « Tracer Ana Mendieta » [“Tracing Ana Mendieta”], *Artforum*, New York, avril 1992, p. 76-77 [“Ana carved and incised in the earth and stone, and in July 1981 on the almost inaccessible walls of caves in Jaruco Park in Cuba: always the symbol of the female body, the breathing woman’s body melding with the earth or stone or trees or grass, in a transformative representation of the living body mutating into another substance. This repetitive ritual, never the same, always the same, was in sum a constellation of tiny planets – the female mark, the vulva, featureless, sexual, dug into the ground.”, trad. Maïlys Girodon.]

catholiques. Dans le but de se réappropriier la mémoire de son passé, lorsque enfant, sa grand-mère lui racontait ces légendes, elle va produire dans les grottes de Jaruco une autre Vénus Noire, toujours à l'horizontale bien que cette fois-ci, elle soit gravée dans la verticalité de la roche. À travers le regard qu'elle porte sur le vivant, Mendieta renoue avec son identité ancrée dans une complémentarité avec la nature où elle s'efface, pour se retrouver.



Ana Mendieta, *Sculptures rupestres* [*Esculturas Rupestres*], *Guanbancex* (à gauche) et *Guanaroca* (à droite), 1981, Grottes de Jaruco, La Havane, Cuba, photographie noir et blanc, 103 x 150 cm
© Estate of Ana Mendieta & Galerie Lelong

PARTIE 2

L'ÉCOGYNIE : UN REGARD SUR LE VIVANT

Chapitre III – Dialogues empathiques

*Je ne pense pas que l'on puisse séparer la mort et la vie.
Toute mon œuvre tourne autour de ces
deux choses : Éros, la vie et la mort¹.
Ana Mendieta*

Cette seconde partie montre en quoi l'écogynie donne un autre regard sur le vivant. Envisagée sur un temps long qui déborde l'espérance de vie d'un seul sujet, cette notion pense une réalité qui dépasse la création humaine et met l'accent sur les dialogues empathiques qui permettent au vivant de perdurer.

L'interdépendance et la complémentarité des espèces et des milieux aujourd'hui menacées sont pourtant la clef de conditions favorables pour une survie. Bien que Derrida ait peu théorisé les données environnementales, il suit les traces de l'*animot* à travers ses écrits. Ce néologisme rend compte de sa pensée subversive : l'*homo sapiens* qui se pense comme étant au-dessus des autres pour les avoir lui-même nommés s'est coupé du reste du vivant par ce geste. La fuite dans les mots marque l'espèce humaine dont certains individus n'ont de cesse de vouloir renouer et/ou s'identifier à ce(ux) qui les entoure(nt). Ristelhueber expose cet état de fait avec *Mémoires du Lot* alors que Mendieta le révèle grâce à la relation qu'elle entretient avec la figure de l'arbre, notamment *l'arbre de vie*.

L'ère de l'Anthropocène met en lumière une vulnérabilité naturelle occultée par l'humain, qui s'éloigne du milieu auquel il appartient en raison des destructions perpétrées à l'encontre du vivant. Par là même, le caractère provisoire et la fragilité des écosystèmes sont niés. Mendieta, avec son travail sur le végétal, montre qu'elle se sent être au milieu du vivant. Elle instaure un jeu de réciprocité absolue avec l'arbre, la feuille, les éléments naturels... Ristelhueber exprime autrement cette relation au milieu : dans la série *La Campagne*, elle représente les dégâts de conflits afin d'amener à les voir sous un autre regard. En effet, un trou dans le sol peut résulter de failles autant que de combats armés.

Ces sensations, qui donnent vie à des œuvres, sont induites par la perte des équilibres avec les milieux. Les différentes formes de séparations instaurées ayant entraîné la perte de symbiose entre les vivants produisent des décalages dans les écosystèmes comme le révèlent les photographies de *La Liste* réalisées par Ristelhueber dans le Var. L'humain, séparé de la nature qui l'a vu naître, ne perçoit l'environnement que comme une économie de ressources. La main mise sur le monde est alors dangereuse puisqu'elle prend sans rendre en retour.

¹ AMF, p. 29 ["I don't think that you can separate death and life. All of my work is about those two things – it's about eros and death and life.", *ibid.*, p. 28-29.]

Pour durer, l'humain doit prendre soin des milieux et des vivants qui les peuplent. *Rivière Avon main de boue en cercles* de Richard Long dévoile que les sphères interconnectées régulent les phénomènes vitaux sur Terre : un ensemble repose sur un autre sans lequel il ne peut exister comme tel. Les écocides dénoncés par les scientifiques et combattus à l'aide de réglementations rappellent que les humains sont les usufruitiers de la Terre au même titre que tous les vivants et que le temps est venu d'apprendre à réparer et à savoir comment « laisser être¹ », à l'image des sculptures végétales créées par Mendieta.

Les artistes du corpus œuvrent entre horizontalité et verticalité, c'est-à-dire dans une totale intégration à la terre. Ils travaillent depuis la verticalité de leur corps qui se penche vers l'horizontalité terrestre. Parfois, les yeux rivés au sol comme en attestent leurs mouvements exécutés dans différents lieux goudronnés ou terreux, ils sont guidés jusque dans le ventre de la Terre. Ainsi Mendieta et Ristelhueber perçoivent-elles qu'« Éros, la vie et la mort » interagissent et cohabitent.

Mendieta explore la matière-terre à travers son corps qu'elle présente dans une *Silueta*, au sein de l'obliquité du monde qui ne connaît d'angles droits que sous les regards humains. À l'instar de Derrida, elle produit à partir de ce que la Terre transmet comme *sentiment d'oblique*. Qu'ils se pensent ou se trouvent inclinés comme l'est cette sphère, tous deux continuent de suivre son mouvement afin de se sentir totalement intégrés à leur environnement. Ristelhueber, elle, voit la Terre parsemée de cratères dont certains sont causés par l'humain. C'est ce qu'elle démontre lorsqu'elle part photographier les terres asséchées de la mer Morte ou lorsque, en regard de l'asphalte parisien mouillé, elle évoque les blessures qui la parsèment et dont elle cherche à exprimer l'épaisseur. Long, quant à lui, semble assimiler l'eau à la source du vivant : *Sans titre* (1995) évoque des manières de (se) reconstruire grâce au ruissellement de l'eau qui continue de parcourir le monde, de circuler dans la terre et à travers ses organismes dont les êtres qui l'habitent font partie.

Car c'est depuis cette terre que tout est né, que tout vient et repart. Depuis la nuit des temps, les humains ont pensé et façonné des rites pour se relier aux énergies terrestres et célestes par lesquelles ils se pensaient dirigés. Mendieta le dévoile dans son œuvre empreinte de spiritualité puisqu'elle performe comme lors de rituels ancestraux. L'artiste utilise notamment le feu pour se purifier et communier avec les forces supérieures visibles et invisibles. Ses actes lui permettent de raviver sa flamme intérieure entre affirmation, dissolution et dénégation de son Être.

À travers son œuvre, elle recherche une forme d'ancrage. Dans l'herbe ou la terre, elle travaille à se « fondre » au sein du milieu. Elle se lie à la Terre pour se rendre présente à elle en même temps qu'au monde. Ainsi se trouve-t-elle nue, sous la terre, afin de (re)trouver l'indépendance souhaitée. Toujours, Mendieta se laisse traverser de part en part : l'artiste prouve qu'elle n'a de cesse de s'unir avec le milieu, le vivant qui l'entoure.

Ce chapitre instaure les motifs de permanence entre humains et non humains. Mendieta, Long et Ristelhueber œuvrent tous trois à exprimer les liens et les dialogues qu'ils entretiennent avec l'environnement : que leurs œuvres soient produites à partir de la peine, de

¹ *Ibid.*

la violence ou de l'amour que leur inspire le monde, tous donnent à voir que les corps vivent au sein d'un milieu que chacun dessine selon son expérience de vie.

a) Interdépendance et complémentarité

La notion d'écogynie englobe un regard sur le vivant qui découle de dialogues empathiques¹. Entretenus entre l'intériorité et l'extériorité de l'individu corporé, ces échanges provoquent des interrogations ayant trait à l'interdépendance et la complémentarité qui résident au sein de la biodiversité terrestre.

Derrida, qui a d'abord pensé la différance dans la langue et l'écriture, a peu théorisé celle inscrite dans l'environnement², dans le tissu non humain du vivant, cette maille³ pourtant interconnectée et dont nous faisons partie intégrante⁴. En effet, la pensée derridienne fait apparaître une nouvelle omission qui pourrait être qualifiée d'ellipse : comme si l'énergie dépensée à reconsidérer l'évolution du genre humain avait occulté la conceptualisation de ce qui se loge à la source de la déconstruction, c'est-à-dire ce qui a permis à l'humanité d'évoluer dans le contexte favorable de la biosphère.

Dans certains textes, Derrida mentionne l'environnement naturel sans toutefois traiter le sujet au sens propre du terme. En somme, il manque un discours sur l'environnement, la nature ou l'écologie à l'œuvre derridienne. Toutefois la déconstruction derridienne, bien qu'elle ne soit pas une méthode, peut apprendre au lecteur que philosopher revient finalement à ralentir puisqu'il s'agit de prendre le temps de s'arrêter sur la compréhension de chacun des caractères qui composent le texte, donner une attention à chaque mot, penser à la formulation, au contexte de la phrase. Cette démarche peut ressembler à celle du chercheur en sciences dites « dures » qui regarderait une cellule au microscope afin d'en extraire et d'en comprendre les constituants pour voir et pouvoir agir positivement sur les détails même invisibles dont ces recherches apprennent désormais qu'ils composent et font le monde. Comme l'affirme Pierre-

¹ L'empathie est la capacité de s'identifier à l'autre, de ressentir ce qu'il éprouve qu'il soit humain ou non humain : « L'empathie se comprend alors comme un changement de référentiel, dans lequel l'observateur passe d'un référentiel égocentré (centré sur lui-même) à un référentiel allocentré (centré sur le monde et plus particulièrement l'autre : hétérocentré). Il s'agit donc d'appréhender l'espace et les événements en lieu et place de l'autre tout en restant cependant soi. Cela implique une sorte de dédoublement, être soi et l'autre à la fois, être ancré en soi, dans ses sensations ses émotions, ses ressentis, et avoir un aperçu de ce que vit l'autre, en sachant que l'on n'est pas l'autre. [...] l'intersubjectivité est au centre de l'empathie, c'est-à-dire qu'il doit y avoir non seulement un sujet qui se reconnaisse comme tel mais aussi qui reconnaisse autrui comme sujet, un *alter ego*. », Chantal Jaquet (dir.), « Chapitre 7. Empathie », dans *Les liens corps esprit. Regards croisés à partir de cas cliniques*, Chantal Jaquet (dir.), Malakoff, Dunod, 2014, p. 195-223 (consultable à l'adresse : <https://www-cairn-info.ezpupv.biu-montpellier.fr/liens-corps-esprit--9782100705887.htm>).

² Cette idée est également énoncée par Charles Corval, doctorant en Sciences Politiques ayant proposé une intervention intitulée « La déconstruction chez les théoriciens d'une éthique des robots. Derrida chez David J. Gunkel et Mark Cockelbergh », lors du colloque « Derrida et la technologie » qui s'est déroulé du 2 au 4 mai 2019 au Columbia Global Center à Paris. En outre, le chapitre « La notion d'écogynie » mentionne l'économie de l'utilisation du terme *écologie* aussi bien que son développement dans la pensée derridienne.

³ Ce terme est utilisé par le philosophe Timothy Morton (1968, Londres) notamment dans son ouvrage *La pensée écologique* [*The Ecological Thought*, 2010]. Derrida remarque la pensée de ce théoricien dans *Shelley et la révolution du goût* [*Shelley and the Revolution of Taste*, 1994] (consultable à l'adresse : <https://www.philomag.com/les-idees/entretiens/timothy-morton-nous-ne-sommes-pas-a-la-fin-des-temps-mais-au-commencement-36781>).

⁴ L'évolution des sciences apprend notamment que l'humain a des ancêtres communs avec le dauphin ou que les oiseaux ont une parenté étroite avec les dinosaures, ce qui pousse la communauté des chercheurs à étendre les délimitations, les frontières dont la science s'est dotée.

Henri Gouyon : « L'écosystème bactérien nous entoure et nous pénètre ; nous sommes dedans comme il est en nous¹. »

Suivre les traces de l'*animot*

Malgré son intérêt prononcé pour la notion de survie, Derrida semble manquer de temps² pour développer une pensée relative à l'interconnexion des écosystèmes pourtant déjà largement endommagés en 1997, date à laquelle il rédige un texte à l'occasion de la décade de Cerisy dont il choisit personnellement le titre : « L'animal autobiographique ». Ce texte sera ensuite édité à titre posthume sous le titre qu'il a lui-même donné à l'introduction : *L'animal que donc je suis*³. Ce titre fait bien entendu référence au cogito cartésien afin de l'en détourner. Ainsi, le verbe *être* évoque-t-il aussi bien l'étant que ce qui *suit* l'étant. Derrida y développe les rapports, aussi primordiaux⁴ qu'actuels, entre humain et non humain, entre nature et culture. Bien que cet ouvrage évoque moins ses liens d'affinités affirmées avec l'ensemble du vivant non humain (qui peut s'étendre du ciel au brin d'herbe et à la terre) qu'avec les animaux (tel que le chat, le chien ou l'abeille conformément aux discours philosophiques qu'il déconstruit), *L'animal que donc je suis* est crucial pour la pensée derridienne puisque le philosophe évoque sa sensation de faire partie d'un monde partagé à différents degrés, niveaux ou plans. En effet, cet ouvrage apparaît comme le seul à être entièrement consacré⁵ à l'élaboration d'une conscience du non humain, « de l'animal, de

¹ Pierre-Henri Gouyon dans « Biodiversité, Politique & Éthique ». Ce texte rédigé en 2007 est présent sur le site Internet du scientifique (consultable à l'adresse : http://isyeb.mnhn.fr/sites/isyeb/files/documents/biodiversite_et_hique_PH_Gouyon.pdf). Les recherches qu'il mène prouvent que la culture a modifié la nature même du corps humain à travers des changements cellulaires qui conduisent à de nouveaux comportements plus adaptés au milieu fréquenté.

² À de nombreuses reprises, Derrida mentionne le temps qui lui manque : « [C]ar on n'aura pas le temps d'aller très loin », AQD, p. 198. Comme le temps court, il semble privilégier un discours sur l'humain.

³ *L'animal que donc je suis* est composé d'un recueil de quatre textes : le premier, « L'animal que donc je suis (à suivre) », correspond à l'introduction de ce qui pourrait être un séminaire puisque cette conférence compte « une dizaine d'heures » selon Marie-Louise Mallet (*idid.*, p. 9), prononcé par Derrida le 15 juillet 1997 lors de la décade de Cerisy titrée « L'animal autobiographique » (ce texte est d'abord publié dans les Actes du colloque, M.-L. Mallet (dir.), *L'animal autobiographique*, Paris, Galilée, 1999) ; le second texte, intitulé « Et si l'animal répondait ? », est issu de la fin de ce séminaire et est directement adressé à Lacan (il est ensuite publié dans M.-L. Mallet et G. Michaud (dir.), *Cahier de L'Herne. Jacques Derrida*, n°83, Paris, L'Herne, 2004). Entre ces deux textes et à la fin de l'ouvrage se trouvent deux autres parties inédites : la première se situe originellement entre les deux textes déjà publiés et déconstruit les théories philosophiques d'Aristote à Platon, de Descartes à Kant, Hegel, Heidegger, Levinas ou encore Lacan. Enfin, le texte qui clôturé l'ouvrage a un tout autre statut : le 20 juillet, à la fin de la décade et à l'aide de quelques notes, Derrida improvise sur la question de l'animal chez Heidegger.

⁴ Dans *L'animal que donc je suis* Derrida déconstruit des notions liées aux conceptualisations occidentales de l'animal, par exemple à travers le récit de la Genèse qui narre leur nomination. C'est ce que le chapitre « Animalité » se propose d'étudier.

⁵ À différents endroits de *L'animal que donc je suis*, Derrida se défend de n'avoir pas traité la question de l'animal au cours de son œuvre : « Les animaux me regardent. Avec ou sans figure, justement. Ils se multiplient, ils me sautent de plus en plus sauvagement à la figure à mesure que mes textes semblent devenir, on voudrait me le faire croire, de plus en plus "autobiographiques". C'est évident. Même un peu trop évident, à commencer par

l'*autre-animal*, de l'*autre comme animal*¹ ». Il enseigne que les traces sont *déjà-là* et qu'*il faut* composer avec celles-ci. La pensée derridienne se rapproche alors grandement de l'œuvre de Descola qui affirme : « [L]es humains ne possèdent pas la "nature" ; ils sont possédés par elle². » L'humain est alors un successeur qui lui aussi *fait et laisse trace* :

Si je suis cette suite, et tout dans ce que je m'apprête à dire devrait reconduire à la question de ce que « suivre » ou « poursuivre » veut dire, et « être-après », et à la question de ce que je fais quand « je suis », et dis « je suis », si je suis cette suite, donc, alors je me rends des « fins de l'homme³ », donc des confins de l'homme⁴, au « passage des frontières », entre l'homme et l'animal. À passer les frontières ou les fins de l'homme, je me rends à l'animal : à l'animal en soi, à l'animal en moi et à l'animal en mal de lui-même, à cet homme dont Nietzsche disait à peu près, je ne sais plus où, qu'il était un animal encore indéterminé, un animal en défaut de lui-même⁵.

Derrida semble suivre ce *défaut* de l'animal qu'il est. Celui-ci pourrait en partie être ce qui ôte au regard humain la condition vitale de l'interdépendance et de la complémentarité de l'humain et du non humain. À la lecture de cette œuvre unique dans le corpus derridien, la « trace » prend de nouvelles directions sémantiques, philosophiques. La notion se teinte d'une autre lumière, s'éclaircit d'un nouveau regard : celui d'un animal pensant, dirigé sur ceux que ses congénères ont supposé être des *non* pensants. C'est pourquoi, à de nombreuses reprises, Derrida rappelle que l'humain *suit* l'animal, qu'il vient « après » les animaux : « Dans tous les cas, si je suis *après* lui, l'animal vient donc avant moi, plus tôt que moi [...]. L'animal est là

la fin, la fin de "Un ver à soie" [publié d'abord dans *Contretemps*, 2/3, février 1997, puis dans *Voiles*, avec Hélène Cixous, Paris, Galilée, 1998], publié cette année. Déjà, dans l'iconographie de "*Socrates and Plato*", à la Bodleian Library, les animaux surgissent au fil des pages, dit le signataire de l'une des cartes postales de juillet 1979, "comme des *écureuils*", "des *écureuils*" "dans une forêt". Quant au *singe* de "La main de Heidegger" (*Psyché*), il prend, il saisit, mais il ne saurait donner, ni saluer, ni surtout penser, selon Maître Heidegger. Le *hérisson* de "Qu'est-ce que la poésie ?" emporte dans ses poils, entre autres choses, et dans cette lettre à la première personne, l'héritage d'un morceau de mon nom. Signé "Fourmis" dans *Lectures de la différence sexuelle* [Actes du colloque du centre d'études féminines de l'Université de Paris VIII, Collège de philosophie, Paris, *des femmes*, octobre 1990]. Car *d'autre part*, je le note en passant, presque tous ces animaux sont accueillis, de façon de plus en plus délibérée, à l'ouverture de la différence sexuelle [à l'*être-avec*]. », *ibid.*, p. 58-59.

¹ AQD, p. 180.

² Philippe Descola, « Humain, trop humain », *art. cit.* Avant de devenir anthropologue, Descola se forme à la philosophie. Dans l'ouvrage *La nature domestique : symbolisme et praxis dans l'écologie des Achuar* (1986), il montre que l'ethnie des Jivaro Achuar a modelé l'Amazonie suivant différentes convenances assurant sa survie.

³ Cette conférence fut prononcée à New York en octobre 1968 lors d'un colloque international dont les thèmes proposés étaient « philosophie » et « anthropologie ». Le texte, rédigé le 12 mai 1968, fut ensuite publié dans MDLP, p. 129-164.

⁴ Je note que dans *L'animal que donc je suis*, Derrida n'emploie pas le terme *humain* et n'orthographe pas le mot *homme*, si omniprésent dans les philosophies qu'il déconstruit, avec une majuscule qui permettrait d'inclure (ou d'exclure) plus clairement la présence, le rôle ou la responsabilité des femmes en ce qui concerne sa pensée de l'*animot*.

⁵ AQD, p. 17.

avant moi, là près de moi, là devant moi – qui suis après lui. Et donc aussi, puisqu’il est avant moi, le voici derrière moi. Il m’entoure¹. » En d’autres termes, il déclare :

[M]a seule question aujourd’hui, si on voulait la réduire à un mot, serait la question à suivre du « à suivre » : que veut dire « suivre », « à suivre », « poursuivre », voire « persécuter » ? Que fait-on quand on suit ? Qu’est-ce que je fais quand je suis ? quand je suis *après* quelqu’un ou quelque chose, après un animal que certains tiennent pour quelque chose qui n’est pas nécessairement quelqu’un ? Que veut dire « être après » ? Cette démarche suivie devra bien ressembler à celle d’un animal qui cherche à trouver ou qui cherche à échapper. Ne ressemble-t-elle pas à la course d’un animal qui, s’orientant au flair ou à l’ouïe, repasse plus d’une fois sur le même chemin pour relever des traces, soit pour y flairer la trace d’un autre, soit pour y effacer la sienne en la multipliant, justement comme celle d’un autre, flairant ainsi ce qui, de cette piste, lui démontrerait que la trace est toujours d’un autre ; et qu’à suivre la conséquence ou la direction de ce double fléchage (il y va du flair ; et ce qu’on flaire, c’est toujours la trace de l’autre), l’animal est inévitable, et, avant lui, l’animot².

L’*animot*³ est un néologisme que Derrida crée pour désigner le pluriel, la multiplicité de ceux généralement appelés *les animaux* (du latin « *animal, animalis* “être vivant”, formé sur *anima* “souffle de la vie, principe vital”⁴ ») dans le singulier. Ainsi le philosophe revalorise-t-il en un seul terme la diversité du vivant. Il s’agit également pour lui de souligner explicitement le dialogue empathique qu’il entretient avec le non humain qu’il intègre en lui au même titre que sa personne :

Il nous fait même obligation de croiser l’animal et l’autobiographie. J’avoue ainsi la vieille obsession d’un bestiaire personnel et quelque peu paradisiaque. Elle s’annonça très tôt : projet fou de constituer tout ce qu’on pense ou écrit en zoosphère, le rêve d’une hospitalité absolue ou d’une appropriation infinie. Comment accueillir ou libérer tant d’animots chez moi ? en moi, pour moi, comme moi⁵ ?

Ce terme souligne les interconnexions du vivant en les interrogeant. Il révèle également la primordialité de l’interdépendance et de la complémentarité des écosystèmes. Avec ce mot, l’*animot*, Derrida continue de tirer le fil de sa logique philosophique qui a d’abord trait à la langue et à l’écriture.

Comme avec la création de la notion de différance, le philosophe joue sur l’oralité du néologisme puisqu’il s’agit à nouveau d’une orthographe qui ne s’entend pas verbalement⁶ mais se voit sur le papier, dans l’écriture même. Il mentionne dans une parenthèse : « [L]e

¹ AQD, p. 28.

² AQD, p. 82.

³ J’écris désormais « animot », plutôt que « animaux », notamment pour faire référence au caractère spéculatif de la nomination des êtres vivants et animés étudiée au chapitre « Perte des équilibres ».

⁴ CNRTL.

⁵ AQD, p. 60. Cette phrase inaugure l’utilisation du néologisme dans l’ouvrage.

⁶ « [L]e moment du séisme est préparé très longtemps par des micro-déplacements invisibles. », Jacques Derrida à Maurizio Ferraris dans *Le Goût du secret, op. cit.*, p. 57.

logocentrisme¹ est d'abord une thèse sur l'animal, sur l'animal privé de *logos*², privé du *pouvoir-avoir* le *logos* : thèse, position ou présupposition qui se maintient d'Aristote à Heidegger, de Descartes à Kant, Lévinas à Lacan³ ». À l'instar de Derrida, l'historien spécialiste des animaux Éric Baratay affirme que le mot « animal est fictif⁴ » : l'humanisme métaphysique a érigé l'homme sur un piédestal où il s'est auto-dressé. De même, la philosophe spécialisée dans les réflexions sur l'*animot* Florence Burgat souligne que dans les manuels de philosophie, il est la plupart du temps inscrit « l'homme contrairement à l'animal⁵ ». Cette opposition négative montre bien la division que l'humain a instaurée avec le reste du vivant. L'animal se voit alors privé de *logos* donc de réponse (comme « disent tant de philosophes et de théoriciens, d'Aristote à Lacan⁶ »), de droit de réponse et serait par là même « pauvre en monde⁷ ». Ainsi Derrida souhaite-t-il interroger les limites⁸, les différentes strates existantes entre les humains et ceux qu'ils ont eux-mêmes couramment nommés *les animaux*. Il met en lumière ce qui a déjà été défini comme une limite, comme *la limite* entre les *vivants*, celle de « l'expérience proprement transgressale, sinon transgressive, d'une *limitrophie*⁹ » :

¹ « Ce pouvoir sur l'animal est l'essence du "Je" ou de la "personne", l'essence de l'homme (conforme d'ailleurs à l'injonction divine qui, dès la Genèse, lui assigne cette destination : marquer son autorité sur les vivants, ce qui ne peut se faire que par le pouvoir infiniment élevé de se présenter en "Je", de se présenter tout court, de se présenter à soi, dans une forme de présence à soi qui accompagne toutes les présentations et représentations. », AQD, p. 130.

² Selon Derrida, l'étude de « l'animal privé de *logos* » est à mettre en regard avec la différence sexuelle : du platonisme à la Genèse et à l'implantation d'une culture patriarcale à la Renaissance, l'Occident s'est fait, en différance, le meurtrier de la diversité que revalorise le terme « animot ».

³ AQD, p. 48. À la page 126 de l'ouvrage, Derrida énumère successivement les points de vue de Descartes, Kant, Heidegger, Lévinas et Lacan dans le but de déconstruire leurs approches.

⁴ Éric Baratay (1960) dans l'émission France Culture « Homme/Animal : une frontière fragile ? (1/4) », « Les animaux sont-ils moins intelligents que nous ? », « LSD, La série documentaire » animée par Perrine Kervran (consultable à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/lsd-la-serie-documentaire/hommeanimal-une-frontiere-fragile-14-les-animaux-sont-ils-moins-intelligents-que-nous>).

⁵ Florence Burgat (1962) dans l'émission France Culture « Homme/Animal : une frontière fragile ? », *op. cit.*

⁶ AQD, p. 79.

⁷ « Je l'ai dit déjà, Heidegger propose rarement des "thèses" ; or, il va présenter cette proposition, "l'animal est *weltarm*", comme une "thèse". Il va même présenter trois thèses : "la pierre est sans monde (*weltlos*)", "l'animal est pauvre en monde (*weltarm*)", "l'homme est configurateur de monde (*weltbildend*)". Ces trois thèses sont des thèses sur le monde. », AQD, p. 198. Plus loin, Derrida ajoute : « Heidegger dit, en quelque sorte : finalement on ne sait pas ce que c'est que le monde ! Au fond, c'est un concept très obscur ! Au moment où il avance comme une armée de thèses armées, de thèses solides, positives, ça fléchit et il dit en somme : décidément, ce concept de monde est obscur. Au fond, il ne sait pas ce que veut dire : "monde"... », AQD, p. 207.

⁸ Le chapitre « Animalité » traite des limites, des frontières hissées entre l'humain et l'*animot*.

⁹ AQD, p. 51. À la même page, Derrida définit la *limitrophie* : « Laissons à ce mot un sens à la fois large et strict : ce qui avoisine les limites mais aussi ce qui nourrit, se nourrit, s'entretient, s'élève et s'éduque, se cultive aux bords de la limite. Dans la sémantique de *trephô*, *trophe*, ou de *trophos*, nous trouverions tout ce dont nous avons besoin pour parler de ce dont nous devrions parler au cours de cette décade sur l'animal autobiographique : le nourrir, la nourriture, la nourrice, la génération, les rejets, le soin et l'entretien des animaux, le dressage, l'éducation, la culture, le vivre et le faire vivre en donnant à vivre, à se nourrir et à se cultiver, autobiographiquement : la *limitrophie*, voilà donc le sujet. » Une phrase que prononce Florence Burgat fait écho à ces propos : « Si on tient à une frontière valorisante alors c'est celle de la puissance destructrice », lors de l'émission France Culture « Homme/Animal : une frontière fragile ? », *op. cit.* La philosophe ajoute ensuite que l'humain a une haute responsabilité face à cette violence. La justice, le droit, doivent être

Au-delà du bord *soi-disant* humain, au-delà de lui mais nullement sur un seul bord opposé, au lieu de « L'Animal » ou de « La-Vie-Animale », il y a, déjà là, une multiplicité d'hétérogène de vivants, plus précisément (car dire « vivants », c'est déjà trop dire ou point assez) une multiplicité d'organisations des rapports entre le vivant et le mort¹, des rapports d'organisation et d'inorganisation entre les règnes de plus en plus difficiles à dissocier dans les figures de l'organique et de l'inorganique, de la vie et/ou de la mort. À la fois intimes et abyssaux², ces rapports ne sont jamais totalement objectivables. Ils ne laissent place à aucune extériorité simple d'un terme par rapport à l'autre. Il suit de là que jamais on n'aura le droit de tenir les animaux pour les espèces d'un genre qu'on nommerait l'Animal, l'animal en général. Chaque fois que « on » dit « L'Animal », chaque fois que le philosophe, ou n'importe qui, dit au singulier et sans plus « L'Animal », en prétendant désigner ainsi tout vivant qui ne serait pas l'homme (l'homme comme « *animal rationale* », homme comme animal politique, comme animal parlant, *zoon logon ekhon*, l'homme qui dit « je » et se tient pour le sujet de la phrase qu'il profère alors au sujet dudit animal, etc.), eh bien, chaque fois, le sujet de cette phrase, ce « on », ce « je » dit une bêtise. Il avoue sans avouer, il déclare, comme un mal se déclare à travers un symptôme, il donne à diagnostiquer un « je dis une bêtise ». Et ce « je dis une bêtise » devrait confirmer non seulement l'animalité qu'il dénie mais sa participation engagée, continuée, organisée à une véritable guerre des espèces. Voilà mes hypothèses en vue de thèses sur l'animal, sur les animaux, sur le mot d'animal ou d'animaux. Oui, l'animal, quel mot ! C'est un mot, l'animal, que des hommes se sont donné le droit de donner. Ils se sont trouvés, ces humains, à se le donner, le mot, mais comme s'ils l'avaient reçu en héritage. Ils se sont donné le mot pour parquer un grand nombre de vivants sous ce seul concept : L'Animal, disent-ils. [...] Les hommes seraient d'abord ces vivants qui se sont donné le mot pour parler d'une seule voix de l'animal et pour désigner en lui celui qui, seul, serait resté sans réponse, sans mot pour répondre³.

Ne pas savoir répondre, dans le sens de ne pas savoir converser, donner la réplique à l'humain *dans sa langue* ne veut toutefois pas dire que l'*animot* n'a pas, lui non plus, de langage propre à son espèce⁴. Le neuropsychiatre Boris Cyrulnik exprime ce *fait* à travers les mots du sociologue et philosophe Edgar Morin (1921, Paris) qu'il cite en substance lors d'une conférence titrée « L'intelligence animale et végétale » : « L'intelligence humaine, qui marque une rupture avec le monde naturel, est une fuite de l'intelligence de la nature⁵ ».

reconsidérés afin de rendre aux animaux la place qui est la leur ce qui permettra également « d'apaiser les rapports humains ».

¹ Se référer au chapitre « Spectralité ».

² La dimension abyssale rappelle la notion de dissémination puisqu'elle évoque la multiplicité discontinue des existences.

³ AQD, p. 53-54.

⁴ Bien que les animaux n'aient pas de langage *sophistiqué*, ils ont des modes de communication.

⁵ Edgar Morin cité en substance par Boris Cyrulnik lors de la conférence titrée « L'intelligence animale et végétale », animée avec le botaniste et écologue Jean-Marie Pelt (1933, Rodemarck – 2015, Metz), janvier 2004 (visionnable à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=cdL4HSqSKIY>). Ces deux penseurs mettent en lumière que l'intelligence qui nous a sauvés d'un point de vue évolutif nous menace aujourd'hui. Il pourrait s'agir d'un cadeau (devenu) empoisonné.

Ainsi, l'*intelligence*¹ humaine, entre autres phénomènes, fondée sur l'élaboration du langage, pourrait-elle être ce qui rompt avec la nature, ce qui coupe les canaux entre les conceptions humaines et celles du reste des vivants. Bien qu'il n'y ait pas de séparation entre l'humain et le non humain, le langage marque néanmoins une fracture, celle de la compréhension entre des êtres, même au sein de l'espèce humaine quand le vocabulaire fait défaut.

La fuite dans les mots

L'humain peut imaginer, *délirer*² pour le meilleur comme pour le pire entre horreurs et merveilles, ce qui n'est, en l'état des connaissances actuelles, pas permis aux animaux : l'imagination est cette part non mesurable, à la limite du concevable, qui permet à l'humain d'engendrer des mots donnant lieu à des contextes comme peut le suggérer le terme de *bestialité*, ce concept inventé par les humains pour se distinguer, se différencier de la sauvagerie ou de la barbarie propres aux animaux. Cette fuite prétendue de l'animalité vers l'humanité *via* le langage peut aujourd'hui apparaître comme une forme de régression puisqu'elle n'a finalement permis une amélioration des conditions de (sur)vie que pour une infime partie d'êtres animés³. Ainsi le langage humain peut-il *sonner* comme quelque chose ayant échappé au rythme de la nature auquel l'*animot* continue de s'adapter sans le modifier.

En ces termes, l'*animot* peut apparaître à l'image d'un nouveau né à qui personne n'aurait parlé. Alors, lui-même ne parle pas. Le langage n'est pas inné mais son apprentissage va construire l'individu dès que celui-ci aura la capacité de comprendre les mots prononcés et d'y répondre. Le regard de l'animal s'apparente à celui du nourrisson qui perçoit, pense de tous ses sens mais ne peut en témoigner verbalement. Cela ne revient pas à affirmer qu'un nourrisson⁴ n'est pas un humain, un être ressentant, mais simplement que son « état d'existence » n'est pas à même de répondre ou de répliquer :

*D'autre part, sans effacer la différence, une différence non oppositionnelle et infiniment différenciée, qualitative, intensive, entre réaction et réponse, il s'agit de la prendre au contraire en compte dans tout le champ différencié de l'expérience et d'un monde de la vie. [...] Il s'agirait donc de réinscrire cette différence de la réaction à la réponse, et donc cette historicité de la responsabilité éthique, juridique ou politique, dans une autre pensée de la vie, des vivants, dans un autre rapport des vivants à leur ipséité, à leur *autos*, à leur propre autokinèse et automaticité réactionnelle, à la mort, à la technique ou au machinique⁵.*

¹ Étant donné la redéfinition actuelle de ce terme, notamment grâce aux découvertes en éthologie, les guillemets sont de rigueur.

² L'exemple de la maladie d'Alzheimer est marquant puisque cette pathologie n'existe que chez les animaux humanisés.

³ Vandana Shiva a récemment publié *1%. Reprendre le pouvoir face à la toute-puissance des riches*, Paris, Rue de l'échiquier, 2019.

⁴ Jusque dans les années 1980, les enfants étaient opérés sans anesthésie, le corps médical pensant qu'ils ne ressentaient pas la douleur.

⁵ AQD, p. 173.

La différence, la responsabilité de l'inscription en différence, entre à nouveau en compte dans la pensée de l'*animot*. Ce terme invite en effet à (ré)interroger ce qui permet de délimiter, d'élever ou encore de dresser une frontière¹ : « La discussion mérite de commencer quand il s'agit de déterminer le nombre, la forme, le sens, la structure et l'épaisseur feuilletée de cette limite abyssale, de ces bordures, de cette frontière plurielle et surpléée². » L'abysse pourrait être le monde commun de la multiplicité que certains individus humains tendent à supprimer en l'uniformisant. Car pour survivre, chaque être, humain comme *animot* ou encore entité³ terrestre, doit pouvoir se nourrir et s'hydrater. Or les conditions globales de la Terre actuellement ne permettent plus à ces êtres de pourvoir aux besoins vitaux. L'interdépendance et la complémentarité des systèmes ne sont plus respectées : elles ont été ridiculisées, bafouées et petit à petit ignorées dans une indifférence manifeste. Cependant, le contexte actuel de l'« Anthropocène » réactualise les phénomènes d'intrications de ces notions et leur redonne la valeur qui permettra peut-être à la vie de perdurer.

Chacun des trois artistes du corpus témoigne de rapports et/ou de dialogues empathiques avec le vivant qui compose la nature où ils œuvrent. Par exemple, bien qu'il s'agisse de l'unique œuvre où Sophie Ristelhueber donne une représentation animale, l'édition titrée *Mémoires du Lot* (1990) composée de six photographies noir et blanc évoque son rapport au temps de la préhistoire, quand l'humain faisait partie intégrante du territoire habité :

Après m'être promené dans le département, la seule chose qui m'a intéressée, c'étaient les traces préhistoriques très importantes. Je me suis inventé une préhistoire personnelle. J'avais imprimé un petit livre qui était posé et offert sur une table à l'entrée de la chapelle, c'est une chapelle qui fonctionne toujours. Les trois lignes d'introduction, « J'ai rencontré sur les rives du Lot le rhinocéros, le mammoth et l'*homo sapiens*. Le monde n'était pas un paysage. », sont une manière extrême de dire que je me situe avant le polissage de la civilisation. À partir du moment où je me mettais dans cette perspective-là, j'ai parlé de l'animalité en utilisant l'image d'un rhinocéros, du territoire en utilisant l'image du désert, de l'homme en utilisant l'image d'un dos d'homme à la fois musclé et maigre – on ne sait pas s'il supporte le monde sur sa tête⁴.

Ristelhueber se démarque de Mendieta ou de Long par la distance⁵ qu'elle entretient avec le milieu dans lequel elle n'intervient pas mais qu'elle photographie frontalement comme dans un écart pris avec la densité, l'épaisseur de l'environnement pourtant examiné dans les détails qu'il recouvre. Néanmoins, le regard qu'elle porte sur le vivant peut faire penser à une *espèce d'union* entre l'humain et l'*animot* puisqu'elle semble œuvrer comme si l'humanité était aussi l'*animot* : comme elle l'évoque, ses yeux se posent de la même manière sur le rhinocéros et sur le dos de l'homme photographié. Ils font partie du tout de la même manière. À la préhistoire, les notions de nature ou de paysage n'existent pas : les humains font partie de

¹ Derrida a travaillé la notion de frontière en ce qui concerne les migrations humaines, notamment dans *Cosmopolitiques de tous les pays, encore un effort !*, Paris, Galilée, 1997.

² AQD, p. 52-53.

³ Ce terme proviendrait de la philosophie scolastique ; il correspond à « ce qui constitue l'existence d'une chose, existence considérée comme distincte et indépendante de la chose même. », LITT.

⁴ Sophie Ristelhueber dans un entretien avec Sophie Biass-Fabiani, *La Liste, op. cit.*, p. 6.

⁵ La distance chez Ristelhueber est étudiée au chapitre « Stigmates guerriers ».

la nature puisque le rhinocéros est le mammouth qui lui-même est l'*homo sapiens*. L'humain peut alors se percevoir comme un *animot* parmi d'autres.



Sophie Ristelhueber, *Mémoires du Lot II*, 1990, Lot, tirages argentiques contrecollés sur aluminium et encadrés, 81 x 118 cm, 159 x 126 cm, 81 x 118 cm © Sophie Ristelhueber

Dans un article intitulé « Animots », la philosophe Manola Antonioli¹ (1968, Italie) indique un élément du vivant non humain oublié de la pensée derridienne : le végétal. Entre parenthèses, la philosophe écrit : « [S]ignalons ici brièvement, mais ce serait le point de départ d'une autre réflexion, que Derrida ne fait pas mention des vivants non humains que sont les végétaux, et dont il faudrait également penser les liens de symbiose et coexistence avec les humains². » Bien que Derrida ne traite explicitement de l'*animot* que vers la fin de sa vie, il a dès le début de son œuvre, notamment dans *De la grammatologie*, écrit de manière plus ou moins implicite sur l'*animot*. Il y fait effectivement peu mention des végétaux³, sans totalement les omettre :

Que la botanique devienne le supplément de la société, c'est là plus qu'une catastrophe. C'est la catastrophe de la catastrophe. Car dans la nature, la plante est ce qu'il y a de plus naturel. C'est la vie naturelle. Le minéral se distingue du végétal en ce qu'il est nature morte et utile, servile à l'industrie de l'homme. Lorsque celui-ci a perdu le sens et le goût des vraies richesses naturelles – les végétales – il fouille les entrailles de sa mère et il y risque la santé⁴.

Derrida part de l'observation attentive qu'il a de l'environnement pour mettre en lumière le caractère souffrant de la plainte émise par la nature :

¹ En 1997, Manola Antonioli soutient une thèse sous la direction de Jacques Derrida intitulée « L'écriture de Maurice Blanchot : fiction et théorie ».

² Manola Antonioli, « Animots », dans « Bêt(is)es. Entre Derrida, Deleuze-Guattari et Sloterdijk », Revue *Chimères*, n°81, Toulouse, Érès, 2013, p. 37 (consultable à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-chimeres-2013-3-page-31.htm>).

³ Une vidéo donnée par Pierre Delain montre Derrida qui présente les arbres qu'il a plantés dans son jardin (consultable à l'adresse : https://www.dropbox.com/s/e90f5hy8ecuskm7/D_ailleurs%20Derrida%2C%20suppl%C3%A9ment.mp4?dl=0).

⁴ GRAM, p. 212.

Le sentiment de cette privation [qu'est le mutisme], de cet appauvrissement, de ce manque, telle serait la grande souffrance de la nature (*das grosse Leid der Natur*). C'est en vue du rachat, pour la rédemption (*Erlösung*) de cette souffrance, que vivent et parlent les hommes dans la nature – les hommes et non seulement le poète, précise Benjamin. Cette tristesse supposée ne tient pas seulement, et c'est déjà plus intéressant, à la privation de langage (*Sprachlosigkeit*) et au mutisme, à la privation aphasique ou hébétée des mots. Si cette tristesse supposée élève aussi une plainte, si la nature se plaint, d'une plainte muette mais audible à travers des soupirs sensibles et jusqu'au bruissement des plantes, c'est qu'il faut peut-être renverser les termes¹.

Il s'agit d'un nouveau point où la philosophie de Derrida rencontre l'œuvre performée de Mendieta pour qui la Terre est une Mère² qui fournit les vivres à ses enfants. En s'attachant à faire prévaloir les liens d'interdépendance naturelle au sein du socle commun qu'est la Terre, cette artiste tente de fusionner avec les différents éléments comme l'eau, l'air, la terre ou le feu.

Arbre de vie

Mendieta trouve notamment repère au sein du végétal³ avec lequel elle s'attache à ne faire qu'un. C'est ainsi qu'elle œuvre à retourner au sein de la Terre-Mère pour s'y enraciner littéralement comme elle le dévoile dans une performance non titrée réalisée en 1979. Elle invite à passer du modèle dissymétrique de l'illusion de l'individualité au rêve symétrique de la complémentarité. Dans la conférence donnée en 1981 à l'Université Alfred Jarry à New York, elle affirme : « On pourrait dire qu'il y a des thèmes sous-jacents dans mon œuvre, car il y a effectivement certaines choses que je refais sans cesse. Et l'une d'elles a toujours été de faire corps avec l'arbre, de devenir une sorte d'arbre de vie⁴. »

¹ ADQ, p. 38.

² Se référer à l'avant dernier chapitre titré « Terre matricielle ».

³ Des scientifiques comme l'historien Stéphane Van Damme (1969, Paris), le biologiste Stefano Mancuso (1965, Catanzaro) ou le philosophe Emanuele Coccia (1976, Italie) affirment que les végétaux, qui représentent aujourd'hui 99% de la biomasse, font société. À l'image d'une famille, ils bougent et communiquent avec leurs racines et/ou des produits chimiques volatiles. Darwin titre d'ailleurs son dernier ouvrage *Le pouvoir des mouvements dans les plantes* [*The Power of Movement in Plants*, 1880]. Des philosophes antiques comme Aristote portent une conscience plate aux végétaux : les plantes ne bougeraient et ne ressentiraient pas.

⁴ Ana Mendieta lors de sa conférence à l'Université Alfred Jarry en septembre 1981 à New York, CTH, p. 120. [“I have, you might say, undercurrent themes in my work in that, there are certain things that I do over and over. And one of them has always been becoming one with the tree, sort of the tree of life.”, CTH dans sa version anglaise publiée par Katherine E. Nash Gallery, University of Minnesota/University of California Press, p. 130.]



Ana Mendieta, *Sans titre [Untitled]*, 1979, Old Man's Creek, Iowa, photographie couleur, dimensions non renseignées © Estate of Ana Mendieta & Galerie Lelong



Ana Mendieta, *Arbre de vie [Tree of Life]*, 1976, Old Man's Creek, Iowa, photographie couleur, 33,7 x 50,8 cm © Estate of Ana Mendieta & Galerie Lelong

La performance *Arbre de vie* [*Tree of Life*¹] montre Mendieta qui prend racine au sein du vivant : en recouvrant l'entièreté de sa peau de boue à laquelle est mélangée un peu d'herbe, elle s'unit à l'arbre, se fond dans la nature. Intégrée au végétal grâce au camouflage de boue qu'elle s'est créé, Mendieta s'assimile au milieu naturel, au non humain². Il pourrait s'agir d'un mouvement, d'un élan d'appartenance qui la pousse à se confondre avec le végétal comme si elle cherchait à respirer³ comme lui, avec lui. Mendieta se considère tel un élément naturel dont le corps serait lui-même un élément⁴.

Dans les années 1970, Mendieta tire énormément de force⁵ dans la figure de l'arbre⁶, ce vivant qui forme un lien entre la terre et le ciel. En 1973, durant son séjour à Oaxaca, elle cloue un cœur animal entre le fût et les branches maîtresses d'un vieil arbre. En 1975, elle prolonge sa recherche avec l'œuvre titrée *Energy charge* qui peut être traduite par « charge énergétique ». Ce titre semble référer à l'énergie vitale que l'artiste puise dans son travail et qui lui procure une dimension indispensable à sa survie en nourrissant les cellules de son corps. Il s'agit d'une courte vidéo dont le plan frontal reste fixe. Au début, le spectateur voit un léger vent, les branches se balancent et donnent une dimension spirituelle à l'œuvre. Puis l'ombre d'une silhouette apparaît depuis le coin inférieur droit pour se diriger vers l'arbre montré en noir et blanc. Dans ce lieu désolé au paysage froid et hivernal, Mendieta révèle néanmoins la fertilité de la vie.

¹ Deux autres performances reviennent au public sous le titre d'*Arbre de vie*. En 1976, l'artiste se présente couchée sur un tronc d'arbre à Old Man's Creek : elle est à nouveau recouverte de boue dont une partie déjà séchée se mêle aux couleurs brunes de l'écorce du tronc. Le cadrage horizontal de la photographie présente Mendieta au premier plan sur le tronc d'arbre mort qui marque la diagonale droite ; au second plan se trouve le cours d'eau récurrent dans les œuvres réalisées à Old Man's Creek alors qu'en bas à gauche un bout de berge reste visible avec la présence d'une plante aux fleurs violettes qui semble presque accompagner l'horizontalité de l'artiste. En 1979, Mendieta performe le corps à nouveau couvert de boue se mêlant aux racines hors sol d'un arbre. Enfin en 1976, elle crée une sculpture éphémère à Salina Cruz au Mexique titrée *Árbol de la vida* et réalisée à l'aide de végétaux rouges disposés dans une forme de *Silueta* sur un tronc d'arbre qui, gisant sur le sable, semble sortir de l'océan.

² La position de Mendieta peut notamment faire référence à certaines iconographies représentant la déesse de l'amour et de la guerre appelée Ishtar par les Mésopotamiens et Inanna par les Sumériens. Le chapitre « Cosmogonies » étudie les liens que peut entretenir Mendieta avec les déités féminines.

³ Dans la performance *Respiration d'herbe* [*Grass Breathing*] réalisée en 1974 dans l'Iowa, Mendieta est allongée sous un rectangle de pelouse : petit à petit, ses respirations se font plus grandes, plus amples. L'herbe s'anime et semble respirer. Cette performance évoque l'importance de la vie des végétaux qui permettent aux organismes vivants de respirer sur Terre. *Grass Breathing* rappelle *Burial Pyramid*, performance réalisée la même année dans laquelle Mendieta fait respirer le minéral. Cette œuvre est étudiée au chapitre « Se défaire de la culture ».

⁴ Dans le chapitre « S'ancrer », un lien est établi avec l'œuvre de Merleau-Ponty selon qui la chair serait le cinquième élément naturel.

⁵ Selon Hildegarde de Bingen (1098, Bermersheim vor der Höhe – 1179, Rupertsberg) dans le *Livre des œuvres Divines* [*Liber divinatorum operum*, 1163-1174], « [l']âme est dans le corps comme la sève dans l'arbre, et ses forces sont comme la force de l'arbre. », citée par Audrey Fella dans *Hildegarde de Bingen. Corps et âme en Dieu*, Paris, Points, 2015, p. 39.

⁶ En France, une « Déclaration des Droits de l'Arbre » composée de 5 articles est proclamée lors du Colloque éponyme à l'Assemblée Nationale le 5 avril 2019 (consultable à l'adresse : https://www.arbres.org/docs/actualites/colloques_conferences/190321DECLA_DROITS-1.pdf).



Ana Mendieta, *Charge énergétique (n°43)* [*Energy Charge (n°43)*], 1975, photographies couleur d'une vidéo 16 mm silencieuse, 49 s. © Estate of Ana Mendieta & Galerie Lelong

L'ombre finit par se mêler à l'obscurité de l'arbre. Au bout de quelques secondes, la *Silueta* de Mendieta apparaît *magiquement*¹ en rouge vif², les bras levés contre l'arbre épousant, comme dans la position de l'orant³, le dédoublement du tronc pour former une communion avec l'arbre. Ce rouge électrique éclaire également les branches des arbres aux alentours. La forme surgit puis s'efface pour disparaître complètement un instant avant la fin de la vidéo. Mendieta fait douter ou réfléchir le spectateur sur ce qu'il vient juste d'apercevoir : elle laisse le sentiment d'une apparition fantomatique, d'une énergie ressentie visuellement, corporellement et qui disparaît déjà. Ce jeu d'apparition et de disparition est récurrent dans l'œuvre de Mendieta : elle tient peut-être à signifier la place de l'humain dans l'univers entre existence matérielle et immatérielle, à la fois spectrale⁴, fantomatique ou

¹ Pour évoquer la magie qui réside dans la nature, Mendieta expérimente l'image cinématographique.

² La couleur rouge peut faire référence au sang qui circule dans les veines et que Mendieta utilise fréquemment.

³ La position des bras en orant évoque une forme de prière qui a pour fonction de relier les humains sur la Terre aux divinités dans le Cosmos.

⁴ « Derrida définit le spectre à partir de l'esprit (pour définir l'esprit [européen], il renvoie à Valéry). Le spectre est la figure de l'esprit. C'est un fantôme : on a avec lui un rapport de vision, même si on ne le voit pas, car il nous regarde. À la différence de l'esprit, ou de l'idée, ou de la pensée, le fantôme, bien que n'étant rien, *prend corps*. », DX (consultable à l'adresse : <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0506021018.html>).

bioénergétique. L'artiste cherche à transmettre les énergies qu'elle ressent au sein du vivant comme si la performance lui permettait de communiquer avec celles de l'arbre autant que de communiquer ces énergies-là avec l'humain. En effet, Mendieta fait écho à la personne que recouvre un arbre : en lui prêtant son corps et ses flux pour un instant, le spectateur peut *se figurer* une présence en lui dont l'énergie, bien qu'elle ne soit pas sur le même plan que celle de l'humain, n'en est pas moins force, pulsion de vie. Ainsi Mendieta passe-t-elle de l'humain au spectre, du spectre à l'arbre, à sa dissolution dans l'air au sein d'un paysage dépouillé puisque la vie se loge et se régénère en tout lieu. Ainsi évoque-t-elle la permanence du fluide universel.



Ana Mendieta, *Bosquet de totems* [*Totem Grove*], 1983-1985, bois et poudre à canon, 4 sculptures, de gauche à droite : 199,4 x 67,3 x 61 cm ; 184,2 x 44,5 x 33,7 cm ; 201,9 x 63,5 x 53,3 cm ; 206,4 x 53,3 x 40,6 cm © Estate of Ana Mendieta & Galerie Lelong

Dans les années 1980, alors qu'elle vit à Rome, Mendieta poursuit sa recherche sur la figure de l'arbre en privilégiant le travail en atelier. Elle n'inscrit plus son corps dans l'arbre mais sculpte le bois et le brûle à l'aide de poudre à canon. Elle se sert des reliefs¹ des troncs pour faire apparaître différentes silhouettes de déesses et « donner vie » à une œuvre. Ainsi, va-t-elle recréer une « forêt de divinités » ou un « bosquet de totems ». La forêt est le refuge de la force vitale², du vivant en relation³, de ce qu'il reste de sauvage ou de sacré ; elle symbolise le réensauvagement du monde. Mendieta fait alors référence aux formes de spiritualités ancestrales dans lesquelles les totems, objets de rituels également emblèmes d'un groupe ethnique ou d'une famille, sont des présences protectrices.

Différemment de Ristelhueber, Mendieta interagit avec le corps : depuis son intégration dans la matière qui l'environne, elle rend compte de l'interdépendance et de la complémentarité du vivant et des milieux. À l'instar de l'animal, elle laisse des traces sans *mot dire*. Grâce à son œuvre, l'artiste recrée un univers dans lequel elle se purge, se ressourçe afin de trouver et de puiser sa force, tel qu'elle le montre dans *Arbre de vie*.

1. Une vulnérabilité occultée

Avec son travail sur le bois, cette matière issue des arbres que la Terre produit et fait pousser, Mendieta installe un lien fort avec l'énergie vitale sans cesse propagée sur la planète. Ce matériau vivant venu du corps naturel représente un symbole de permanence. Vandana Shiva mentionne ainsi la puissance de vie incarnée dans l'arbre : « L'arbre sacré sert d'image du cosmos, comme symbole de la source inépuisable de la fertilité cosmique⁴. » Cette force représentée par la stabilité et la pérennité d'un grand arbre semble être occultée dans le contexte présent de l'Anthropocène laissant place à une certaine vulnérabilité⁵ du vivant et des différentes espèces qui le peuplent.

¹ Certaines peintures de la grotte Chauvet (Auvergne vers 37.000 avant aujourd'hui et découverte en 1994) montrent les premières représentations artistiques connues en trois dimensions. Mendieta, comme Long, reprend ce type d'art ancestral.

² Dans *Staying Alive*, Vandana Shiva titre un chapitre « Les femmes dans la forêt » [“Women in the Forest”] où elle affirme que dans la culture indienne la forêt est la première source de vie et de fertilité.

³ Selon Hubert Reeves, « la forêt nous enseigne à regarder la vie sous son angle dynamique », dans *L'espace prend la forme de mon regard*, Paris, Seuil, 1999, p. 34. Cet ouvrage est extrait des carnets de l'astrophysicien illustrés de photographies en noir et blanc de Jacques Véry.

⁴ Vandana Shiva, « Etreindre les arbres », dans *Reclaim*, trad. Émilie Notéris, *op. cit.*, p. 191 [“The sacred tree serves as an image of the cosmos, a symbol of the inexhaustible source of cosmic fertility.”, in *Staying Alive [Rester en vie]*, *op. cit.*, p. 54.]

⁵ Dans un court ouvrage, la philosophe et psychanalyste Cynthia Fleury (1974, Paris) travaille la notion de vulnérabilité : « La vulnérabilité est une combinaison d'hypercontraintes, qui sont souvent d'emblée dévalorisées, stigmatisées par la société comme étant non-performantes, invalidantes et créatrices de dépendances. Mais elle nous invite, nous, les “autres”, à mettre en place des manières d'être et de se conduire, précisément autres, aptes à faire face à cette fragilité pour ne pas la renforcer, voire pour la préserver, au sens où cette fragilité peut être affaire de rareté, de beauté, de sensibilité extrême. Ce qui est donc intéressant dans la

La *vulnérabilité* prend alors une définition paradoxale : est vulnérable la créature qui subit des douleurs physiques ou psychiques ou encore celle qui est attaquée facilement. Or la Terre est constituée d'une telle force qu'il est difficile de reconnaître son caractère vulnérable. Elle survivra toujours sous quelque forme que ce soit, avec ou sans l'humain. Néanmoins, l'activité grandissante de ce dernier fragilise l'écosystème terrestre, rend les conditions d'habitat difficiles sur cette sphère qui se montre sous un nouveau jour. Le verbe *occulter* laisse entendre une double idée : la Terre contient une telle force qu'il est compliqué pour certains individus humains de l'entrevoir avec ses faiblesses. L'occidentalisation du monde fait taire les liens entretenus jadis avec le non humain : ils s'obscurcissent en même temps que les consciences et les lois naturelles deviennent imperceptibles, inintelligibles, difficilement compréhensibles¹. Cela revient à affirmer que la vie ne s'auto-affecte plus. En agissant inconsciemment, les individus laissent place à certaines formes de vulnérabilité dans ce qui arrive en eux et autour d'eux² : la survenue ou l'*arrivance* de la destruction que les éléments terrestres connaissent aujourd'hui. La capacité de négation ou de voilement de la réalité tiennent de l'aveuglement ou du somnambulisme que les artistes combattent.

Être au milieu

Mendieta a notamment su montrer à travers ses œuvres *earth/body* une forme d'acceptation de la vulnérabilité du vivant : celle provenant de son propre corps à partir duquel elle va puiser son énergie dans l'ensemble des forces naturelles qui ont créé ce même corps. L'artiste dévoile un attrait inconditionnel pour l'éphémérité, la fragilité du temps vivant, y compris celle de sa propre condition humaine qui semble selon elle la première étape vers la guérison psychique permettant la survie. En effet, Mendieta célèbre la vie de multiples manières, dans différentes matières. Non seulement la sienne propre mais celle des éléments naturels, des arbres, des plantes, des insectes... Grâce à son histoire, elle n'a pas peur d'affirmer la puissance vitale qui l'anime. À travers son parcours, Mendieta travaille à sa (re)connexion avec le milieu ambiant, avec la substance d'où elle vient.

vulnérabilité, en dehors du fait qu'elle est consubstantielle à tout homme et finalement assez peu spécifique, c'est qu'elle invite l'homme à inventer un *ethos*, à produire un geste plus soucieux de la différence de l'autre : elle fait naître chez nous une préoccupation, une attention, une qualité inédite de présence au monde et aux autres. Elle fait naître chez nous un être, une manière d'être, une style de vie, un autre nous-même. », *Le soin est un humanisme*, Paris, Gallimard, 2019, p. 7-8.

¹ Cet argument peut en partie expliquer pourquoi l'essentialisme est souvent disqualifié. En effet, la nature a des lois, parfois terribles pour l'entendement humain qui les supporte difficilement : celui-ci préfère alors les contrôler, en créer de nouvelles qui lui soient propres plutôt que de vivre en accueillant les règles préexistantes (au jeu).

² À ce propos Baptiste Morizot, écrivain et maître de conférences en philosophie à l'Université d'Aix-Marseille, affirme que les êtres humains sont « pris dans une vulnérabilité mutuelle avec les autres vivants, dans ce nouveau temps. », dans l'article « Ce mal du pays sans exil. Les affects du mauvais temps qui vient », Revue *Critique*, « Vivre dans un monde abîmé », n°860-861, Paris, Minuit, hiver 2019, p. 167. Cette affirmation est rendue concrète, visible avec la pandémie et le confinement en 2020 dû au coronavirus 2019.



Ana Mendieta, photographie documentaire des années 1970, lieu de prise de vue inconnu
© Estate of Ana Mendieta & Galerie Lelong

Ainsi son œuvre rappelle-t-elle au spectateur que la nature préexiste à l'apparition humaine. La force de vie qui a créé l'humanité ne laisse d'autre choix à cette espèce que de lui appartenir. Bloqués au sol ou dans l'atmosphère, les humains peuvent néanmoins agir librement : en repoussant cette énergie universelle ou en l'acceptant. C'est ce mouvement de pensée et d'action que l'écogynie tente d'éveiller en replaçant l'humain dans l'ensemble où cette espèce est née, c'est-à-dire au milieu des vivants non humains que sont les *animots*, les végétaux, les minéraux, le ciel, la terre, l'eau, les rivières... Tout comme Mendieta montre sur cette photographie documentaire les liens de continuité entre l'humain et le non humain, quel qu'il soit, la notion tend à refonder le lien rompu avec la nature afin de repenser les manières de co-habiter et d'éviter la perpétuation de souffrances infernales.

Car l'observation de la nature prouve que la vie gagne toujours : son mouvement, au bout d'un certain temps, l'emporte forcément sur les autres¹. C'est peut-être ce que souligne Mendieta lorsqu'elle dessine sur des feuilles d'amandiers. Entre 1981 et jusqu'à sa mort en 1985, elle se détache de son corps et travaille à même l'arbre ou la feuille. Elle œuvre avec la même intention que dans la période de la série *Silueta* puisqu'elle dessine, parfois en perforant, des contours aux formes féminines. Toutefois les dimensions ne sont plus celles de son corps et sont inspirées de représentations féminines préhistoriques telles que celle de la Vénus de Lespugue² par exemple. Ces corps aux rondeurs généreuses sont créés comme amulettes ou offrandes³ pour demander d'aider les femmes et les terres à rester fertiles afin de perpétuer la vie. Il se peut que Mendieta tende elle aussi à promouvoir, aider, voire contribuer à la (re)vitalisation de la Terre dans le contexte d'une nature qui se meurt en partie puisqu'elle ne sera plus telle que l'humain l'a connue. Mendieta partage une vision organiciste du monde, notamment dans son travail sur les feuilles : en tant que capteurs sensoriels, ces éléments issus des végétaux ouvrent aux questions de l'intelligence non humaine. En effet, les feuilles placées aux extrémités des branches communiquent avec le reste de l'arbre afin d'avertir des animaux herbivores par exemple et se montrent ainsi comme de véritables acteurs sociaux.

¹ Lors de mon séjour au Mexique sur les traces d'Ana Mendieta, un élément frappant a conforté ce sentiment : sur le site archéologique de Monte Albán, des hommes en charge de l'entretien des édifices s'efforçaient d'éliminer les végétaux naissants ou déjà bien installés entre les pierres des temples. C'est ce qu'a exprimé Ana Mendieta dans sa performance *Enterrement pyramidal* [*Burial Pyramid*, 1974] étudiée au chapitre « Se défaire de la culture ». D'autre part, l'anthropologue américaine Anna Tsing (1952) montre dans son ouvrage *Le Champignon de la fin du monde. Sur les possibilités de vie dans les ruines du capitalisme* [*The Mushroom at the End of the World: On the possibility of life in capitalist ruins*, 2015], qu'avec son haut degré de résilience, la nature s'adapte toujours.

² La Vénus de Lespugue, trouvée dans la grotte des Rideaux à Lespugue en Haute-Garonne, mesure 14 centimètres de haut sur 6 centimètres de large et a été sculptée il y a 23.000 ans dans de l'ivoire de mammoth. Conservée au Musée de l'Homme à Paris, elle a été exposée au Centre Pompidou à l'occasion de l'exposition « Préhistoire. Une énigme moderne » [8 mai – 16 septembre 2019] où figuraient également un cercle en pierre de Richard Long *Cercle serpent* [*Snake Circle*] (1991) ainsi qu'une vidéo d'Ana Mendieta intitulée *Esculturas rupestres (n°98)* [*Sculptures rupestres (n°98)*] réalisée dans les grottes de Jaruco à la Havane en juillet 1981.

³ Selon Mircea Eliade, ces représentations féminines ou ces « déesses jouent un rôle religieux important à partir du Néolithique, à la suite de la découverte et de la diffusion de l'agriculture », dans « Mythologies. Dieux et Déesses », *Encyclopædia Universalis*, article non daté, non paginé.



Ana Mendieta, *Sans titre [Untitled]*, 1983, feuille d'amandier, 32 x 24 cm
© Estate of Ana Mendieta & Galerie Lelong



Ana Mendieta, *Sans titre [Untitled]*, 1983, feuille d'amandier, dimensions non renseignées
© Estate of Ana Mendieta & Galerie Lelong

Un jeu de réciprocité absolue

Mendieta et Long perçoivent le paysage comme un médiateur qui permet de dépasser la fracture, de brouiller les frontières entre les faits de nature et de culture puisqu'ils ressentent et savent que leur corps provient de la même matière que celle de la Terre. Ils travaillent leur art dans un jeu de réciprocité absolue. Ainsi leurs œuvres offrent-elles des temps auxquels l'action se joint à la contemplation afin de réconcilier l'humain avec le reste du vivant en (re)créant de nouveaux dialogues empathiques, de nouveaux échanges plus en adéquation avec des valeurs promouvant la vie.

En effet, il est aujourd'hui prouvé que la perpétuation de la vie ne dépend pas forcément de la loi du plus fort : l'ensemble du vivant s'entraide¹, forme des alliances² que l'humain a fragilisées en s'accaparant les territoires qui sont en réalité les lieux de cohabitation de différentes espèces alors rendues vulnérables. Ainsi, peut-être en raison de la crainte de sa finitude, l'humain a-t-il renvoyé à la Terre l'expression de sa propre vulnérabilité. De nombreuses disciplines s'apparentant aux sciences dures font aujourd'hui (re)naître des connaissances ancestrales qui prouvent l'intelligence non pas de l'homme mais de la nature, qu'elle soit minérale, végétale³ ou animale : chaque élément de vie a son importance, son rôle à jouer dans l'existence et la permanence de la biodiversité. Baptiste Morizot mentionne ainsi l'interdépendance et la vulnérabilité du vivant :

Voilà une inversion du rythme des métamorphoses : l'humain éphémère est désormais plus stable que son milieu, moins périssable, alors qu'il était jusque-là le fugitif dans la minéralité impassible des paysages, et l'éternel cycle des mêmes saisons⁴. Imaginez : un tiers des espèces vivantes de la planète, vieilles chacune de millions d'années, pourrait disparaître avant vous, dans le courant d'une vie humaine. Or ces populations ne sont pas des éléments mobiles,

¹ Sur cette question voir l'ouvrage de Pablo Servigne et Gauthier Chapelle, *L'entraide. L'autre loi de la jungle*, Paris, Les Liens qui Libèrent, 2017. Il montre que dans la nature il y a plus de coopération que de compétition. Dans cette diplomatie relationnelle, nombre d'espèces animales s'entraident, se ressentent, se connaissent ou se reconnaissent. L'humanité est la seule à s'être détachée à ce point de son environnement.

² Lors de sa conférence titrée « Les plantes font-elles société ? Reconfigurer la notion de nature », prononcée à l'occasion du festival « Allez savoir » qui s'est déroulé du 25 au 29 septembre 2019 à Marseille, le philosophe Emanuele Coccia (1976, Italie) rappelle que les espèces exercent seulement 10% de compétition pour survivre, le reste est de l'entraide, de la symbiose, de la collaboration.

³ Des chercheurs comme l'ingénieur forestier allemand Peter Wohlleben (1964, Bonn), notamment dans ses ouvrages *La vie secrète des arbres. Ce qu'ils ressentent. Comment ils communiquent* [*Das geheime Leben der Bäume. Was sie fühlen, wie sie kommunizieren - die Entdeckung einer verborgenen Welt*, 2015] ou *La vie secrète des animaux. Amour, deuil, compassion : un monde caché s'ouvre à nous* [*Das Seelenleben der Tiere. Liebe, Trauer, Mitgefühl – erstaunliche Einblicke in eine verborgene Welt*, 2016], prouvent que l'ensemble de la biosphère est relié *via* différents types de communication permis par les corps animaux ou végétaux adaptés à l'environnement donné.

⁴ Sur la disparition des saisons, Morizot écrit : « Vivre désormais dans la concaténation de trois saisons dans le même paysage. Parce que c'est le cycle même des saisons qui a été abîmé. Le chez soi n'est plus reconnaissable, comme dans cette tragique maladie de l'esprit où les visages les plus intimes nous semblent ceux d'étrangers. Comment donner sens et forme à cet affect de détresse, de désorientation, induit par le fait de voir autour de soi le monde connu se déliter ? », dans « Ce mal du pays sans exil. Les affects du mauvais temps qui vient », *Revue Critique, art. cit.*, p. 168.

substituables, posées sur le décor des paysages autour de nous. Elles constituent le paysage, comme acteurs des dynamiques écologiques qui le font tenir, qui font circuler l'énergie solaire des végétaux aux animaux, insectes, bactéries et champignons, qui font circuler le dioxygène comme excréta des arbres jusqu'à nos poumons, qui transforment le sol et le climat. Dans le vivant, on n'habite jamais un paysage minéral pur, fait de conditions strictement abiotiques, un biotope abstrait : l'habitat de chaque vivant n'est que le tissage de tous les autres vivants. Un tissage immémorial désormais plus transitoire que le soi¹.

Avoir conscience de la trame tissée entre les espèces vivantes permet de tenir compte du haut degré de vulnérabilité des écosystèmes. La destruction organisée² n'est pas toujours intelligible pour le tout venant. Dans *L'animal que donc je suis*, Derrida évoque cette occultation : « Certains chercheront encore, nous y viendrons, à contester le droit d'appeler cela *souffrance* ou *angoisse*, mots ou concepts qu'il faudrait encore réserver à l'homme, au *Dasein* dans la liberté de son être-pour-la-mort³. » Quelques lignes après le philosophe écrit au sujet du voilement de la sensibilité du vivant qu'il a renommé *animot* : « “Peuvent-ils [les *animots*] souffrir⁴ ?” revient à se demander : “Peuvent-ils *ne pas* pouvoir ?” Et quoi de cet impouvoir ? de la vulnérabilité ressentie depuis cet impouvoir ? Quel est ce non-pouvoir au cœur du pouvoir⁵ ? » L'impouvoir conféré aux êtres qui peuplent la Terre, la passivité qui est imaginée, projetée sur les *animots* par la psyché humaine laisse place à la *permission* de la dévastation induite par une certaine forme de morale. Plus loin, Derrida poursuit : « On peut dire aussi qu'une mauvaise volonté⁶, voire une malignité perverse, habite et anime ladite bonne volonté morale. Et que ce “mal”, la maladie et la malignité de ce mal, se porte non pas *dans* et *sur* l'animal, mais *contre* l'animal auquel il s'agit de faire mal et de vouloir du mal⁷. » Cette spirale reproductrice sous couvert de normalité⁸ est éminemment dangereuse pour la

¹ *Ibid.*, p. 170. Une page avant, Morizot décrit ce qu'est selon lui la *solastalgie* : « La solastalgie est un affect d'exil immobile qui restitue aux plus sédentaires d'entre nous les dimensions de perte et d'errance qu'ont chantées les exilés. Une élégie paradoxale, un chant de l'automne au plus haut de l'été. C'est la nostalgie d'un foyer pourtant bien présent, mais qui fuit sous les pieds, sans qu'on l'ait quitté un instant. »

² Dans *L'Homme et la Terre*, Ludwig Klages parle de « guerre d'anéantissement moderne » : « Au prétexte on ne peut plus inepte que d'innombrables espèces animales seraient nuisibles, il a quasiment tout exterminé. », *op. cit.*, p. 32.

³ AQD, p. 49-50.

⁴ Cette question ouvre à celle de la différence et donne un autre éclairage à celle de la banalité du mal : en quoi ne pas parler (une langue) empêcherait la souffrance ? Un élément de réponse peut se trouver dans le pouvoir que confère la langue, le pouvoir de croire savoir quand d'autres ressentent non pas sans l'exprimer, mais sans « le dire ».

⁵ AQD, p. 49.

⁶ Ce que Derrida nomme « mauvaise volonté » peut renvoyer à un pan de la philosophie d'Émil Cioran. En quatrième de couverture de son ouvrage *Le mauvais démiurge* [1969], il est écrit : « La bonté ne crée pas, elle manque d'imagination ; or il en faut pour fabriquer un monde, si bâclé soit-il. La vérité est que nous sommes sortis des mains d'un dieu maudit, auquel nous nous agrippons avec nos misères et nos tares : rien ne nous flatte tant que de pouvoir placer la source de notre indignité dans les agissements d'un créateur pervers. [...] *Le mauvais démiurge* n'est cependant pas un livre essentiellement sombre. Il finit en tout cas sur une note sereine : “Nous sommes au fond d'un enfer dont chaque instant est un miracle”. »

⁷ AQD, p. 141.

⁸ La normalité apparaît sous forme d'altération et de manipulation et peut alors devenir synonyme d'aliénation dans le sens où le rapport direct, organique est différé voire occulté.

survie des espèces et le maintien en bonne santé de la Terre. C'est ce que Derrida pourrait nommer « le sacrifice du vivant¹ ».

La Campagne

La notion de sacrifice permet à nouveau de mettre en parallèle la vulnérabilité des corps humains et la fragilité des corps terrestres. Cette idée résonne encore une fois avec l'œuvre de Sophie Ristelhueber. Pour réaliser la série de photographies intitulée *La Campagne* (1997), elle se rend sur des lieux d'exécution et de massacre opérés en Bosnie. Dans l'espace d'exposition figure également une liste² qui mentionne les noms des lieux arpentés et photographiés. L'artiste affirme : « Pour évoquer le génocide en Bosnie, des images de verdure, de paysages bucoliques qui, si on s'en approche, contiennent des maisons détruites, des arbres mitraillés³. » Ayant écarté son objectif des chantiers en route, Ristelhueber souligne encore une fois son « obsession pour l'ambivalence des choses⁴ ».

Pour la mise en exposition de cette série dont le cadrage des photographies n'offre qu'une vision parcellaire de la réalité, l'artiste refuse de « donner un ordre⁵ » à ces images de « campagnes détruites⁶ ». Elle fait le choix de poser aléatoirement contre le mur et à même le sol trois groupes de cinq à dix photographies. Ristelhueber a recherché un rendu ou une « impression pauvre » à l'image des affiches publicitaires :

Avec *La Campagne*, j'avais envie d'avoir le rendu d'impression pauvre des images de magazines. Les images contrecollées sur du carton et posées contre les murs, se chevauchent les unes les autres : le dispositif est tellement léger que, si quelqu'un a la curiosité, il peut toujours feuilleter ça comme un album en écartant les images pour voir celles qui sont derrière⁷.

Le travail de Ristelhueber fait écho au concept du lisse et du strié développé par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans leur ouvrage *Mille Plateaux*⁸ (1980). En effet, comme dans *Faits* par exemple, l'artiste révèle une nature marquée, striée dans son territoire, creusée dans ses montagnes et trouée dans ses sols. De même, ce qu'il reste de strié dans les villes en ruine laisse petit à petit place au lisse originel : « [C]e qui occupe l'espace lisse, ce sont les intensités, les vents et les bruits, les forces et les qualités tactiles et sonores, comme dans le

¹ Jacques Derrida, *Foi et Savoir* [1996], Paris, Seuil, 2000, p. 77.

² Ristelhueber se sert souvent de listes dans son œuvre ; une série de photographies réalisées dans le Var en 2000 est d'ailleurs titrée *La Liste*. C'est une méthode qui lui permet d'évoquer différents lieux ou faits (comme pour le livre d'artiste *Opérations*) en toute objectivité.

³ Michel Guerrin, « Artistes et photographes sur la ligne de fracture entre réel et fiction », *Le Monde*, Paris, 22/09/2001, p. 34.

⁴ *Ibid.*

⁵ Sophie Ristelhueber dans un entretien avec Sophie Biass-Fabiani, *La Liste*, *op. cit.*, p. 7.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux* [1980], Paris, Minuit, 2016.

désert, la steppe ou la glace¹. » Ainsi certaines guerres font-elles disparaître le strié dédaléen sous le lisse de la nature, cet espace qui (re)devient libre de tous types de mesure.



Sophie Ristelhueber, vue d'exposition à la galerie Arlogos, 1997, Nantes, *La Campagne*, 1997, photographies couleur et noir et blanc, tirages numériques contrecollés sur carton, installation aléatoire, 130 x 160 cm et 195 x 130 cm © Sophie Ristelhueber

Dans *Printemps silencieux*², la biologiste Rachel Carson³ mentionne la force de destruction dont dispose l'espace strié. Elle compare les pesticides, contre lesquels elle se bat, à des armes :

Vouloir « contrôler la nature » est une arrogante prétention, née d'une biologie et d'une philosophie qui en sont encore à l'âge de Neandertal, où l'on pouvait croire la nature destinée à satisfaire le bon plaisir de l'homme. Les concepts et les pratiques de l'entomologie appliquée reflètent cet âge de pierre de la science. Le malheur est qu'une si primitive pensée dispose

¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Le lisse et le strié », *ibid.*, p. 598.

² Rachel Carson dédie ce livre à Albert Schweitzer (1875, Kaisersberg – 1965, Lambaréné), médecin et philosophe dont l'auteure cite une phrase : « L'homme a perdu l'aptitude à prévoir et à prévenir. Il finira par détruire la Terre. », *Printemps silencieux*, *op. cit.* [“Man has lost the capacity to foresee and to forestall. He will end by destroying the earth.”, in *Silent Spring*, *op. cit.*]

³ Un article sur Rachel Carson, rédigé par son amie artiste, éditrice et naturaliste Shirley Ann Briggs (1918, Iowa City – 2004, Derwood), paraît en 1981 au début de la treizième revue *Heresies*, *op. cit.*

actuellement des moyens d'action les plus puissants, et que, en orientant ses armes contre les insectes, elle les pointe aussi contre la terre¹.

Dans cet ouvrage, la scientifique démontre que la disparition des insectes et des oiseaux vient de l'évolution négative de certaines techniques mécaniques qui inondent les sols de produits toxiques. Ces différentes études qui dévoilent des points de vue convergents amènent à penser que, comme le montrent les recherches faites dans les grottes utilisées à la préhistoire, l'apposition de la main dite *positive* dans l'environnement se fait plus rare que celle de la main dite *négative*. Les artistes du corpus, par exemple dans *Sans titre* que Richard Long réalise en 2010, révèlent que l'art peut être un chemin pour tisser un lien puissant avec la compréhension de ce qu'est ou de ce qui compose millénairement le vivant. En effet, lorsque Long travaille comme les premiers humains majoritairement à l'aide de ses mains, de roche et de boue, il effectue ce qui pourrait être qualifié de *gestes préhistoriques* dans une reconnexion avec l'humain primordial. Il révèle par là même que l'acte créatif ne provient pas seulement de l'être mais plus probablement d'un tout qui l'interpelle depuis l'extérieur, une inspiration du dehors² et non pas d'un « je » totalement contrôlé ou maîtrisé.

Les artistes du corpus dévoilent la vulnérabilité occultée de la Terre. C'est au sein du milieu qu'ils perçoivent les forces et les faiblesses logées au cœur des paysages où ils œuvrent dans un jeu de réciprocité absolue. Par là même, ils dévoilent l'importance des impacts de gestes humains qui, jusque dans des lieux reculés, se déposent en masquant cette fragilité.



Richard Long, détail, *Sans titre [Untitled]*, kaolin sur carton noir, 2010 © Richard Long

¹ Rachel Carson, *Printemps silencieux*, *op. cit.*, p. 268-269 [“The ‘control of nature’ is a phrase conceived in arrogance, born of the Neanderthal age of biology and philosophy, when it was supposed that nature exists for the convenience of man. The concepts and practices of applied entomology for the most part date from that Stone Age of science. It is our alarming misfortune that so primitive a science has armed itself with the most modern and terrible weapons, and that in turning them against the insects it has also turned them against the earth.”, in *Silent Spring*, *op. cit.*, p. 154.]

² La notion d'inspiration provenant du dehors est étudiée dans le chapitre « Le dehors ».

2. Perte des équilibres

Le contexte actuel généralement désigné sous le terme *Anthropocène* permet d'affirmer¹ que l'*humain* a la main mise sur l'ensemble du vivant.

Comme le prouve Leroi-Gourhan (1911-1986, Paris) dans *Le geste et la parole* (1964-1965), c'est la bipédie qui permet entre autres phénomènes particuliers à l'espèce humaine de progresser autrement que les autres animaux. En effet, la bipédie autorise *Homo* à faire ce qu'il souhaite de ses mains tout en se mouvant. Pendant qu'il se déplace, la main devient l'outil de prédilection, celui qui donne accès à un niveau supplémentaire d'action : les mains façonnent le monde, positivement ou négativement. La nouvelle ère dans laquelle est entrée la Terre n'est que l'évolution des premiers temps où l'humain commence petit à petit à coloniser la planète, en premier lieu armé de ses dix doigts pour prolonger sa pensée. En un temps extrêmement restreint, notre espèce semble avoir détruit à hauteur de ce qu'elle a construit. L'humain est passé du statut de prédateur à celui de redoutable destructeur de la vie². Aujourd'hui un peu plus qu'humain³, puisque la majorité des individus travaillent essentiellement avec le haut de leur corps, la tête, il est devenu l'automate somnambule de sa propre transmutation en même temps que de celle de l'ensemble du vivant. Unique espèce avec ce niveau d'intelligence qui paradoxalement mène le monde à sa perte, l'humanité, ou plus précisément une certaine partie de l'humanité, produit et participe à sa propre destruction en même temps qu'à celle du reste du vivant. La parenthèse suivante de Derrida éclaire ce propos :

([J]e crois que le cartésianisme appartient, sous cette indifférence mécaniste, à la tradition judéo-christiano-islamique d'une guerre contre l'animal [ou l'*animot*⁴], d'une guerre sacrificielle aussi vieille que la Genèse. Et cette guerre n'est pas une façon d'appliquer la technoscience à l'animal alors qu'une autre façon serait possible et envisageable ; non, cette violence ou cette guerre ont été, jusqu'ici, constitutives du projet ou de la possibilité même du savoir technoscientifique dans le processus d'humanisation ou d'appropriation de l'homme par l'homme, y compris dans ses formes éthiques ou religieuses les plus élevées. Aucune noblesse éthique ou sentimentale ne doit nous dissimuler cette violence, que les formes connues de l'écologisme ou du végétarisme ne suffisent pas à interrompre, même si elles valent mieux que ce à quoi elles s'opposent⁵.)

En effet, l'humain est en guerre contre son milieu et les autres qui l'habitent. La violence devenue extrême de cette lutte armée entraîne la perte des équilibres écosystémiques⁶. Cette

¹ De récentes recherches scientifiques sont exposées dans le chapitre « Nouvel air ».

² Cet argument est tiré de *L'Homme et la Terre* de Klages, *op. cit.*, p. 44.

³ Les recherches d'Yves Coppens montrent que le changement climatique induit un changement biologique : l'humain devient « sur-sapiens ».

⁴ Ce que Derrida nomme ici *animal* peut, sans transgresser sa pensée, s'élargir à l'*animot* ou encore à l'écosystème puisque l'entière du paysage terrestre subit l'influence humaine et les dégradations qu'elle impose.

⁵ AQD, p. 140.

⁶ Cette approche définit la gestion des terres en lien avec l'eau et les vivants qui ensemble maintiennent l'équilibre du milieu, les liens et interactions entre écosystèmes étant respectés.

décadence réside également dans une logique naturelle occultée voire délibérément¹ non respectée. L'être humain est le seul mammifère dont l'évolution le place en contradiction avec les lois qui régissent la Terre. Ses capacités motrices et cérébrales lui permettent de créer d'autres règles avec lesquelles il parvient à modifier, organiser son milieu en fonction de ses propres besoins. Si auparavant, la nature a été le moyen de subsistance privilégié, elle ne l'est plus aujourd'hui bien que l'ensemble de ce qu'il possède provienne de la nature².

Séparations

Dans sa volonté de dépasser les conditions et règles données par le milieu³, l'humain dégrade ce qui l'entoure. Ainsi, l'autorégulation naturelle de la Terre est-elle bouleversée par cette espèce dont l'impact est semblable à celui d'une force tellurique. Non plus dans une parenthèse mais dans un paragraphe, Derrida étaye l'argument guerrier, la lutte menée aux quatre coins du monde contre l'animal ou peut-être plus largement mais plus précisément dans le contexte de l'« Anthropocène », contre l'*animot*, bouleversant l'équilibre des forces :

[Tout se passe] comme si, par exemple, au lieu de jeter un peuple dans des fours crématoires et dans des chambres à gaz, des médecins ou des généticiens (par exemple nazis) avaient décidé d'organiser par insémination artificielle la surproduction et la surgénération de Juifs, de Tziganes et d'homosexuels qui, toujours plus nombreux et plus nourris, auraient été destinés, en un nombre toujours croissant, au même enfer, celui de l'expérimentation génétique imposée, de l'extermination par le gaz ou par le feu. Dans les mêmes abattoirs. Je n'abuserai pas de la facilité avec laquelle on pourrait donner toute sa charge pathétique aux évidences que je rappelle ainsi. Tout le monde sait quels terrifiants et insoutenables tableaux une peinture réaliste pourrait faire de la violence industrielle⁴, mécanique, chimique, hormonale, génétique, à laquelle l'homme soumet depuis deux siècles la vie animale. Et ce que sont devenus la production, l'élevage, le transport, la mise à mort de ces animaux. Au lieu de vous mettre ces images sous les yeux ou de les réveiller à votre mémoire, ce qui serait à la fois trop facile et sans fin, je dirai seulement un mot de ce « pathos ». Si elles sont « pathétiques », ces images, c'est aussi qu'elles ouvrent pathétiquement l'immense question du pathos et du pathologique⁵, justement, de la souffrance, de la pitié et de la compassion. Et de la place qu'il faut accorder à l'interprétation de cette compassion, au partage de la souffrance entre des vivants, au droit, à l'éthique, à la politique qu'il faut rapporter à cette expérience de la compassion. Car ce qui arrive, depuis deux siècles, c'est une nouvelle épreuve de la compassion. Devant le déferlement pour l'instant

¹ Par exemple, les politiques ou les personnes *cultivant* les terres savent aujourd'hui que l'élimination d'espèces dites « nuisibles » revient à faire apparaître des espèces parasites.

² L'ensemble de ce qui nous entoure est inspiré par la nature, qu'elle soit végétale, animale ou tout autre. Pour exemple, certains médicaments sont fabriqués à partir de plantes et certaines technologies sont fabriquées par biomimétisme ou bioinspiration.

³ Les Jardins de la Baie, parc de 101 hectares achevé en 2012 dans le centre de Singapour, illustre par exemple l'envie que l'humain a de dépasser la nature, d'« en » créer par lui-même. Ces jardins, comme ailleurs celui de Shanghai qui a besoin de 17.000 m³ d'eau chaque jour, sont des catastrophes écologiques.

⁴ L'agriculture intensive, rendue possible par les avancées technologiques, oblitère la notion de *limite*.

⁵ Le terme *pathologie* renvoie à la pensée de Laurent Bibard développée dans le chapitre « Des valeurs androcentrées ».

irrésistible mais dénié, devant la dénégation organisée de cette torture, des voix s'élèvent (minoritaires, faibles, marginales, peu assurées de leur discours, de leur droit au discours et de la mise en œuvre de leur discours dans un droit, dans une déclaration des droits) pour protester, pour en appeler, nous y viendrons, à ce qui se présente de façon si problématique encore comme des *droits de l'animal*, pour nous réveiller à nos responsabilités et à nos obligations à l'égard du vivant en général, et précisément à cette compassion fondamentale qui, si on la prenait au sérieux, devrait changer jusqu'au socle (et c'est auprès de ce socle que je voudrais m'affairer aujourd'hui) de la problématique philosophique de l'animal¹.

Dans un même raisonnement sur l'éthique de la compassion, le biologiste spécialiste en sciences de l'évolution, en génétique et botanique Pierre-Henri Gouyon écrit dans un article intitulé « Biodiversité, Politique & Éthique² » des mots qui rappellent fortement ce pan de la pensée derridienne : « De même qu'une société ne peut pas tuer ses propres membres sans s'avilir, l'Humanité ne peut pas détruire son environnement et conduire sciemment à l'extinction les autres espèces avec lesquelles elle partage notre planète sans attenter à sa propre nature, sans perdre le respect d'elle-même. Le respect des autres conditionne le respect de soi. » En note, Gouyon ajoute une anecdote rapportée par l'un de ses collègues, révélatrice des *différences ontologiques*³ qui ont cours sur la planète :

Un éleveur Peul (une tribu d'Afrique sahélienne) ayant aidé pour une recherche, on lui a offert un voyage en France. Il a visité les fermes et vu les vaches en batterie⁴, totalement prisonnières, devenues des machines biologiques à produire du lait. Il a conclu : « on m'avait parlé de ce qui s'était passé ici pendant les années 40, des camps de concentration, je ne comprenais pas. Depuis que j'ai vu comment vous traitez vos vaches, je commence à comprendre. »

La séparation avec la nature mène indubitablement à la séparation des humains entre eux ; la nature est le reflet de nos relations au monde comme le paysage est celui des cultures. C'est ce que Derrida affirme un peu plus loin, en prenant appui sur l'édification de la religion chrétienne, toujours dans *L'animal que donc je suis* :

Il serait assez facile de montrer que cette violence faite à l'animal est sinon d'essence du moins à prédominance mâle, et, comme la dominance même de la prédominance, guerrière, stratégique, chasseresse, viriloïde. Il peut y avoir des Dianes chasseresses et des amazones cavalières mais personne ne saurait contester que sous sa forme phénoménale la plus massive,

¹ AQD, p. 47-48.

² Pierre-Henri Gouyon, « Biodiversité, Politique & Éthique », *art. cit.*

³ Cette locution renvoie aux travaux de Philippe Descola, notamment à ses arguments au sujet de l'utilisation du terme « Anthropocène ». Se référer au chapitre « Nouvel air ».

⁴ Pierre Rabhi, lui, évoque la parabole du félin : « L'être humain s'est, lui-même, divinisé. La violence de l'Homme vis-à-vis de la nature ne s'explique pas par la loi de la jungle évoquée tant de fois. C'est la parabole du félin : le lion ne fait pas commerce de l'antilope qu'il chasse et il prend à la nature ce qui est strictement nécessaire à sa survie. Il ne tue pas inutilement. », Pierre Rabhi lors de sa conférence « J'aimerais tant me tromper », dans le cadre de la 4^e édition du forum d'idées « Une époque formidable », organisé par « La Tribune » au Théâtre des Célestins de Lyon.

de la chasse à la corrida, des mythologies aux abattoirs, et sauf exception, c'est le mâle qui s'en prend à l'animal, comme c'est Adam que Dieu a chargé d'asseoir son autorité sur les bêtes¹.

Les femmes à la fois complices et victimes de la même manière que les hommes, bien que cet assujettissement soit vécu différemment aux vues des capacités et responsabilités propres à chaque sexe, finissent globalement par pâtir plus que les hommes de ces situations difficiles. Le fait qu'ils ne portent pas les enfants² leur donne moins d'obligations biologiques et psychiques à les nourrir ou à organiser leur survie³. C'est d'ailleurs ce que mettent en lumière les mouvements écoféministes au Sud comme au Nord.

L'économie des ressources

Les problématiques semblent venir d'un mot somme toute commun, celui de *ressource*. Dans ses deux premières définitions, ce terme renvoie à « ce qu'on emploie pour se tirer d'un embarras, pour vaincre des difficultés [et] se dit des forces de l'esprit, du caractère, auxquelles on a recours au besoin⁴ » ; dans sa dernière définition, il renvoie aux « moyens pécuniaires⁵ » ce qui peut s'étendre aux « moyens matériels dont dispose un pays, une région, une collectivité⁶ » ou encore à un « ensemble constitué des éléments biotiques et non biotiques de la Terre⁷ ». Ainsi les hommes peuvent-ils par exemple être des ressources pour faire la guerre, les femmes pour mettre au monde et la terre pour fournir nourriture et abris. Le mot *ressource*, en premier lieu positif dans le sens où il est l'endroit dans lequel l'individu peut puiser sa force intérieure, est devenu au fil du temps majoritairement évocateur de matières utilitaires. Lors d'une table ronde intitulée « La nature : une construction sociale ? 50 ans de livres et de débats », Descola affirme en substance : « [U]n collectif [européen] donne une version particulière du monde en affirmant que la nature est quelque chose d'extérieur de laquelle il faut tirer des ressources⁸. » Le point commun entre les femmes et la Terre est qu'elles sont des ressources économiquement intéressantes puisqu'elles ne sont « pas chères⁹ » voire gratuites : elles produisent et reproduisent naturellement. La fertilité des femmes et de la Terre est donc *rentabilisée* jusqu'à la surexploitation actuelle :

¹ AQD, p. 144. Comme Descola, Derrida étudie le phénomène de la nomination des choses.

² Cet argument est développé dans le chapitre « Corporéité » à travers le travail de Françoise Héritier.

³ Dans les pays en développement, les femmes subissent majoritairement les conséquences du changement climatique. En cas de catastrophe naturelle, le nombre de leurs décès est plus élevé car elles restent sur les lieux les plus reculés dans de modestes exploitations quand les hommes, eux, sont partis en ville pour gagner de l'argent.

⁴ LITT.

⁵ LITT.

⁶ CNRTL.

⁷ CNRTL.

⁸ Propos de Descola lors de la table ronde « La nature : une construction sociale ? 50 ans de livres et de débats », festival « Allez savoir », *op. cit.*

⁹ Dans les Suds, les femmes sont les travailleuses précaires de l'agriculture, la main-d'œuvre à faible prix.

Les femmes occupent une place singulière dans la reproduction et l'entretien de la vie, à la fois comme productrices de subsistances, gardiennes des semences et comme détentrices de la capacité de procréation. Au regard de la rationalité économique, elles apparaissent comme des détentrices abusives et peu efficaces de la reproduction de la vie¹, tout comme la nature, considérée comme un objet sans valeur, appelée à être brevetée pour accroître les rendements. [...] La marchandisation des semences, les techniques de reproduction artificielle constituent une rupture dans la représentation même du vivant. [...] Les manipulations génétiques, sous couvert de lutte contre la faim ou de préoccupations dites écologiques, constituent une tentative d'éliminer le biologique, c'est-à-dire de supprimer la capacité des semences à se multiplier. Les sources de renouvellement de la vie sont transformées en matières mortes, en objets destinés au marché².

L'humain reproduit, modifie parfois en détruisant jusqu'à l'origine même du vivant : la cellule. Voulant créer la vie, il la détruit. En produisant des graines standardisées³ par exemple, il les rend toutes semblables et stériles, empêchant la vie de se reproduire naturellement. C'est alors qu'une denrée gratuite et proliférante devient payante et non réutilisable. La privation du vivant, opérée par des acteurs privés au sein d'un paysage bouleversé, amène à penser la fin d'une subjectivité anthropocentrique avec un changement total de paradigme permettant de panser les cicatrices présentes dans l'environnement et de réactiver un partage nécessairement empreint d'empathie envers le vivant dans sa globalité.

En outre, la déforestation, ou actuellement le massacre⁴ de la forêt amazonienne⁵ a mis en avant des femmes⁶ autochtones¹ qui ont défilé pour tenter de sauver la forêt et ses habitants

¹ Dans *Écologie et féminisme. Révolution ou mutation ?* (1978), Françoise d'Eaubonne écrit notamment sur la « lente explosion démographique ». D'autre part, dans *Le Féminisme ou la mort. Femmes en mouvement* (1974), elle nomme un chapitre « Le stress du rat » : il s'agit d'une étude scientifique faite au Maryland en 1958 prouvant que les rattes « en nombre croissant, détruisaient leur nid et refusaient l'accouplement. », Paris, Pierre Horay, 1974, p. 89.

² Geneviève Azam, « Pour une pensée de la limite, l'exemple de la privation du vivant », dans *Revue du MAUSS*, n°21, Paris, La Découverte, 2003, p. 301-303 (consultable à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-du-mauss-2003-1-page-301.htm>). Deux pages plus loin, Azam écrit : « C'est le monde du déracinement, de l'idolâtrie du bien-être converti en bien-avoir, de la soumission de la nature. » Geneviève Azam (1953, France) est économiste, maîtresse de conférences à l'Université Toulouse-Jean-Jaurès, militante écologiste et altermondialiste au sein de l'organisation ATTAC France.

³ Il s'agit d'un des principaux combats de Vandana Shiva qui défend les semences et les cultures ancestrales.

⁴ De la même manière, de nombreuses personnes qui se soulèvent contre l'ordre établi sont tuées : Galilée, Gandhi, Luther King... le nombre des défenseurs diminue quand celui des destructeurs augmente : en toute liberté, les Suds sont appauvris au profit des Nord. Les massacres, qu'ils soient d'humains ou de non humains, rappellent la *banalité du mal* étudiée dans le chapitre « Doctrines d'autodestruction ».

⁵ La recherche que Philippe Descola a menée sur le peuple Achuars, qui intègre dans sa culture le rôle des animaux, des plantes, des montagnes, en somme de l'ensemble de la vie non humaine, prouve que l'humain a toujours anthropisé les terres habitées. Néanmoins, les dégradations environnementales irréversibles sont propres à l'uniformisation que promeuvent les sociétés occidentales et qui mènent à la destruction du vivant. Car dans son fondement, l'environnement donne les couleurs et les formes propices à la vie, contrairement à la neutralité blanche qui l'enraye et la stérilise, croyant par là même se faire démiurge.

⁶ Joënia Batista de Carvalho (1974, Roraima) par exemple est la première femme autochtone diplômée en droit ; elle affirme : « Je suis devenue avocate pour défendre les droits de mon peuple » (consultable à l'adresse : <https://www.amnesty.fr/actualites/une-indigene-contre-bolsonaro>).

humains ou non humains. Ces lieux de vie, de sauvegarde de la biodiversité aujourd'hui détruits en grande partie par le feu² au profit de l'agriculture industrielle montrent bien que l'écoumène³ s'étend à l'ensemble de la surface terrestre : chaque parcelle a connu et connaît encore avec un peu plus d'impact les influences de l'humain.

Main mise

La perte des équilibres entre les vivants proviendrait donc en partie de la dépréciation de la part féminine dont chaque être est doté. L'œuvre *Rites et symboles d'initiation* [*Rites and Symbols of Initiation*] que Mendieta réalise en 1978 évoque cette part *gâchée* d'humanité : en lisant l'ouvrage éponyme de Mircea Eliade, l'artiste apprend que les femmes n'ont pas le droit de faire de sacrifice et qu'elles sont souvent effacées des pratiques religieuses. L'historien des religions écrit notamment :

[A]rrêtons-nous un peu sur les initiations des jeunes filles. Ces dernières ont été moins étudiées que les initiations des garçons, et sont, par conséquent, assez mal connues. Il est vrai que les rites féminins de puberté, et surtout leurs aspects secrets, étaient plus difficilement accessibles aux ethnologues. La plupart des observateurs nous ont communiqué des descriptions plutôt extérieures. Nous disposons d'assez peu de documents concernant l'instruction religieuse des jeunes filles durant leur initiation et surtout les rites secrets qu'elles sont censées subir⁴.

Puisque les cultures étudiées dans cet ouvrage prennent moins en compte les jeunes filles et les femmes, Mendieta crée⁵ une forme de main qui lui permet de brûler « au fer rouge » son empreinte, celle d'une main fabriquée par une femme dans le but d'inscrire, de laisser sa trace au sein d'un ouvrage où le sexe féminin est en grande partie oublié des pratiques enseignées.

¹ Les autochtones brésiliens nomment les occidentaux « petits frères » dans le sens où ils n'agissent pas toujours avec raison, comme peuvent le faire les enfants. Ceci fait à nouveau référence à ce qu'écrit Laurent Bibard dans *Terrorisme et féminisme* au sujet de l'inversion des pôles adulte/enfant.

² Se référer à l'ouvrage de la philosophe Joëlle Zask, *Quand la forêt brûle. Penser la nouvelle catastrophe écologique*, Paris, Premier Parallèle, 2019. Présente lors du festival « Allez savoir » à Marseille, elle rappelle à travers l'étude des « mégafeux », les « responsabilités et engagements des individus, des localités face au désastre » : sans poumons, la vie ne peut fatalement plus respirer. Selon elle, les scientifiques doivent s'engager et la « posture spectatorielle ne tient pas ». Puisque « connaître, c'est faire, c'est agir *via* le corps », il n'y a pas de « spectateur neutre et désengagé ».

³ Ce terme désigne les terres anthropisées.

⁴ Mircea Eliade, *Initiation, rites, sociétés secrètes. Naissances mystiques* [*Rites and Symbols of Initiation. The Mysteries of Birth and Rebirth*, 1958], Paris, Gallimard, 2008, p. 97. À la même page, Eliade poursuit : « [L]es initiations féminines de puberté sont moins répandues que celles des garçons, [...] les rites sont sensiblement moins élaborés que ceux des initiations des garçons ; [...] enfin, les initiations des jeunes filles sont individuelles [quand celles des garçons sont collectives] ».

⁵ Dans le chapitre 5 titré « Feu » [“Fire”], Jane Blocker renseigne sur la fabrication de cette œuvre, *Where Is Ana Mendieta?*, *op. cit.*, p. 29-43.



Ana Mendieta, *Rites et symboles d'initiation* [*Rites and Symbols of Initiation*], 1978,
fer brûlé sur l'ouvrage éponyme de Mircea Eliade, 20,3 x 14 cm
© Estate of Ana Mendieta & Galerie Lelong



Ana Mendieta, vue de l'exposition « Ana Mendieta : une rétrospective » [“Ana Mendieta: a Retrospective”], 20 novembre 1987 - 24 janvier 1988, New Museum of Contemporary Art, New York
© Estate of Ana Mendieta & Galerie Lelong

La main mise sur le monde est travaillée dans l'œuvre de Sophie Ristelhueber. Lors d'une série réalisée dans le département du Var suite à une commande, l'artiste photographie des points de vue ou des tableaux des lieux parcourus à partir desquels elle forme à nouveau une liste¹. Elle affirme : « [É]numérer la liste des lieux de ce département est aussi une manière de dire qu'on ne connaîtra jamais un territoire complètement : je peux apporter des images, je peux dire des mots, mais il n'y a pas de vérité, je n'en apporte pas plus². » Puis Ristelhueber précise que l'énumération « est de l'ordre du dérisoire parce que ça ne dit rien. [...] Par sa longueur (plus de 2000 noms de lieux) la liste est aussi là pour, d'une certaine manière, étourdir un visiteur et l'inciter à se questionner sur ces images du Var³. » L'ambivalence et la distance caractérisent une fois encore ce travail sur le *paysage* qui n'en est pas un, sur l'étendue naturelle que les humains cherchent à dompter, même en vain : « [T]out est extrêmement policé et, en même temps, il y a une espèce de folie dans tout ça⁴. » Qu'elle se trouve dans le Var ou au Moyen Orient, Ristelhueber travaille de la même manière, dans un temps long de réflexion et de moindres actions. Ainsi parvient-elle à rapprocher des éléments distants dans la géographie des lieux autant que dans celle des esprits par la mise en regard de ce qui peut échapper à la vigilance de l'attention :

[M]ême si c'est un grand département touristique français [le Var], là comme ailleurs [à Beyrouth par exemple], on a fait une certaine violence au territoire par l'anarchie des constructions, par l'implantation végétale. Pour moi ce n'est pas un paysage de contemplation, mais plutôt l'occasion d'une certaine forme de colère. Il y a tous les éléments du paradis, mais le paradis n'est plus là⁵.

Ainsi, s'agit-il de créer l'évolution de l'humanité par la qualité des liens entretenus avec les humains et les non humains. Dans une photographie de la série *La Liste*, Ristelhueber montre que la juxtaposition d'éléments visuellement dissonants, comme des palmiers aux côtés de platanes déshabillés par l'hiver, fait apparaître les incohérences et confusions qui émergent d'un développement à l'origine de dérèglements climatiques de plus en plus visibles à l'œil nu. Des yeux voyant les choses du monde à nu peuvent sans doute percevoir plus facilement la pureté d'un moment de vie. C'est ce que Derrida tente d'éveiller chez son lecteur :

Pour avoir rapport au soleil tel qu'il est, il faut que, d'une certaine manière, j'aie rapport au soleil tel qu'il est en mon absence et c'est en effet comme cela que se constitue l'objectivité, à partir de la mort. Avoir rapport à la chose, à supposer que cela soit possible, telle qu'elle est en elle-même, c'est l'appréhender telle qu'elle est, telle qu'elle serait même si je n'étais pas là. Je peux mourir, ou simplement sortir de la pièce, je sais que cela sera ce que c'est et restera ce que c'est. C'est pourquoi la mort est aussi une ligne de démarcation si importante, c'est à partir de la mortalité et de la possibilité d'être mort que l'on peut laisser être les choses telles qu'elles sont,

¹ Ristelhueber déclare : « [O]n ne pourra jamais dire ce qu'est un lieu mais on pourra toujours le nommer », dans *Détails du monde, op. cit.*, p. 267.

² Sophie Ristelhueber dans un entretien avec Sophie Biass-Fabiani, *La Liste, op. cit.*, p. 2.

³ *Ibid.*, p. 4.

⁴ *Ibid.*, p. 2.

⁵ *Ibid.*, p. 1.

en mon absence en quelque sorte, et ma présence n'est là que pour révéler ce que la chose serait en mon absence. Alors est-ce que l'homme peut faire ça, purement¹ ?



Sophie Ristelhueber, *La Liste*, 2000, Var, tirage pigmentaire, 100 x 127 cm © Sophie Ristelhueber

« Laisser être les choses telles qu'elles sont », permettre au vivant d'exister tel qu'il est sans perturber ses équilibres de vie, est l'une des épreuves à laquelle l'humanité est confrontée. Quand Baptiste Morizot demande : « Comment vivre dans un monde abîmé –

¹ AQD, p. 219. Cette phrase de Jacques Derrida me fait penser à ce qu'écrit Hannah Arendt dans *La crise de la culture* : « Quand Sophocle (dans le célèbre chœur d'*Antigone*) dit qu'il n'y a rien de plus terrifiant que l'homme, il illustre cela en évoquant les réalisations de l'homme qui font violence à la nature parce qu'elles dérangent ce qui, en l'absence des mortels, serait le repos éternel de l'être-à-jamais qui demeure ou tourne à l'intérieur de soi. », Hannah Arendt, *La crise de la culture. Huit exercices de pensée politique* [*Between Past and Future. Six Exercises in Political Thought*, 1954], trad. Patrick Lévy (dir.), Paris, Gallimard, 2017, p. 59-60 [“When Sophocles (in the famous chorus of *Antigone*) says that there is nothing more awe-inspiring than man, he goes on to exemplify this by evoking purposeful human activities which do violence to nature because they disturb what, in the absence of mortals, would be the eternal quiet of being-forever that rests or swings within itself.”, Hannah Arendt in *Between Past and Future*, New York, The Viking Press, 1961, p. 42.]

c'est-à-dire en exil chez soi¹ ? », puis-je répondre : en prêtant une attention vigilante à ce monde, en y apposant une main bienveillante dans le but de faire perdurer les équilibres écosystémiques vitaux pour chaque espèce. Il s'agit alors d'une main qui prend soin d'elle et de l'ensemble des êtres qui vivent autour d'elle.

3. Prendre soin

Le postulat selon lequel *prendre soin de soi revient à prendre soin de l'autre*² fait écho à ce qui se joue entre intériorité et extériorité de l'être puisque si, en tant qu'humain, je me soigne alors ce je soigne ce qui m'entourne. Il peut s'agir d'une logique fondamentale, c'est-à-dire d'une base qui soutient le principe originel d'équilibre : par ricochet l'être sain qui prend soin partage ce qu'il devient avec autrui et son environnement. C'est pourquoi être à l'écoute de soi, de son propre corps, revient à être à l'écoute de la nature si un temps d'attention qui permet l'ouverture et l'écoute des sens est maintenu en contact avec elle. En effet, une éthique du soin « est la seule manière d'habiter le monde³. »

River Avon boue main cercles [*River Avon Mud Hand Circles*], œuvre que Richard Long réalise avec l'empreinte positive de sa main droite enduite de boue⁴, évoque l'aspect circulaire des équilibres existant à différentes échelles. Au centre se trouve un rond formé par six paumes de mains réunies puis, autour de celui-ci, l'artiste forme d'autres cercles avec un nombre de mains qui augmente avec le diamètre s'élargissant un peu plus à chaque nouveau cercle. Tous forment un unique cercle constitué de huit lignes d'empreintes liées. Ils peuvent métaphoriser le subtil équilibre vital en symbolisant les multiples dimensions qui s'interpénètrent au sein d'un même milieu pour n'en former qu'un seul qui dépend de l'ensemble des autres : le premier cercle soutient le second qui soutient le troisième... Richard Long affirme : « Je pense que les cercles ont appartenu d'une manière ou d'une autre à toutes les personnes en tout temps. Ils sont universels et intemporels, comme l'image d'une main humaine. Pour moi, cela fait partie de leur pouvoir émotionnel, bien qu'il n'y ait rien de symbolique ou de mystique dans mon travail⁵. »

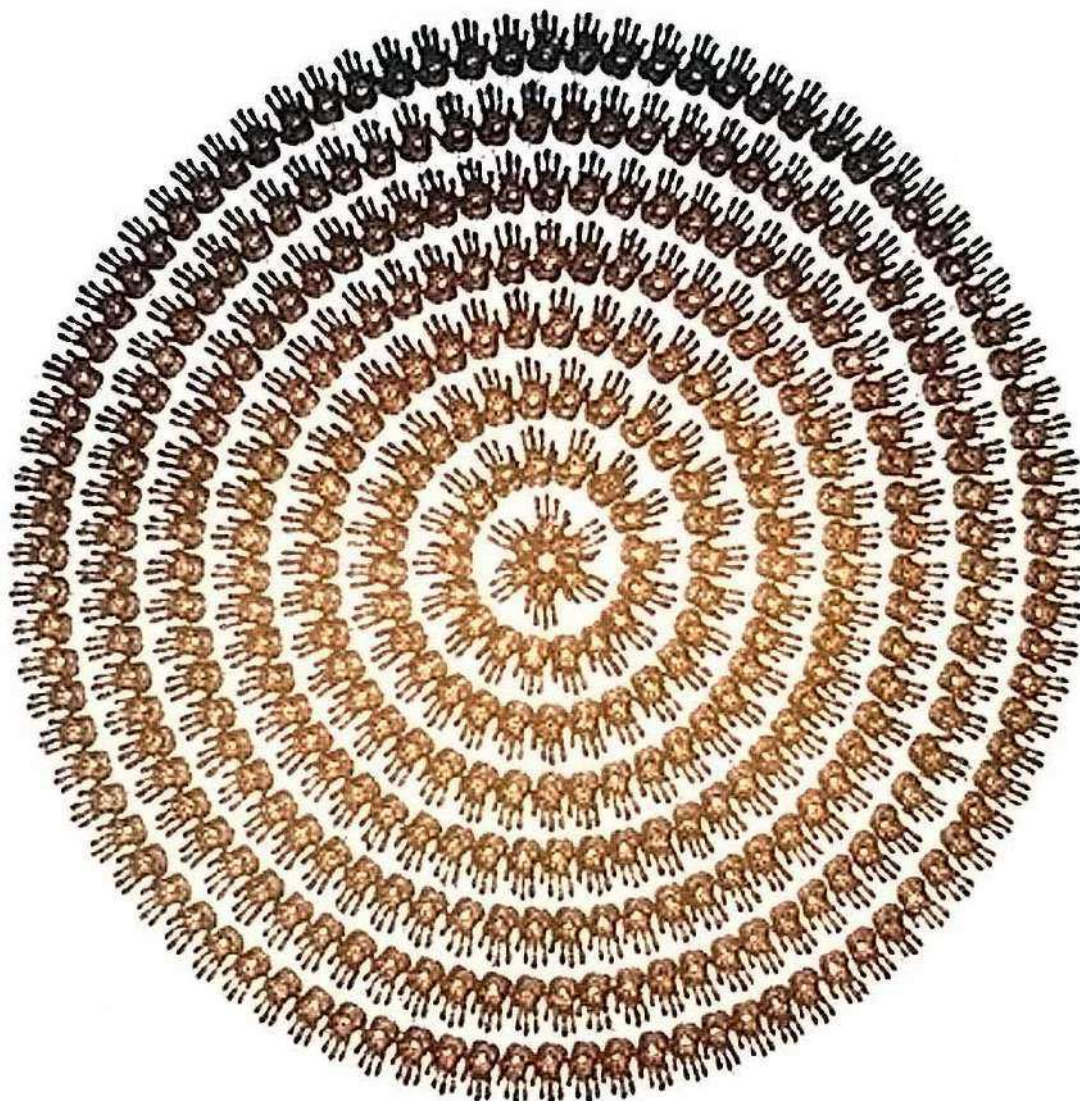
¹ Baptiste Morizot, « Ce mal du pays sans exil. Les affects du mauvais temps qui vient », Revue *Critique, art. cit.*, p. 173.

² C'est ce que mentionne l'éleveur Peul cité au chapitre précédent dans un article de Gouyon.

³ Cynthia Fleury, *Le soin est un humanisme*, op. cit., p. 15. Douze pages plus loin, Fleury mentionne le terme de « pathoplastie » pour désigner « la dimension pathogène directement en relation avec le milieu environnant. »

⁴ Long ne considère à aucun moment qu'il pratique la peinture qui, pour lui, se fait au pinceau, dans l'entretien avec le critique d'art Robert C. Morgan titré « Chaque promenade est une idée différente, une expérience différente et un souvenir différent » [“Every walk is a different idea, a different experience, and a different memory”], publié en ligne dans le journal *Le Brooklyn Rail. Perspectives critiques sur les arts, la politique et la culture* [*The Brooklyn Rail. Critical perspectives on Arts, Politics, and Culture*], Brooklyn, avril 2020 (consultable à l'adresse : <https://brooklynrail.org/2020/04/art/RICHARD-LONG-with-Robert-C-Morgan>).

⁵ Richard Long cité par Dana Friis-Hansen dans *Circles Cycles Mud Stones*, op. cit., p. 30 [“I think circles have belonged in some way or other to all people at all times. They are universal and timeless, like the image of a human hand. For me, that is part of their emotional power, although there is nothing symbolic or mystical in my work”, trad. Mailys Girodon.] Des formes géométriques ou non, même si elles sont utilisées universellement, ne signifient pas pour autant qu'elles ne sont pas des symboles bien que leurs significations puissent être modifiées



Richard Long, *Rivière Avon main de boue en cercles 1989* [RIVER AVON MUD HAND CIRCLES 1989], empreinte de main avec de la boue, Laboratoire de recherche Rockefeller de New York
© Richard Long

Cette œuvre met en évidence les liens de cause à effet qui demeurent dans le vivant, le cercle marquant une sorte de continuum. La relation entre les éléments qui s'interpénètrent est à l'image de ces mains identiques collées les unes contre les autres. Un trou ou une absence, une main manquante creuseraient un défaut dans la composition de cette œuvre et l'équilibre qui lui a été donné serait rompu. Les variabilités naturelles du climat comme les saisons¹

au cours des siècles. De plus, se servir de « formes universelles » confère un caractère dit « mystique » à l'œuvre de Long qui agit avec son corps au sein du grand atelier qu'offre la nature, à l'instar de Mendieta qui, elle, n'a pas de difficulté à l'affirmer.

¹ Comme Mendieta et Long travaillent en extérieur, ils œuvrent au rythme des saisons qui offrent, entre mort et renaissance, de la neige en hiver, des feuilles à l'automne, de l'herbe fraîche et des fleurs au printemps et en été.

donnèrent jusqu'à aujourd'hui un équilibre, une stabilité au milieu que les activités humaines modifient¹ : à chaque nouveau lever de soleil, la machine humaine déferle à grande vitesse produisant d'irréversibles changements. Coupables de non assistance à êtres en danger, certaines personnes plaident toutefois pour les causes de ce qui n'a pas de voix afin de convaincre politiques et citoyens de la gravité et de l'urgence de ce qui est entrain de se jouer.

Au cœur du jeu de la déconstruction, Derrida théorise l'état de sujétion infligé à l'animal par l'humain depuis de longues décennies² :

De quelque façon qu'on l'interprète, quelque conséquence pratique, technique, scientifique, juridique, éthique ou politique qu'on en tire, personne aujourd'hui ne peut nier cet événement, à savoir les proportions *sans précédent* de cet assujettissement de l'animal [et par extension de l'*animot*]. Cet assujettissement dont nous cherchons à interpréter l'histoire, nous pouvons l'appeler violence, fût-ce au sens moralement le plus neutre de ce terme et même quand la violence interventionniste se pratique, dans certains cas, fort minoritaires et nullement dominants, ne l'oublions jamais, au service ou pour la protection de l'animal, mais le plus souvent de l'animal humain. Personne ne peut davantage dénier sérieusement la dénégation. Personne ne peut plus nier sérieusement³ et longtemps que les hommes font tout ce qu'ils peuvent pour dissimuler ou pour se dissimuler cette cruauté, pour organiser à l'échelle mondiale l'oubli ou la méconnaissance de cette violence que certains pourraient comparer aux pires génocides (il y a aussi des génocides d'animaux : le nombre d'espèces en voie de disparition du fait de l'homme est à couper le souffle)⁴.

Ces propos au sujet de l'*animot* font écho à ceux de Valérie Cabanes (1969, Pont-l'Abbé), juriste en droit international spécialisée dans les droits de l'Homme et le droit humanitaire, écologiste et essayiste également fondatrice de « Notre affaire à tous » et du mouvement « Arrêtons l'écocide planétaire » [“End Ecocide on Earth”]. Cette militante se bat juridiquement contre les politiques complices d'écocides⁵, terme correspondant à l'acte de destruction ou d'endommagement anthropique de milieux naturels incluant la faune et la flore et donc des écosystèmes.

¹ Les conditions extérieures offrent le rythme des saisons tel qu'il a permis au vivant, à tous ces autres hôtes de la Terre, de vivre jusqu'à aujourd'hui. En mettant fin à ce cycle, l'humain fait disparaître les rythmes qu'impose le renouvellement de la nature, laissant place à l' « ère du déclin de l'âme » selon Ludwig Klages dans *L'Homme et la terre, op. cit.*, p. 47.

² À cette époque, la sixième extinction des espèces n'a pas encore eu lieu.

³ C'est l'un des arguments couramment utilisé par l'astrophysicien Aurélien Barrau qui est l'auteur d'une thèse titrée : *Anomies : une déconstruction de la dialectique de l'un et de l'ordre entre Jacques Derrida et Nelson Goodman*. Introduit en 1893 par Émile Durkheim, le terme « anomie » est un concept fondamental en sociologie qui correspond à la diminution des moyens traditionnels de contrôle.

⁴ AQD, p. 46. Dans *Fichus*, Derrida écrit également : « Le kantien n'a que de la haine pour l'animalité de l'homme. C'est même là son tabou. Adorno parle de *Tabuierung* et va d'un coup très loin : pour un système idéaliste, les animaux joueraient virtuellement le même rôle que les Juifs pour un système fasciste. », dans *Fichus (Discours de Francfort)* [prononcé en 2001], Paris, Galilée, 2002, p. 55.

⁵ L'étymologie du terme « écocide » vient du grec *oikos* qui signifie « maison » et du latin *caedere*, « tuer ». En ce qui concerne l'historique du concept et ces progressions juridiques internationales, se référer à l'article de Valérie Cabanes, « Écocide (Point de vue 1) », 2017 (consultable à l'adresse : <http://lapenseeecologique.com/eco-cide-point-de-vue-n1/>).

Écocides

Pour lutter contre les atrocités menées à l'encontre du vivant, elle cite en substance l'alinéa 2 de l'article 30 du Statut de la Cour pénale internationale reconnaissant « [qu']agir en connaissance des conséquences de ses actes ou de ses décisions dans le cours normal des événements¹ » est un crime. En effet, des multinationales comme Monsanto connaissent la dangerosité de leurs activités et leurs répercussions sur les milieux et les êtres qui y habitent. En outre, Cabanes déclare que le droit international ne les reconnaît pas comme des sujets de droit, laissant les dirigeants des multinationales impunis. Or ils ont une responsabilité pénale puisqu'ils sont au courant, notamment grâce à la science, que leurs *actions* ont des conséquences nuisibles pour le milieu. En démontrant l'intention malveillante des politiques élus ou des dirigeants, les juristes comme Cabanes revendiquent différents niveaux de droits à donner aux écosystèmes et évoquent par là même les limites des conditions de vie, l'expérience en fin de course des sociétés qui vivent hors sol.

La question éthique de la personne morale est également soulevée par Descola. Lui aussi demande à ce que des droits soient internationalement donnés et appliqués pour les milieux de vie dans leur ensemble. Selon l'anthropologue, les écosystèmes ne doivent pas être reconnus en tant qu'« êtres », mais en tant que « collectifs singuliers mêlant montagnes, territoires, fleuves, océans, plantes, animaux, ancêtres, esprits, divinités, etc.² » :

Sans doute est-il plus urgent encore d'étendre le périmètre des composantes intangibles de ce milieu commun collectivement approprié bien au-delà des objets habituels que j'ai mentionnés auparavant pour y inclure aussi le climat, la biodiversité, l'atmosphère, la connaissance, la santé, la pluralité des langues ou des environnements non pollués. Cela implique bien évidemment de bouleverser la notion habituelle d'appropriation comme l'acte par lequel un individu ou un collectif devient le titulaire d'un droit d'*usus et abusus* sur une composante du monde, et d'envisager un dispositif dans lequel ce seraient plutôt des écosystèmes ou des systèmes d'interactions entre humains et non-humains qui seraient porteurs de droits dont les humains ne seraient que des usufruitiers ou, dans certaines conditions, des garants. Dans un tel cas, l'appropriation irait des milieux vers les humains, et non l'inverse³.

En effet, le « droit du sol⁴ » est le droit donné au propriétaire sur le sol : il faudrait inverser cette logique pour que le droit du sol s'exerce sur la personne cultivant cet environnement.

¹ Valérie Cabanes lors de l'émission France Culture titrée « Au nom de la terre, une juriste dans l'arène », « De cause à effet, le magazine de l'environnement », animée par Aurélie Luneau (consultable à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/de-cause-a-effets-le-magazine-de-lenvironnement/au-nom-de-la-terre-une-juriste-dans-larene>).

² Philippe Descola lors de sa conférence « Cosmopolitiques de la Terre », « De la Terre. Ses récits et ses usages », Opera Mundi : cycles de conférences à Marseille et Métropole, Marseille, Bibliothèque de l'Alcazar, 01/06/2019.

³ Philippe Descola, « Humain, trop humain », *art. cit.*

⁴ Emanuele Coccia lors de sa conférence « Penser le paysage à l'époque de la fin de la nature », festival « Allez savoir », *op. cit.*

Ceci amène Descola à penser une écologie politique, une « cosmopolitique¹ de la terre ». Selon lui, le dérèglement climatique rend « pathétiquement visible le dysfonctionnement des sociétés occidentales² ». En rappelant la présence d'entités non humaines telles que l'air, l'eau ou la terre qui frappent, crient, l'anthropologue affirme que la terre parle à travers le bouleversement de ses équilibres. Encore faut-il réapprendre à l'écouter, à la comprendre, à l'éprouver. Cette vision holistique du monde produit un comportement face à la nature qui peut amener l'individu à s'identifier à des éléments ou à des lieux l'amenant à penser avec de nouvelles formes de réflexion sur les paysages et les êtres. Se reconnaître en l'autre non humain, c'est savoir faire appel à ses capacités empathiques pour se mettre « à la place de » dans une sorte de perspectivisme. Lors d'une conférence, Descola cite un chapitre de l'*Almanach d'un conté des sables*³ d'Aldo Leopold⁴ titré « Penser comme une montagne⁵ ». Écologiste, ingénieur forestier et environnementaliste, Leopold maintient des dialogues compassionnels avec le vivant⁶ : faire l'expérience de « penser comme une montagne » revient à se rapprocher de connaissances ancestrales qui consistent à sentir et au fur et à mesure comprendre ce que peut signifier être non humain⁷. Cet acte pratique qui peut devenir une habitude consiste à appréhender ou à « voir la dynamique monde⁸ » en dehors de l'échelle humaine. Il s'agit simplement d' « être un élément du monde, donc ni un sujet ni un objet⁹. » Cela peut amener à se concevoir telle une substance, une composante de l'environnement. Comme Derrida, Descola invite à reformuler des concepts établis depuis des millénaires :

Ce que permet l'anthropologie, en revanche, c'est d'apporter la preuve que d'autres manières d'habiter le monde sont possibles puisque certaines d'entre elles, aussi improbables qu'elles puissent paraître, ont été explorées ailleurs ou jadis, montrer donc que l'avenir n'est pas un

¹ Philippe Descola mentionne que ce terme provient de l'œcuménisme kantien. Comme Derrida, notamment à travers son ouvrage *Cosmopolitiques de tous les pays, encore un effort !* (1997), Descola déconstruit l'eurocentrisme qui mène à la « mort de l'universalité non humaine qui régit l'univers », via l'*écopolitique*.

² *Ibid.*

³ Aldo Leopold, *Almanach d'un conté des sables* [1949], Paris, Flammarion, 2017.

⁴ Formé à Yale, Aldo Leopold (1887, Burlington, Iowa – 1948, Baraboo, Wisconsin) est considéré comme l'un de pères de la gestion de la protection de l'environnement aux États-Unis.

⁵ Aldo Leopold, « Penser comme une montagne », *Almanach d'un conté des sables*, *op. cit.*, p. 168-173.

⁶ Anna Tsing affirme dans un entretien avec Sonya Faure : « Fabriquer des mondes n'est pas réservé aux humains, les histoires entre espèces sont entremêlées », dans *Libération*, Paris, 14/06/2019 (consultable à l'adresse : https://www.liberation.fr/debats/2019/06/14/anna-tsing-fabriquer-des-mondes-n-est-pas-reserve-aux-humains-les-histoires-entre-especes-sont-entre_1733833). En effet, « le champignon de la fin du monde » nommé *matsutake* a besoin de tout un écosystème pour survivre. C'est pourquoi il ne pousse pas en laboratoire sans relations avec d'autres espèces : sa survie est collaborative et dépend de « communs latents », d'interactions entre espèces.

⁷ À la première page du chapitre « Penser comme une montagne », Leopold écrit : « Seule la montagne a vécu assez longtemps pour écouter objectivement le hurlement du loup. », *op. cit.*, p. 168. Dans ce court et percutant chapitre, Leopold décrit comment le massacre des loups modifie l'équilibre et donc « le visage » de la montagne pour des décennies.

⁸ Propos de Philippe Descola lors de la « Randonnée en bibliothèque », festival « Allez savoir », *op. cit.*

⁹ Philippe Descola parlant de l'*Almanach d'un conté des sables*, *ibid.*

simple prolongement linéaire du présent¹, qu'il est gros de potentialités inouïes dont nous devons imaginer la réalisation afin d'édifier au plus tôt une véritable maison commune, avant que l'ancienne ne s'écroule sous l'effet de la dévastation désinvolte auquel certains humains l'ont soumise².

Ce mouvement d'appropriation et d'exploitation met en lumière une « société schizophrène » dont le rythme d'artificialisation des sols ne diminue pas malgré les savoirs acquis³. Comme les *autres animots*, les humains sont les « usufruitiers⁴ » de la terre bien qu'ils en soient également « garants⁵ » malgré eux.

Usufruitiers

Néanmoins la nature semble ne plus vouloir se laisser faire et réagit comme les dérèglements climatiques le montrent. Ainsi les forces s'inversent-elles : celles dont l'humain s'est doté sont renversées par celles dont il a lui-même privé tout ce qui n'est pas humain. En substance, Descola affirme :

Les non humains exercent des demandes, des réclamations. Il faut donner des droits à des milieux de vie plutôt qu'à des humains puisque les peuples sont le produit d'un territoire ; la Nouvelle-Zélande a par exemple récemment reconnu des droits à un fleuve. Comme les humains sont des éléments issus d'un ensemble plus vaste, le droit humain doit dériver du droit naturel. Il y a une question d'échelle à articuler dans la lutte contre l'eurocentrisme⁶ et l'anthropocentrisme⁷. Les catégories descriptives des sciences sociales sont inadaptées, inappropriées pour saisir l'état du monde compte tenu des différents niveaux de réalités. Il faut penser un autre niveau d'universalité à l'image de ce que font encore les collectifs non modernes⁸. Il faut des éléments émancipateurs qui tendent à réenchanter le monde. La dissolution des frontières est urgente : les entités sont là¹...

¹ Philippe Descola semble proposer une révision de la conception occidentale du temps newtonien pensé entre passé, présent et futur. Les recherches du physicien et philosophe des sciences Étienne Klein (1958, Paris) montre que le temps est une unité indivisible dans laquelle se côtoient *hic et nunc* ce qui nous appelons passé, présent et futur.

² Philippe Descola, « Humain, trop humain », *art. cit.*

³ Le poète, écrivain, neurobiologiste et philosophe français Georges Chapouthier, lui, parle de « suicide de l'espèce humaine » lors de l'émission France Culture « Homme/Animal : une frontière fragile ? (1/4) », « Les animaux sont-ils moins intelligents que nous ? », « LSD, La série documentaire » animée par Perrine Kervran, (consultable à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/lsd-la-serie-documentaire/hommeanimal-une-frontiere-fragile-14-les-animaux-sont-ils-moins-intelligents-que-nous>).

⁴ Philippe Descola lors de sa conférence « Cosmopolitiques de la Terre », *op. cit.*

⁵ *Ibid.*

⁶ Un collectif singulier comme le peuple européen se pense et, avec la colonisation puis la mondialisation, est pensé à tort comme société universelle.

⁷ En outre, il déclare que ces « schèmes organisationnels sont propres à une seule partie du monde à une seule époque ». Ils sont donc « relatifs tout en se prétendant universels ».

⁸ Lors de sa conférence « Cosmopolitiques de la Terre », Descola affirme que les non modernes sont « une forme stabilisée d'êtres homogènes ou hétérogènes avec des principes et des modes spécifiés » dont les « unités

Cette formulation fait écho à l'œuvre de Richard Long. En effet, l'artiste qui crée au sein de vastes espaces, notamment de manière régulière à travers la forme du cercle, entre forcément en contact avec les entités dont parle Descola. Il s'exprime en ces termes :

La décision d'utiliser ces formes primaires provient du formalisme des idées humaines tendant à la synthèse et aux abstractions, elle véhicule le même degré d'atemporalité, ou l'éternité, d'une étendue insupportable qui peut être véhiculée par la solidité et la grandeur d'un paysage désolé. Comme toutes les personnes de tous les âges existent dans la même terre naturelle, respirent le même air, et utilisent la même eau, de la même manière qu'ils ont utilisé le cercle pour exprimer des concepts de perfection, d'éternité, de respect, et de vénération pour la divinité².

Un cercle dans l'Amazonie montre un cercle formé de ce qui semble être des feuilles de bananier au beau milieu de la forêt brésilienne dont l'étendue à cette date était bien plus importante qu'aujourd'hui. Former un cercle de longues et larges feuilles dans cet environnement peut revenir à convoquer certaines forces ancestrales apparues avec la vie humaine. La force des gestes née des énergies corporelles déployées par Long ou bien Mendieta suggère que la tentative d'entrer simplement et positivement en contact avec les éléments naturels peut émerger de l'humain moderne et l'amener à de nouvelles formes de vie et d'interactions avec l'environnement.

Les impacts minimes de ces artistes qui interviennent dans le milieu en déplaçant, dans le cas d'œuvre *in situ*, des pierres ou de la terre de quelques mètres seulement sont la preuve que des interactions compassionnelles et conscientes peuvent émerger. Mendieta et Long ont la nature pour première source d'inspiration, produisant ce qui pourrait être qualifié d'*art pur* dans le sens où, à part les éléments de la nature dont ils font partie, rien d'autre n'est surajouté. Ils montrent que « prendre soin » consiste à travailler avec le milieu et non pas contre lui. Ainsi, à travers la transmission d'une pensée et de gestes artistiques qui induisent un processus de médiation, apparaissent-ils comme des exemples de modes de réconciliation.

sociales contiennent plus que des humains » qui n'exercent aucune « sociologie comparative avec les non humains » faisant appel à la « diversité imaginative ».

¹ Philippe Descola, lors de la table ronde « La nature : une construction sociale ? 50 ans de livres et de débats », festival « Allez savoir », *op. cit.* L'anthropologue défend le modèle des ZAD (Zone à défendre) notamment dans un entretien donné à Marin Schaffner titré « Écologie et altérité. Pourquoi la ZAD recompose des mondes », *Un sol commun. Lutter, habiter, penser, op. cit.*, p. 153-160. Cet ouvrage est selon l'éditeur « la première cartographie collective des pensées de l'écologie [en langue française] », regroupant des chercheurs en écologie politique comme Émilie Hache, Jean-Baptiste Fressoz, Baptiste Morizot, Gilles Clément, Anne Simon, Bruno Latour, Catherine et Raphaël Larrère, Isabelle Stengers... Cette citation d'Aldo Leopold est inscrite en couverture : « Une chose est juste lorsqu'elle tend à préserver l'intégrité, la stabilité et la beauté de la communauté biotique. Elle est injuste lorsqu'elle n'y tend pas. »

² Richard Long cité par Dana Friis-Hansen dans *Circles Cycles Mud Stones, op. cit.*, p. 30 [“The decision to use these primary shapes stems from the formalism of human ideas tending towards synthesis and abstractions, it conveys the same degree of atemporality, or eternity, of insuperable expanse that can be conveyed by the fastness and grandeur of a desolate landscape. As all people in all the ages exist in the same natural land, breathe the same air, and use the same water, in the same way they have used the circle to express concepts of perfection, eternity, respect, and veneration for divinity.”, trad. Mailys Girodon.]



Richard Long, *Un cercle dans l'Amazonie six jours sur la rive Paraná do Mamori Brésil 2016* [A CIRCLE IN THE AMAZON SIX DAYS ON THE BANK OF THE PARANA DO MAMORI BRAZIL 2016], photographie couleur, dimensions non renseignées © Richard Long

La pratique de ces deux artistes peut renvoyer à l'« écosomatique¹ » qui met en lumière les liens inhérents entre l'environnement et les vivants. Cette écologie scientifique perçoit le corps et l'esprit « en réciprocité² » avec le milieu naturel. En effet, le corps en lien avec d'autres vivants se ressent lié à l'écosystème : comme « l'empreinte du monde est en moi³ », l'être humain peut passer de corps-pensant à corps-pensant la terre. Éveiller des sentiments et des sensations grâce au vivant donne des possibilités d'envisager un avenir différent et de repenser le paysage comme lieu de l'étonnement et de l'expérience du sensible. Le paysage apparaît comme un miroir d'actions et de questionnements que l'humain tient face au milieu,

¹ Joanne Clavel, « Expériences de Natures, investir l'écosomatique », dans *Le souci de la nature. Apprendre, inventer, gouverner*, Cynthia Fleury et Anne-Caroline Prévot (dir.), Paris, CNRS, 2017, p. 263. L'écosomatique s'inspire de l'*écophilosophie* de Félix Guattari qui lie écologie mentale, sociale et environnementale ; il développe cette articulation éthico-politique en 1989 dans *Les trois écologies* (consultable à l'adresse : https://static1.squarespace.com/static/5657eb54e4b022a250fc2de4/t/566fa0cddf40f39ea7f3d8bb/1450156237851/1989_F%C3%A9lix+Guattari_Les+Trois+Ecologies.pdf).

² *Ibid.*, p. 264.

³ *Ibid.*, p. 265.

un reflet de la culture qu'il impose et qui l'impose en retour. Il s'agit de (re)devenir des êtres raisonnables afin de s'adapter non pas aux changements climatiques mais aux transformations de vie qu'ils induisent quotidiennement. S'accorder avec les autres vivants plutôt qu'avec les créations artificielles nécessite de créer et d'inscrire de nouveaux engagements comme les lois. Une révolution intellectuelle, culturelle est en train de se jouer, il ne faut pas la manquer¹ ! Le défi est aujourd'hui de convaincre les humains à agir positivement en prenant soin de ce qui existe.

C'est pourquoi « retrouver un rapport de coopération² » est indispensable pour réparer les milieux et par là même la relation que l'humain entretient avec la nature puisque la réparation s'apparente à la responsabilité³ vis-à-vis des altérités. Prendre le temps de s'arrêter permet de percevoir à travers des yeux qui se veulent nouveaux les dégâts infligés afin d'y remédier. Ce temps de pause permet la reconnexion, la contemplation et l'émerveillement nécessaires à la régénération de l'ensemble des créations de la nature. Cette régénération passe également par la reconnexion avec les valeurs généralement attribuées au sexe féminin : l'attention, l'écoute, le soin. Néanmoins, il s'agit de problématiques humaines puisque l'ensemble des vivants a « la nature comme bien commun⁴ ». À ce titre, Baptiste Morizot écrit : « Et pourtant ce sont bien eux [les vivants et les milieux] qui “font” le monde : collembolles des sols qui permettent la levée des sociétés végétales, pollinisateurs qui font revenir à chaque printemps toutes les plantes à fleurs, forêts qui génèrent l'atmosphère respirable⁵. » Puisque le vivant « sait », alors pour réparer les milieux l'humain se doit simplement de les « laisser être ».

Réparer ou comment « laisser être »

C'est ce que mettent en avant de nombreux penseurs et penseuses. Après avoir posé des bases de réflexions écoféministes et les distinctions Nord/Sud qui incombent à cette pensée, Sandra Laugier⁶, Jules Falquet⁷ et Pascale Molinier⁸ titrent notamment dans leur article « Genre et inégalités environnementales : nouvelles menaces, nouvelles analyses, nouveaux

¹ Cette phrase est inspirée de Georges Chapouthier lors de l'émission France Culture « Les animaux sont-ils moins intelligents que nous ? », *op. cit.*

² Geneviève Azam, « Pour une pensée de la limite », *art. cit.*, p. 308.

³ Cynthia Fleury affirme : « Il n'y a donc pas de subjectivité sans prise en considération de l'humanisme même de l'homme, il n'y a pas de responsabilité propre qui ne soit intrinsèquement une responsabilité pour tous. », *Le soin est un humanisme, op. cit.*, p. 6. Une page plus loin, elle poursuit : « Si l'homme fait exception, c'est bien du côté de la responsabilité, de l'obligation éthique et épistémologique qu'il se donne de poursuivre cette tâche “humaniste” : former l'humain, le maintenir maître de ses formes et critique de celle-ci. » Sur de nombreuses thématiques comme celle de la responsabilité, Fleury rejoint la pensée derridienne.

⁴ Michel Van Praët, Pierre-Henri Duée et Jean-Pierre Mignard, « Une éthique pour habiter la Terre autrement ? L'expérience contemporaine de la nature comme bien commun », dans *Le souci de la nature, op. cit.*, p. 319-334.

⁵ Baptiste Morizot, « Ce mal du pays sans exil. Les affects du mauvais temps qui vient », *art. cit.*, p. 172.

⁶ Sandra Laugier (1961) est philosophe du langage et philosophe des sciences. Inspirée d'Emerson, elle défend la désobéissance civile et la démocratie radicale.

⁷ Jules Falquet (1968) est une sociologue spécialiste de l'Amérique Latine où elle travaille notamment sur les rapports entre sexe, race et classe.

⁸ Pascale Molinier (1959) est psychologue spécialisée dans la psychothérapie institutionnelle.

féminismes¹ » un paragraphe « Éthique du *care*² et environnement³ ». Elles écrivent : « Pour les communautés rurales, autochtones, la dégradation de l'environnement est une question de vie ou de mort⁴ bien connue depuis la colonisation⁵. » Ces scientifiques mettent en avant les liens de réciprocité entre vivants et environnements : « [U]ne éthique de l'environnement est nécessaire au développement d'une éthique de l'être humain, crucialement dépendant de son environnement. Mais une éthique de l'environnement qui ignore que cette dépendance est en réalité une exploitation conjuguée des femmes et des ressources de la terre et de la nature, est aussi une éthique incomplète⁶. » Accepter de prendre soin revient à accepter que la vie entraîne la mort et *vice versa*. Il s'agit de faire d'un monde basé sur l'appréhension de la mort une source inépuisable de vie. Car la vie sous ses diverses formes continue, perdure par delà les mots des morts. Ceci renvoie à ce que défend Derrida face à la philosophie heideggerienne au sujet de l'animal :

[Selon Heidegger] l'animal ne sait pas « laisser être », « laisser être la chose telle qu'elle est ». Il a toujours un rapport d'utilité, de mise en perspective, il ne laisse pas la chose être ce qu'elle est, apparaît comme telle sans un projet guidé par un « tuyau » étroit de pulsions, de désirs [selon Heidegger, l'animal serait enfermé dans un tuyau]. Une des questions qui se poserait alors serait de savoir si l'homme le fait. [...] est-ce qu'on peut libérer le rapport du *Dasein* (pour ne pas dire de l'homme) à l'étant de tout projet vivant, utilitaire, de mise en perspective, de tout dessein vital, de telle sorte que l'homme puisse, lui, « laisser être » l'étant ? Car c'est cela le rapport à l'étant en tant que tel, c'est-à-dire le rapport à ce qui est en tant qu'on le laisse être ce qu'il est, c'est-à-dire où on ne l'approche pas, où on ne l'appréhende pas à partir de notre propre perspective, de notre propre dessein. [...] Donc, la stratégie en question consisterait à démultiplier le « en tant que tel » et, au lieu de simplement rendre la parole à l'animal, ou donner à l'animal ce dont l'homme le prive en quelque sorte, à marquer que l'homme en est aussi, d'une certaine manière, « privé », privation qui n'est pas une privation, et qu'il n'y a pas

¹ Sandra Laugier, Jules Falquet et Pascale Molinier, « Genre et inégalités environnementales : nouvelles menaces, nouvelles analyses, nouveaux féminismes », *Cahiers du Genre*, n°59, Paris, L'Harmattan, 2015, p. 5-20 (consultable à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2015-2-page-5.htm>). Sur la notion de *care*, Sandra Laugier et Patricia Paperman interrogent la psychologue philosophe spécialiste de l'éthique de la sollicitude Carol Gilligan (1936, New York) dans un article intitulé « Le *care*, éthique féminine ou éthique féministe ? », *Multitudes*, n°37-38, Paris, Association Multitudes, 2009, p. 76-78 (consultable à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2009-2-page-76.htm>).

² Pour une approche définitionnelle du *care*, voir l'entretien de Catherine Larrère avec Lise Bourdeau-Lepage et Leïla Kebir, « Regards sur les questions d'actualité. Une interview de Catherine Larrère », dans *Géographie, économie, société*, n°18, Paris, Lavoisier, 2016, p. 301-310 (texte consultable à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-geographie-economie-societe-2016-2-page-301.htm>).

³ Le pédiatre Donald Winnicott (1896, Plymouth – 1971, Londres) est le premier à faire référence à la notion de *care* dans le développement humain.

⁴ Éric Giraud, auteur, traducteur et critique, affirme lors de la présentation de la conférence de Descola « Cosmopolitiques de la Terre » : « Dans bien des parties du monde, l'usage d'un territoire est dépendant d'une foule de non humains dotés d'une puissance d'agir autonome et avec lesquels les humains doivent composer. », *op. cit.*

⁵ Sandra Laugier, Jules Falquet et Pascale Molinier, « Genre et inégalités environnementales : nouvelles menaces, nouvelles analyses, nouveaux féminismes », *art. cit.*, p. 9.

⁶ *Ibid.*, p. 11. Six pages plus loin, les auteures citent l'économiste indienne Bina Agarwal (1951) qui rédige *Un champ à soi* [*A field of one's own*, 1994] exprimant les difficultés des femmes à obtenir « une terre à soi », un terrain à cultiver et duquel prendre soin.

de « en tant que tel » pur et simple. Voilà ! Cela suppose une réinterprétation radicale du vivant, naturellement, mais non pas en termes d' « essence du vivant », d' « essence de l'animal ». C'est la question... L'enjeu, naturellement, je ne le cache pas, est tellement radical qu'il y va de la « différence ontologique », de la « question de l'être », de toute l'armature du discours heideggerien¹.

Cette « réinterprétation radicale du vivant » qui tend à « “laisser être” l'étant² » ou à laisser être le sauvage demande à l'humain l'effort de remettre en question des données millénariennes. En effet, les fondations du monde tel que nous le connaissons s'écroulent et ne sont plus le socle stable et intarissable imaginé jadis : elles s'affaiblissent à l'image d'une terre pillée et épuisée. Le long chemin menant vers l'appréhension d'une vie qui se maintiendrait dans un contact direct avec elle-même amène à comprendre que prendre soin peut revenir à ne toucher à rien ou à amoindrir le travail avec la nature pour ne faire qu'un et (ré)unifier l'humain et le non humain.

C'est la démarche, entre « *expérience et expérimentation*³ », que Mendieta semble encourager, notamment avec la création de *Mère tige* et de la sculpture *Sans titre*, toutes deux réalisées en 1982. En assemblant des végétaux issus du « manteau vert de la terre⁴ » pour créer des figures aux silhouettes mi-animales mi-humaines, l'artiste veut témoigner de la force issue de la nature puisque, avec les racines d'un ficus par exemple, elle crée une forme de déesse⁵ avec en haut une tête et deux épaules qui s'effilent vers le bas en divisant la figure en deux pour faire apparaître un corps qu'elle nomme Mère.

De même, en agglomérant des feuilles de fougères, elle semble former un animal assis sur un fauteuil, à l'image des arts africains dont les pièces servent durant les cérémonies de rituels. De par leur titre et leur aspect épuré, ces œuvres réalisées en matériaux naturels peuvent inspirer la bienveillance de la force vitale. Dans le même temps, ces sculptures rappellent que l'humain, seul animal qui porte en lui l'entière responsabilité de la destruction de la planète, a fait du paradis un enfer : dorénavant, il doit se reconnecter avec ses racines et implorer l'aide de la Terre-Mère qui l'a créé, pour tenter de combler l'énorme dette envers le milieu détruit. La maison de tous les vivants dont l'humain s'est autoproclamé propriétaire en expropriant ou en asservissant l'ensemble de ses colocataires, a besoin pour se réparer d'être pensée. Car l'univers est relatif et survit dans un « système de relations⁶ ».

Pour se restaurer, le vivant doit vivre dans l'échange et l'interdépendance des diverses espèces qui créent des alliances temporaires pour une cause commune. Alors il s'agit de réhabiliter le non humain au cœur de la vie sociale afin de créer des sociétés dans lesquelles

¹ AQD, p. 218-219.

² AQD, p. 218. Ce passage fait écho au chapitre titré « *Geschlecht* » dans lequel j'étudie la possibilité qu'ont les femmes de faire partie du *Mitsein* au sein du *Dasein*.

³ Jacques Derrida, *Cosmopolites de tous les pays, encore un effort !*, op. cit., p. 57.

⁴ « Le manteau vert de la terre » est le titre d'un chapitre de *Printemps Silencieux*, op. cit., p. 77-94, consacré au réseau vivant de la végétation qui participe au maintien de la vie sur terre.

⁵ *Mère tige* s'apparente à une silhouette mais elle se rapproche plus certainement des bas-reliefs réalisés dans les grottes de Jaruco représentant des déesses inspirées de la religion de la Santería.

⁶ Philippe Descola lors de sa conférence « Cosmopolitiques de la Terre », op. cit.

les êtres seraient naturellement « en constante interaction¹ ». En outre, le haut degré de résilience de la nature ne doit pas faire oublier l'abandon ou la restance occasionnée. Car si un rétablissement a lieu, il sera toujours au détriment de ce qui fut, de ce qu'il efface. Il s'agit, comme Mendieta invite à le faire, d'habiter le monde d'une autre manière et de croire ou bien de savoir que l'avenir n'est pas un présent linéaire mais qu'il recouvre des « potentialités inouïes² » si l'on se donne la peine de les découvrir.



Ana Mendieta, *Mère tige* [*Madre tallo*], 1982, racines de ficus
© Estate of Ana Mendieta & Galerie Lelong

¹ *Ibid.*

² *Ibid.* Ceci m'évoque le titre d'un chapitre que donne Cynthia Fleury « Le soin comme élaboration imaginative » et dans lequel elle écrit : « Il nous faut comprendre qu'imagination et soin nous permettent de constituer un rapport au monde, de rendre habitable le réel », *Le soin est un humanisme*, *op. cit.*, p. 11.



Ana Mendieta, *Sans titre [Untitled]*, 1982, racines d'orchidée, 22,9 x 5 x 6,4 cm
© Estate of Ana Mendieta & Galerie Lelong

b) Entre horizontalité et verticalité

Les notions d'horizontalité et de verticalité rejoignent la logique du prendre soin puisqu'elles tendent à rétablir un certain équilibre : à l'image d'une roue, les rayons verticaux descendent pour devenir horizontaux puis remonter à la verticale. La stabilité de ce mouvement se reproduit à l'image d'un cycle. C'est pourquoi il n'y a pas d'horizontalité sans verticalité. La photographie titrée *Faire un cercle de grains de riz dans une rizière Walari*¹ qui montre Richard Long effectuant ce qui peut être qualifié de dessin réalisé avec des grains de riz, amène à concevoir, outre l'aspect cyclique des rayons d'une roue, des rapports aussi bienveillants que coopératifs entretenus avec la terre nourricière dans les différents temps de sa rotation.

En créant un cercle fait de plusieurs rayons à même la surface plane d'un sol de culture de riz, Long représente une totalité partant du centre, qui peut symboliser le noyau terrestre, pour rayonner ensuite de toutes parts, traverser les couches terrestres et se diriger vers le ciel. Avec cette forme en cercle pouvant symboliser une planète, une étoile comme le soleil ou encore une explosion cosmique, l'artiste semble installer, sur la planéité du sol, une communication entre terre et ciel, comme une adresse faite au firmament. Cette œuvre qui demeure à l'horizontale, c'est-à-dire parallèle à la surface terrestre, est cependant réalisée à la verticale par l'artiste : l'acte de création *in situ* combine donc les notions de verticalité et d'horizontalité.

L'horizontalité peut se définir comme le contraire de la verticalité. L'ère de l'Anthropocène défait la notion de verticalité et semble se pencher plus nettement sur celle d'horizontalité en raison de la déconstruction des différentes pyramides négativement hiérarchisantes² qui s'opère au bénéfice d'une plus grande égalité empreinte d'empathie.

¹ Pour réaliser ses œuvres, Long travaille toujours très rigoureusement en établissant des lignes préalables sur le sol où il intervient avec un matériau naturel dont les formes sont plus incertaines.

² Dans *L'œil du crocodile*, que Val Plumwood rédige après sa confrontation avec un crocodile en pleine nature, l'auteure écrit : « Le dualisme homme/nature considère non seulement que l'être humain est supérieur au non-humain, mais encore qu'il diffère de ce dernier par essence. La sphère inférieure n'existe alors qu'en tant que ressource pour l'ordre humain supérieur. Pareille idéologie a servi la culture occidentale en ce qu'elle lui a permis d'exploiter la nature sans contraintes mais elle a aussi suscité de dangereuses illusions en escamotant l'intégration de l'humain au monde naturel et sa dépendance envers lui. Ce fait est manifeste dans le déni que nous opposons à notre inclusion dans la chaîne alimentaire ainsi que dans la façon dont nous réagissons à la crise écologique. [...] Nous découvrir à nouveau comme des corps pris dans des réseaux écologiques, similaires aux autres animaux plutôt que supérieurs à eux, est un défi majeur pour la culture occidentale au même titre que le fait de reconnaître chez les animaux et dans le monde non-humain l'esprit et la culture qui s'y trouvent. De la double face du dualisme homme/nature surgissent deux tâches qu'il faut désormais mener à bien : reformuler la vie humaine en termes écologiques et reformuler la vie non-humaine en termes éthiques. », trad. Marie Cazaban-Mazerolles dans la Revue *Terrestres, Revue des livres, des idées et des écologies*, art. cit. [“Human/nature dualism conceives the human as not only superior to but as different in kind from the non-human, which as a lower sphere exists as a mere resource for the higher human one. This ideology has been functional for Western culture in enabling it to exploit nature with less constraint, but it also creates dangerous illusions by denying embeddedness in and dependency on nature. This can be seen in our denial of human inclusion in the food web and in our response to the ecological crisis. [...] Re-envisioning ourselves as ecologically embodied beings akin to, rather than superior to, other animals is a major challenge for Western culture, as is recognising the elements of mind and culture present in animals and the non-human world. The double-sided character of human/nature

L'horizontalité, telle qu'elle est envisagée dans ce chapitre, permet de revenir de manière stable sur le *socle terre* afin de chercher à rétablir une harmonie, un échange simple avec les éléments de la nature.



Richard Long, *Faire un cercle de grains de riz dans une rizière Walari Maharashtra Inde 2003* [MAKING PADDY-FIELD CHAFF CIRCLE, WARLI TRIBAL LAND MAHARASHTRA INDIA 2003], photographie couleur, dimensions non renseignées © Richard Long

Les yeux rivés au sol

Un point de vue plus largement tourné vers le socle que représente la Terre est dévoilé dans l'œuvre de Sophie Ristelhueber. Cette attention vis-à-vis du caractère horizontal¹ des terres entrevues par le regard humain peut faire penser au promeneur qui, dans la rue ou ailleurs, se véhicule les yeux rivés au sol, par timidité ou encore pour découvrir ce que la Terre peut offrir et faire découvrir. L'œuvre de Ristelhueber semble se situer au cœur de la seconde hypothèse. Pour la série *Le Luxembourg*², l'artiste scrute avec son objectif un territoire de son enfance³, le jardin du Luxembourg. Invitée à revisiter ce lieu par l'ancienne

dualism gives rise to two tasks that must be integrated. These are the tasks of situating human life in ecological terms and situating non-human life in ethical terms.”, *The Eye of the Crocodile*, *op. cit.*, p. 15-16.]

¹ Bien que l'horizontalité soit fictive, je conserve ce concept au regard des capacités de perceptions visuelles humaines.

² Sophie Ristelhueber et Jean Échenoz, *Le Luxembourg*, Paris, Paris Musées, 2002.

³ L'artiste a grandi dans un immeuble proche du jardin du Luxembourg.

conservatrice du Musée Zadkine Noëlle Chabert¹, Ristelhueber y expose² des œuvres imprimées sur bache : quatre photographies couleurs tirées en grand format et vingt-deux petits textes rédigés par l'écrivain Jean Échenoz (1947, Orange) révèlent un hommage à douze femmes illustres présentes sous forme de statues dans le jardin³. Ce travail, inspiré des statues du Luxembourg, m'évoque un poème que Marie-Claire Bancquart écrit dans *Terre énergumène* :

Muette
ou pleine de mots ?

La statue de Parque entrouvrant ses lèvres
ne peut, elle,
faire entendre aux hommes
son horreur d'un sort non choisi.

Elle, coupeuse
du fil d'existence

elle qui possède
comme eux
cette douceur de peau
ce ventre à cris et voluptés

malheureuse immortelle⁴...

Comme Bancquart, Ristelhueber et Échenoz tentent de faire parler les statues, de les sortir de leur perpétuel mutisme. Ils réalisent une édition avec onze photographies couleurs et les vingt-deux petits textes qui présentent sur quatre pages « [v]ingt femmes dans le jardin du Luxembourg et dans le sens des aiguilles d'une montre⁵ ». Il s'agit de commentaires

¹ Noëlle Chabert écrit : « Il était logique qu'il y ait des affinités particulières entre le musée Zadkine et cette artiste dont l'œuvre réaffirme avec force l'importance des traces que le passé laisse au présent pour interpréter les faits », dans *Mois de la photo à Paris*, Paris, Blanchard, novembre 2002, p. 28. Ristelhueber s'exprime elle aussi sur la genèse de l'exposition : « Au début, quand la conservatrice du musée m'a appelée, je n'ai pas dit oui tout de suite. Je me suis demandé qu'est-ce que je vais faire là-dedans ? Je suis une claustrophobe de première ! J'ai voulu écarter, repousser les murs de la maison. J'avais envie de faire le lien entre Zadkine et moi et je me suis dit le lien, c'est le jardin du Luxembourg où je venais quand j'étais enfant. J'ai pris ces photos au mois d'août, dès qu'il pleuvait, pour obtenir des démarcations. », propos recueillis par Frédérique Fanchette, publiés dans « Ristelhueber en son jardin », *Libération*, Paris, Libération, 06/01/2003, p. 27.

² L'exposition au Musée Zadkine titrée « Le Luxembourg » s'est déroulée du 15 novembre 2002 au 2 février 2003. Trois photographies monumentales sont accrochées en diagonale dans la maison et l'atelier de Zadkine aujourd'hui transformés en musée tandis que la quatrième œuvre ainsi que les textes sont installés à l'extérieur dans le jardin ; l'ensemble des œuvres côtoient des sculptures de Ossip Zadkine (1890, Vitebsk – 1967, Paris).

³ Les statues ont été installées par le roi Louis-Philippe ; Ristelhueber choisit un homme pour écrire quelques lignes sur ces statues féminines toujours solitaires. Une fois de plus, aucune figure humaine n'est présente sur les photographies de l'artiste : seuls les textes et les gros plans tournés vers le sol suggèrent des présences.

⁴ Marie-Claire Bancquart, *Terre énergumène*, op. cit., p. 53.

⁵ Jean Échenoz, *Le Luxembourg*, op. cit., p. 11.

laconiques et descriptifs reprenant par exemple les mots « main [droite ou gauche] », « coiffure », « bijoux » ou encore « expression »¹. L'écrivain semble alors tracer les mots en fissurant le texte comme Ristelhueber capture l'image des sols craquelés ou crevassés. Les détails du Luxembourg pris par l'artiste montrent ce jardin sous des angles que le visiteur préfère souvent ne pas voir lors de sa promenade. Dans « "ce cher bon vieux Luxembourg"² » un arrêt ou une pause se fait rarement face au bitume. Pourtant l'objectivité de ces photographies révèle « une mémoire presque indifférenciée, à la fois personnelle et collective³ », transmettant « une charge physique et affective forte⁴ ».

Avec la focale braquée sur la terre, le corps de l'artiste en mouvement dans ce parc recherche à la fois la hauteur voire la direction du regard d'un enfant⁵ qui, attaché à la main de ses parents regarde moins devant lui que ce qu'il se passe sous ses pieds, et les traces de pas de ces femmes illustres afin de les faire apparaître pour les donner à la vue. Ainsi, comme Long et Mendieta, Ristelhueber performe-t-elle sans néanmoins montrer au spectateur les traces de son propre parcours mais celles qu'elle trouve et sélectionne le long de son chemin. Une phrase de David Mellor fait écho à ce propos : « Cet attachement au sol se transforme en récit du *genus loci*, du voyage et, par implication, du corps⁶. » Il poursuit en affirmant que les déplacements de Ristelhueber sur les lieux où elle œuvre sont « pour elle une forme d'art vivant⁷ ». Ce travail sur le Luxembourg est également l'occasion pour l'artiste de continuer sa « réflexion sur l'espace⁸ ». En couverture et en quatrième de couverture de l'ouvrage *Le Luxembourg*, Ristelhueber cite l'écrivain yougoslave Meša Selimović (1910, Tuzla – 1982, Belgrade). Elle y inscrit ces lignes en rouge : « L'espace nous accapare. Nous ne possédons de lui que ce que l'œil peut parcourir. Mais il nous épuise, nous effraie, nous appelle, nous chasse. Nous nous imaginons qu'il nous voit, mais nous n'avons aucune importance à ses yeux, nous disons que nous le maîtrisons mais nous ne faisons que profiter de son indifférence⁹. »

¹ Pour décrire la statue de la reine Mathilde, Échenoz écrit par exemple : « La reine Mathilde, duchesse de Normandie, / tient un sceptre fleurdelisé dans sa main / droite et retient de la gauche la garde d'une épée / dont la pointe repose sur le sol. / Coiffure : deux tresses attachées en arrière. / Bijoux : néant. Expression : décidée. », *ibid.*, p. 12.

² Noëlle Chabert, SROP, p. 348.

³ Sandrine Lacroix, « Sophie Ristelhueber. Le Luxembourg », *Les Inrockuptibles*, n°367, Paris, Les Éditions Indépendantes, 4-10/12/2002, p. 76.

⁴ Olivier Michelon, « Loin des sentiers battus », *Le Journal des Arts*, n°163, Paris, Artclair, 24 janvier-6 février 2003, p. 8.

⁵ Cette attitude corporelle rappelle des séries comme *Les Barricades mystérieuses* (1995) ou *Vulaines* (1989) qui sont réalisées à hauteur de regard d'enfant.

⁶ David Mellor, SROP, p. 228.

⁷ *Ibid.*

⁸ Noëlle Chabert, SROP, p. 348.

⁹ Cette phrase de Meša Selimović tirée de son ouvrage *Le Derviche et la mort* [*Derviš i smrt*, 1966] est également inscrite en rouge dans la salle d'exposition. Cette citation rappelle les affinités de Ristelhueber avec l'œuvre de Robbe-Grillet qui écrit notamment : « L'homme regarde le monde, et le monde ne lui rend pas son regard », dans *Pour un nouveau roman* [1963], Paris, Gallimard, 1964, p. 65.



Sophie Ristelhueber, vue d'installation de l'exposition *Le Luxembourg*, 15 novembre 2002 - 23 février 2003, Musée Zadkine, *Le Luxembourg (#2)*, 2002, Paris, impression jet d'encre sur bache, 268 x 420 cm © Sophie Ristelhueber

Ristelhueber a finalement œuvré de manière récurrente en direction du sol. Elle-même fait le lien entre plusieurs séries photographiques :

[J']aime l'idée des deux bords, qui se accommodent... Je suis plutôt quelqu'un de drôle, dans la vie ; je ne cherche pas le tragique. Quand je me promène au Luxembourg, en tant que simple Parisienne, je regarde les fleurs, les statues, les perspectives. Mais quand j'y travaille pour le musée Zadkine, c'est comme quelqu'un d'autre. Sans être sinistre ni morbide, je fais un travail grave, c'est vrai. Je suis très sensible aux choses détruites, maisons ou paysages : c'est comme si on les déshabillait pour les voir mieux. Je vois plus lisiblement les objets quand ils sont à moitié rompus que quand ils sont de bonnes certitudes. Au Luxembourg, c'était lourd ; parce que, bien sûr, je me suis posé la question : mais pourquoi veux-tu encore faire ça, aller dans ce sens ? Cela m'a surprise moi-même, de voir à quel point les images qui en sont nées sont proches de celles réalisées dans le désert du Koweït, notamment ce que j'appelle mes pistes de décollage. Avec Depardon, on rigole en se disant qu'on mouline toujours la même chose. Mais au fond, c'est vrai¹.

¹ Sophie Ristelhueber, citée dans *Aden/Le Monde*, Paris, 4-10/12/2002, p. 29.

La série *WB*¹ montre elle aussi l'attachement de Ristelhueber pour le sol. À ce sujet, elle déclare : « [Je veux] faire quelque chose avec la terre, le sol sous mes pieds² ». David Mellor retient également cette phrase de l'artiste concernant cette même série : « J'ai rencontré la route... une surface... une route faite pour moi, grain et peau³ ». Maintenant sa « recherche d'une permanence sourde de la guerre⁴ » en tournant toujours son attention vers la communication de ce qu'elle « éprouve à travers une forme qui [...] le rende supportable⁵ », Ristelhueber photographie un cratère titré *WB (#36)*.



Sophie Ristelhueber, *WB (#36)*, 2005, Cisjordanie, photographie argentique couleur, contrecollé sur aluminium, encadrement 120 x 150 cm © Sophie Ristelhueber

¹ Cette série est notamment étudiée au chapitre « Stigmates guerriers ».

² Sophie Ristelhueber dans un entretien avec David Mellor, *SROP*, p. 228.

³ *Ibid.* Ristelhueber fait le lien entre la chair et la terre à l'instar de Mendieta. Cet élément est notamment développé au chapitre « S'ancrer ».

⁴ Olivier Michelon, « Loin des sentiers battus », *Le Journal des Arts*, art. cit.

⁵ Sophie Ristelhueber citée par Noëlle Chabert dans *Mois de la photo à Paris*, op. cit., p. 28. Le travail de Ristelhueber rencontre à nouveau celui de Mendieta pour qui l'art permet de rendre compte de son histoire personnelle et collective ainsi que de la manière dont elle en est affectée.

Cette œuvre représente un morceau de terre recouverte de béton puis éventrée par une bombe dont l'impact a laissé des fragments dans le creux formé. Ce cratère rappelle ce dont Hubert Reeves témoigne après qu'un orage s'est abattu sur la campagne : « De la terre éventrée sortent les moignons de racines dont la couleur grise un peu effrayante m'inspire l'image du "ventre de la Terre"¹. » La forme visible dans *WB (#36)* s'apparente à une *Silueta* de Mendieta. En effet, l'ovale au premier plan rappelle la partie haute du corps avec la tête, puis l'effilement progressif vers le haut de la photographie peut faire penser aux bras, aux jambes et aux pieds en pointe d'une *Silueta*.

« Éros, la vie et la mort »

Ces deux artistes partagent la fascination pour le sol, le regard porté à la terre. Mendieta déclare notamment : « QUAND JE FAIS MON ART, c'est comme parler à la terre² ». Cet amour pour ce qui se trame à l'horizontale peut être vu, dans le cas du travail de Ristelhueber et Mendieta, comme une référence ou une inclination pour la mort : Ristelhueber œuvre énormément autour de la thématique de la guerre quand Mendieta pense que la vie est indissociable de la mort.

Les œuvres *Incantation à Olokun-Yemayá* de Mendieta et *Luxembourg (#E)* de Ristelhueber peuvent être mises en relation en raison de leur commune inspiration : celle de la mort. Toutes deux peuvent évoquer le cadrage sur un élément de cimetière. En effet, Mendieta crée une forme de *Silueta* en creux à même la terre, et conçoit un rectangle à l'aide de végétaux qui encadrent le corps ; tandis que Ristelhueber photographie dans le jardin du Luxembourg une parcelle d'un parterre d'herbe dans laquelle apparaît aussi un rectangle, comme si l'herbe usée marquait une empreinte persistante. La facture de ces œuvres est similaire puisqu'elles sont toutes deux réalisées à partir de la terre et avec un minimum d'intervention sur le milieu. De plus, leurs cadrages présentent une forme géométrique rectangulaire qui fait penser à des tombes³. Mendieta affirme : « Je ne pense pas que l'on puisse séparer la mort et la vie. Toute mon œuvre tourne autour de ces deux choses : Éros, la vie et la mort⁴ ». *Incantation à Olokun-Yemayá* est adressée à Olokun, dieu de la mer nigérian et fils de Yemayá, déesse mère et reine du monde aquatique, quand *Luxembourg (#E)* peut être adressée à l'une des femmes illustres dont les statues peuplent le jardin parisien. À travers l'horizontalité, ces artistes se lient fondamentalement avec la Terre. À ce propos, Mendieta écrit ces mots qui peuvent se situer à mi-chemin entre la prise de note et le poème :

Les liens qui nous unissent à la création.

¹ Hubert Reeves, *L'espace prend la forme de mon regard*, op. cit., p. 13.

² Ana Mendieta citée par Nancy Spero dans « Tracer Ana Mendieta », art. cit., p. 75. [“WHEN I MAKE MY ART, it is talking to the earth.”, trad. Maïlys Girodon.]

³ En 1977, Mendieta crée une série titrée *Tombes [Tumbas]* : il s'agit de plusieurs rectangles réalisés en relief à l'image de tombes, dans de la terre mouillée puis séchée au soleil et sur lesquels sont dessinés des mains, des bras ou des silhouettes.

⁴ AMF, p. 29 [“I don't think that you can separate death and life. All of my work is about those two things – it's about eros and death and life.”, *ibid.*, p. 28-29.]

Une réalité à la fois créatrice et destructrice : MÈRE ET TOMBE.

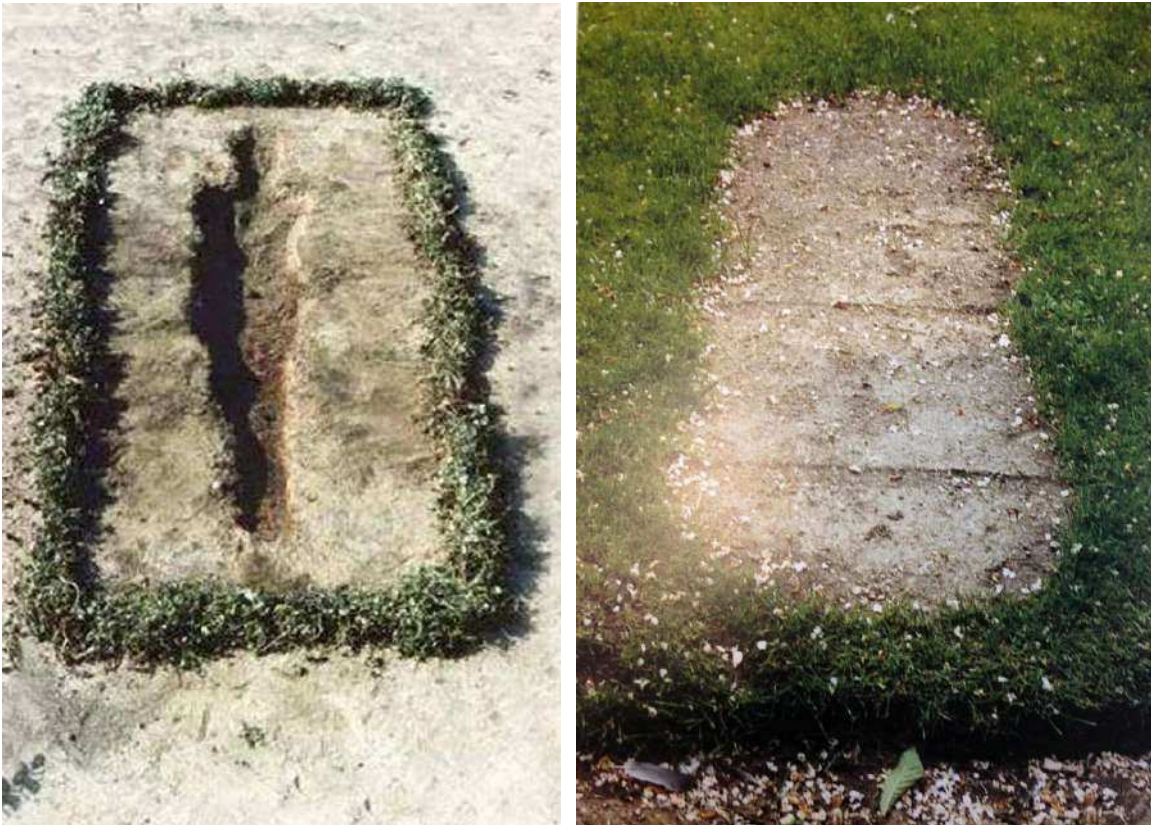
Je me sens suspendue entre le ciel et la terre.

Le culte à la mort est le culte à la vie de la même manière que l'amour qui est la faim de vie est aspiration à la mort. Le goût de l'autodestruction ne dérive pas plus d'une tendance masochiste, que d'une certaine religiosité.

Quand j'ai été arrachée à ma patrie, je l'ai ressenti comme si j'avais péché, sans savoir¹ ce que j'avais fait pour être séparée de Cuba, le subconscient du péché me donne tendance à l'autodestruction.

La réalité se manifeste comme une force efficace et durable.

L'obsession de mon œuvre est de me réaffirmer dans ce monde².

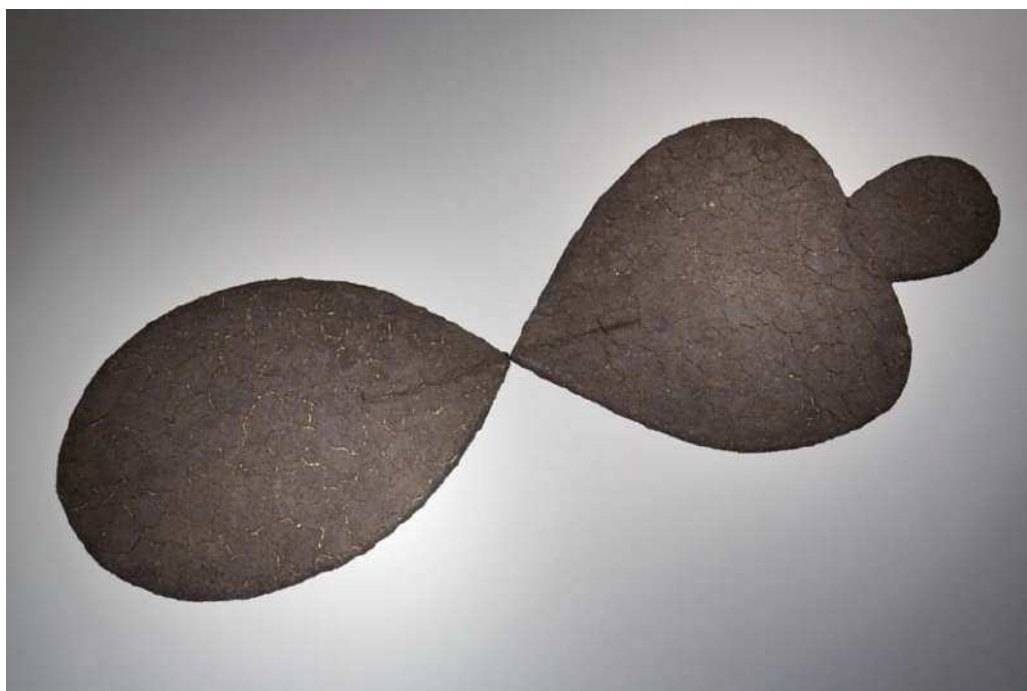


De gauche à droite : Ana Mendieta, (étape de réalisation pour) *Incantation à Olokun-Yemayá* [*Encantamiento a Olokun-Yemayá*], 1977, Iowa, photographie couleur, 49,5 x 33 cm © Estate of Ana Mendieta & Galerie Lelong ; Sophie Ristelhueber, *Le Luxembourg (#E)*, 2002, Paris, tirage photographique marouflé sur aluminium, 150 x 100 cm © Sophie Ristelhueber

¹ De même, Derrida ne sait pas pourquoi il se fait exclure du lycée Ben Aknoun le jour de sa rentrée scolaire en classe de cinquième.

² Ana Mendieta, carnet manuscrit reproduit dans TRACES, p. 210 [« Los lazos que nos unen a la creación. / Una realidad a un tiempo creadora y destructora: MADRE Y TUMBA. / Me siento suspendida entre cielo y tierra. / Culto a la muerte es culto a la vida del mismo modo que el amor que es el hambre de vida es anhelo de muerte. El gusto a la auto destrucción no se deriva nada más de tendencia masoquistas sino también de una cierta religiosidad. / Cuando a mi me arrancaron de mi patria yo me sentí como si hubiera pecado, sin saber lo que había hecho para que me separaron de Cuba, subconsciencia del pecado me da tendencia a la auto destrucción. / La realidad se manifiesta como fuerza efectiva y duradera. / La obsesión en mi obra a reafirmarme en este mundo. », trad. Mailys Girodon.]

Ana Mendieta ne cesse de se fondre au sein du *ventre primordial* dans un retour à la terre qui l'a vue naître et mourir¹. Dans ce mouvement vers la terre, Mendieta fait apparaître son horizontalité en creusant depuis sa verticalité un corps allongé, couché dans le sol. À ce propos, son amie Nancy Spero écrit : « Ana n'a pas saccagé la terre pour contrôler ou dominer ou pour créer des monuments grandioses de pouvoir et d'autorité. Elle a cherché des espaces intimes, encastrés, des habitats protecteurs signalant un répit temporaire de confort et de méditation². » Il y a de manière signifiante dans l'œuvre de Mendieta une perte de la verticalité au fur et à mesure de l'avancement de son travail : progressivement, elle passe de la verticalité de son corps agissant à l'horizontalité de silhouettes allongées statiquement, dans une volonté de retourner à la terre d'où elle vient. Ainsi incarne-t-elle cette phrase que Derrida écrit sur le lit de mort de sa propre mère : « [L]'enterrement est une naissance à rebours, le retour à la matrice³ ».



Ana Mendieta, *Sans titre [Untitled]*, 1984, terre et liant sur bois, 198,1 x 71,1 x 5,1 cm
© Estate of Ana Mendieta & Galerie Lelong

En sollicitant les profondeurs de la Terre pour se panser, Mendieta soutient dans un langage qui lui est propre l'idée d'un *faire monde*⁴ humble et démiurgique :

¹ Ce mouvement, que Mendieta perçoit comme un renouveau, est étudié dans le chapitre « De l'accueil ».

² Nancy Spero, « Tracer Ana Mendieta », *art. cit.*, p. 77 [“Ana did not rampage the earth to control or dominate or to create grandiose monuments of power and authority. She sought intimate, recessed spaces, protective habitats signalling a temporary respite of comfort and meditation.”, trad. Maïlys Girodon.]

³ Jacques Derrida, *Circonfession*, *op. cit.*, p. 130.

⁴ L'un des derniers chapitres de cette thèse est titré « Faire monde ».

Mon art est enraciné dans des accumulations primordiales, dans les pulsions inconscientes qui animent le monde, dans une tentative pour racheter non pas le passé mais plutôt – dans une confrontation avec le vide – le fait d’être orphelin, la terre non baptisée des débuts, le temps qui nous regarde depuis l’intérieur de la terre¹.

Mendieta a une conscience aiguë de ce que peut représenter l’habiter et de ce que ce travail de cohabitation entre les éléments du monde vivant et soi peut signifier et impliquer. Avec ce travail cathartique mené entre horizontalité et verticalité, elle tente, à l’instar de Ristelhueber et Long, de sensibiliser le spectateur occidental à d’autres manières de percevoir le vivant, c’est-à-dire à d’autres formes de cultures dans lesquelles, elle, puise son énergie afin de recouvrer et de continuer à nourrir ses capacités d’émerveillement : celles qui lui permettent d’être émue par les sensations et les inspirations que peut procurer la Terre.

1. Matière terre

Les trois artistes du corpus entretiennent des rapports subjectifs avec la matérialité de la terre : tous semblent envisager que la sphère terrestre est dotée d’une âme, comme l’ensemble des êtres vivants qui la peuplent et qui, par conséquent, créent eux aussi de la matière vivante en retour².

Ce raisonnement, qui pourrait être qualifié d’animiste³, Mendieta le partage plus certainement puisqu’elle garde pour principal médium les quatre éléments : c’est immergée dans un contact direct avec la nature, parfois à l’intérieur même de cette matière, que l’artiste se sent la plus à l’aise. Elle y trouve son « idiome⁴ », une manière de se raconter à travers le corps qui, modelant une substance tantôt friable tantôt malléable, trouve son chemin d’expression. Au sujet des différentes textures de la terre et des réalisations qu’elles permettent, l’artiste déclare : « J’aime beaucoup la terre dans cet endroit parce qu’elle contient beaucoup d’argile. Du coup, lorsqu’elle est sèche, elle est très facile à travailler. Et donc, en général, je peux la laisser quelques jours et elle se craquellera et j’aime cet effet craquelé⁵. » Ce rapport avec la terre dévoile explicitement les intentions créatrices de Mendieta dont la

¹ Ana Mendieta citée par Abigail Solomon-Godeau dans « Ana Mendieta sans atavisme », AMF, p. 8. [“My art is grounded on the primordial accumulations, the unconscious urges that animate the world, not in an attempt to redeem the past, but rather, in confrontation with the void, the orphanhood, the unbaptized earth of the beginning, the time that from within the earth looks upon us”, *ibid.*] Ceci rappelle la citation de Meša Selimović inscrite sur la couverture de l’édition *Le Luxembourg*.

² Dans le chapitre « Le royaume du sol », Rachel Carson écrit que notre nourriture dépend du sol et, par conséquent, le sol dépend de la vie. La biologiste énumère les différentes interactions qui permettent au sol d’être en vie et de la reproduire. Elle affirme que cette permanence de dons est liée aux interactions entre l’animé et l’inanimé, dans *Printemps silencieux, op. cit.*, p. 68-76.

³ Ce terme vient du mot « âme », « de *anima*, dont la signification primitive est souffle, vent, et, par extension, respiration, vie, esprit, âme. », LITT.

⁴ CTH, p. 77.

⁵ Ana Mendieta citée dans CTH, p. 142. Cette citation est d’abord extraite de la conférence que prononce l’artiste en septembre 1981 à l’Alfred University à New York.

volonté est de travailler avec le vivant qui imprègne la Terre, qui l'aiderait, voire lui permettrait de se révéler à elle-même et au monde. Elle affirme :

L'art a probablement commencé comme la nature elle-même, dans une relation dialectique entre l'homme et le monde naturel dont nous sommes inséparables. [...] Depuis douze ans, je travaille dans la nature, explorant la relation entre moi, la terre et l'art. Je me suis jetée dans les éléments mêmes qui m'ont produite, utilisant la terre comme une toile et mon âme comme un outil¹.

Dans l'acte de création, le corps de Mendieta devient un outil de l'ordre du mécanique, du machinique, tandis que l'âme meut ce corps en conscience et en connexion avec les éléments qui l'entourent. Pour formuler une part de sa relation avec la terre, l'artiste cite une coutume pratiquée dans la région du Kimberley, en Afrique du Sud, qu'elle découvre à la lecture d'un ouvrage de Mircea Eliade². Elle prouve par là même ses talents de conteuse :

[L]es hommes de Kimberley sortent de leur village pour chercher leurs épouses. Quand un homme ramène sa nouvelle femme à la maison, la femme apporte avec elle un sac de terre de sa patrie et chaque nuit elle mange un peu de cette terre. La terre l'aidera à faire la transition entre sa maison et sa nouvelle maison. [...] En d'autres termes, ce petit bout de terre permettra la transition entre les deux maisons. Faire des sculptures *earth-body* n'est pas pour moi la dernière étape d'un rituel mais un moyen et une manière d'affirmer mes liens émotionnels avec la nature et de conceptualiser la religion et la culture³.

Mendieta conceptualise en œuvrant dans la matière. Si elle travaille obstinément avec la terre, c'est autant pour assurer sa « transition » entre Cuba et les États-Unis que pour maintenir un lien matériel et affectif fort avec sa terre natale.

De l'obliquité du monde

C'est sans doute pourquoi dans *Sans titre (Silueta série)* de 1978, elle fait apparaître une silhouette creusée dans la terre et inscrite dans le prolongement de racines d'arbres. Cette œuvre rappelle la théorie que Félix Guattari et Gilles Deleuze développent sur le rhizome,

¹ Ana Mendieta écrit ces lignes pour une demande de subvention adressée le 17 mars 1982 au Conseil des Arts de l'État de New York, CTH, p. 134 ["Art must have begun as nature itself, in a dialectical relationship between humans and the natural world from which we cannot be separated. [...] For the past twelve years I have been working out in nature, exploring the relationship between myself, the earth and art. I have thrown myself into the very elements that produced me, using the earth as my canvas and my soul as my tools.", TRACES, p. 216.]

² Cette information est donnée par Jane Blocker dans *Where Is Ana Mendieta?*, *op. cit.*, p. 113.

³ Notes d'Ana Mendieta citées par Charles Merewether, CGAC, p. 107 ["Men from Kimberley go outside their village to seek their brides. When a man brings his new wife home, the woman brings with her a sack of earth from her homeland and every night she eats a little bit of that earth. The earth will help her make the transition between her homeland and her new home. [...] In other words that little bit of earth will make possible the transition between the two homes. By the same token making earth-body sculptures is not the final stage of a ritual for me but a way and a means of asserting my emotional ties with nature and conceptualizing religion and culture.", trad. Maïlys Girodon.]

notamment dans *Mille Plateaux* (1972), puisqu'ils « “pense[nt] par le milieu comme l'herbe pousse”¹ ». La plupart du temps invisibles et de petites tailles, les rhizomes donnent pourtant naissance à une multitude de vivants, tous en interactions. Ils s'apparentent à l'interconnexion que Mendieta suggère entre le corps humain, la terre et le végétal, à cet ensemble qui soutient la vie de manière souterraine. Néanmoins, si Mendieta jouait réellement sur l'angle droit et non sur la trajectoire de l'oblique, cette silhouette aux dimensions de son corps pourrait évoquer le rapport entre horizontalité et verticalité que Deleuze et Guattari maintiennent tout au long de leur ouvrage. Mais le travail de cette artiste est une nouvelle fois plus proche de la philosophie de Derrida qui théorise l'oblique à de nombreuses reprises², notamment dans *Passions*³ :

Ce qu'il faudrait critiquer dans l'oblique, aujourd'hui, c'est sans doute la figure géométrique, le compromis encore passé avec la primitivité du plan, de la ligne, de l'angle, de la diagonale et donc de l'angle droit entre la verticale et l'horizontale. [...] Même sous sa forme rhétorique et dans cette figure de figure qu'on appelle l'*oratio obliqua*⁴, ce déplacement paraît encore trop direct, linéaire, économique en somme⁵.

Trois pages plus loin, Derrida fait mention de la facilité avec laquelle les détracteurs de la déconstruction mettent en avant son penchant pour la recherche du *sens* ou de la responsabilité éthique dans laquelle les humains doivent se tenir. Il s'agit peut-être d'une

¹ Isabelle Stengers cite Deleuze et Guattari dans *Résister au désastre*, Marseille, Wildproject, 2019, p. 39. Les philosophes écrivent : « Pas facile de percevoir les choses par le milieu, et non de haut en bas ou inversement, de gauche à droite ou inversement : essayez et vous verrez que tout change. », dans *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 34.

² Jacques Derrida affirme : « Au lieu d'aborder la question ou le problème de front, directement, tout droit, ce qui serait sans doute impossible, inapproprié ou illégitime, devrions-nous procéder obliquement ? Je l'ai souvent fait, en allant jusqu'à revendiquer l'obliquité sous son nom, en l'avouant même, penseraient certains, comme un manquement au devoir puisqu'on associe souvent la figure de l'oblique au manque de franchise ou de droiture. C'est sans doute en pensant à cette fatalité, une tradition de l'oblique dans laquelle je me trouve en quelque sorte inscrit, que, pour m'inviter, m'encourager, m'obliger à participer à ce volume, David Wood m'offre d'intituler ces quelques pages “L'offrande oblique” [“An oblique offering”]. », *Passions* [1993], Paris, Galilée, 2006, p. 30-31. Dans son texte titré « Tympan », évoquant la membrane oblique de la cloison interne de l'oreille qui permet une plus grande vibration, Derrida écrit notamment : « Ou bien la limite, obliquement, par surprise, réserve-t-elle toujours un coup de plus au savoir philosophique ? », MDLP, p. I.

³ *Passions* est publié simultanément avec *Sauf le nom* et *Khôra*, dont la première version date de 1987. Ces trois ouvrages forment un « *Essai sur le nom* – en trois chapitres ou en trois temps. » Dans le prière d'insérer de *Passions*, Derrida écrit : « *Passions* dit un secret absolu, à la fois essentiel et étranger à ce qu'on appelle en général du nom de secret. Pour en venir là, il fallait mettre en scène, dans la répétition plus ou moins fictive d'un “je ceci est mon corps” et au cours d'une méditation sur les paradoxes de la politesse, l'expérience où s'emporte une dette incalculable : s'il y a du devoir, ne doit-il pas consister à ne pas devoir, à devoir sans devoir, à devoir ne pas devoir ? À devoir ne pas devoir agir “conformément au devoir”, ni même, comme le dirait Kant, “par devoir” ? Quelles peuvent en être les conséquences éthiques ou politiques ? Que doit-on entendre sous ce nom, « devoir » ? Et qui peut se charger de le porter dans la responsabilité ? »

⁴ Derrida mentionne que l'*oratio obliqua* ou le « non-sérieux » est fortement critiqué par le philosophe John Langshaw Austin (1911, Lancaster – 1960, Oxford), dans MDLP, p. 387. La dernière partie de *Marges* correspond à une communication titrée « Signature événement contexte » que Derrida donne sur Austin à Montréal en 1971 à l'occasion du Congrès international des Sociétés de philosophie de langue française dont le thème du colloque est « La communication ».

⁵ Jacques Derrida, *Passions*, *op. cit.*, p. 34-35.

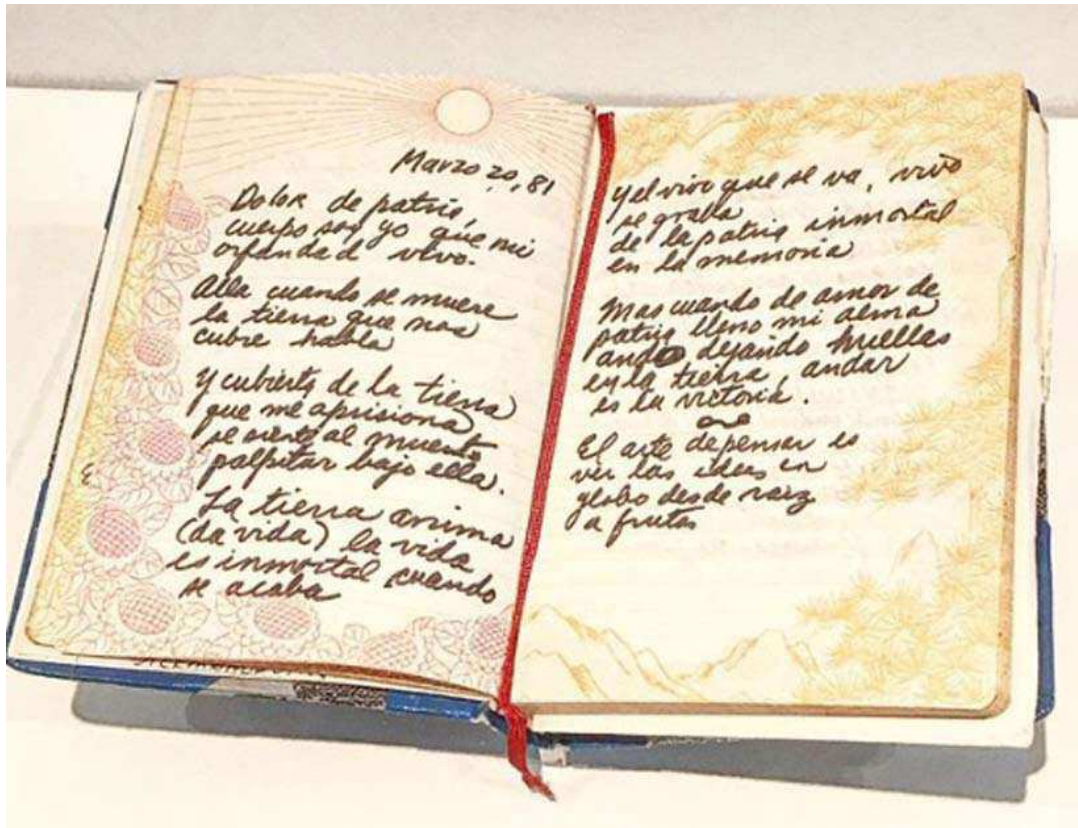
position comme celle de la Terre, *inclinée* à l'oblique. Dans la nature, la courbe est largement présente quand la ligne strictement droite ne provient que de l'esprit et donc des réalisations humaines. Derrida poursuit : « Peut-on jamais en finir avec l'obliquité ? Le secret, s'il y en a, ne se cache pas au détour d'un angle [...]. Pas plus qu'un mot. Dès qu'il y a du mot, et cela peut se dire de la trace en général, et de la chance qu'elle est, l'intuition directe, elle, n'a plus aucune chance¹. » Ainsi la trace reste-t-elle secret enfoui, dissimulée, disséminée. C'est à partir de cet aspect impénétrable que se trace l'oblique.



Ana Mendieta, *Sans titre (séries Silueta)* [Untitled (*Silueta series*)], 1978, Old Man's Creek, Iowa, photographie couleur, 33,6 x 50,7 cm © Estate of Ana Mendieta & Galerie Lelong

Ce biais conduit Mendieta à se rapprocher de la technique de camouflage : cette prise de position établie en adéquation avec soi est à l'image de la silhouette de l'artiste intégrée à la terre et totalement absorbée dans le milieu. En effet, cette artiste aspire à ne faire qu'un avec le milieu, à se perdre ou à faire disparaître son corps dans l'environnement dans le but de se relier authentiquement à la Terre, particulièrement à sa terre natale perdue depuis le lieu d'accueil qui lui a été donné de force. Ana Mendieta écrit depuis l'Iowa ces phrases inspirées de Cuba qui s'apparentent à celles d'un poème habillant le papier entre des pensées libres et une volonté de les affirmer :

¹ *Ibid.*, p. 68.



Ana Mendieta, carnet de notes, 20 mars 1981, présenté lors de l'exposition « La terre parle » [“La tierra habla”], du 17 octobre au 16 novembre 2019 à la Galerie Lelong de New York

© Estate of Ana Mendieta & Galerie Lelong

Douleur de la patrie [Cuba],
corps je suis ma condition d'orpheline je vis.

À Cuba quand on meurt
la terre qui nous couvre parle

[mais ici] couverte cette terre dont je suis prisonnière
je sens la mort palpiter sous la terre.

La terre anime (elle donne la vie)
la vie devient immortelle quand elle s'achève

et dans la vie qui s'en va, le vivant se grave
de la patrie immortelle dans la mémoire

Quand l'amour de la patrie remplit mon âme
je chemine en laissant des traces sur la terre, marcher est la victoire.

L'art de penser est de voir les idées en globe depuis la racine aux fruits¹.

¹ Une représentation du carnet manuscrit de Ana Mendieta est également visible dans TRACES, p. 210-211.

L'expression sous forme de poème et sa signification font à nouveau songer à l'œuvre de Marie-Claire Bancquart, notamment lorsque la poétesse convoque un « "je" décalé » qui « concerne tout le monde, le mystère d'exister¹ ». Ces deux femmes semblent partager une certaine sensibilité, une manière similaire d'être imprégnées du monde. Toutes deux évoquent leurs impressions, leurs sentiments de vivre au sein d'un ensemble qui comprend aussi bien les racines des végétaux que les structures architecturales du corps des insectes :

Bouche contre terre
chuchoter aux fourmis, aux renards
qu'au moins on va et vient depuis leur pays de racines
jusqu'à nos jardins et nos rues
pour explorer encore des couloirs de l'imaginaire².

Cet imaginaire, cette façon de voir la matière terre, Sophie Ristelhueber la vit différemment. Elle aussi crée des palimpsestes entre réel et irréel lorsqu'elle « superpose des strates d'Histoire³ » où s'enchevêtrent sa vie personnelle et son regard subjectif sur le monde.

Cratères

En effet, Ristelhueber trace des allers-retours dans les différents temps de l'Histoire ou de son œuvre avec pour focale principale une terre toujours révélatrice de la situation de l'époque que la photographie capture. Bien qu'elle ne se déclare pas uniquement photographe, l'artiste ne met pas « la main à la pâte » et garde une distance habituelle avec la matière terre.

Afin de représenter « [s]es sols tourmentés⁴ », Ristelhueber retourne en Israël⁵ en décembre 2017 et réalise en 2019 une série intitulée *Sunset Years*. Elle s'exprime sur cette appellation : « [J']ai choisi un titre en anglais, qui reprend une formule prononcée par un ami journaliste américain durant une de nos discussions. Ne trouvant pas le mot en français, il m'a dit : "Je suis vraiment dans mes *Sunset Years* [crépuscules lumineux⁶]" ». J'ai trouvé que cela ferait un très beau titre⁷. »

¹ Marie-Claire Bancquart, *Explorer l'incertain*, op. cit., p. 27.

² *Ibid.*, p. 81.

³ Flora Moricet, « Entretien : Sophie Ristelhueber. Retenir l'abandon », art. cit.

⁴ SRGI, p. 131.

⁵ En 1983, un an après son séjour à Beyrouth, Ristelhueber voyage en Israël où elle photographie au pont Allenby, point de passage entre la Jordanie et la Palestine au bord de la mer Morte, ses premiers palmiers à têtes penchées en direction du sol enfermés derrière des barrières militaires.

⁶ Cette traduction est donnée par Pierre Wat dans le dossier de presse non paginé de l'exposition « *Sunset Years* » qui s'est déroulée du 23 mars au 4 mai 2019 à la Galerie Jérôme Poggi à Paris. L'historien d'art poursuit : « Il est vrai qu'au soleil couchant la lumière rasante révèle chaque aspérité de cette terre qu'elle vient, pour un instant, caresser. Lumière d'autant plus belle et précieuse qu'en contemplant le monde à son couchant on se demande parfois si, après cela, quelque chose, malgré tout, aura encore la force de se lever. » (consultable à l'adresse : http://galeriepoggi.com/cspdocs/exhibition/files/sophie_ritelhueber_sunset_years_2019_galerie_poggi.pdf).

⁷ SRGI, p. 131.



Sophie Ristelhueber, *Sunset Years (#2)*, 2019, mer Morte, épreuve pigmentaire sur papier Baryta, 120 x 158 x 5 cm © Sophie Ristelhueber



Sophie Ristelhueber, *Sunset Years (#12)*, 2019, Paris, épreuve pigmentaire sur papier Baryta, 120 x 158 x 5 cm © Sophie Ristelhueber

Contrairement aux séries *Eleven blowups* ou *WB* qui révèlent des guerres humaines affirmées, les cratères de *Sunset Years* montrent l'une des nombreuses conséquences liées aux catastrophes écologiques ou à la guerre menée contre le vivant. C'est pourquoi ces photographies mettent en lumière ce qui peut être nommé « bombes climatiques¹ ». Comme les cratères peuvent s'effondrer brutalement, l'artiste loue « un petit avion pour faire des photographies en surplomb² » de la mer Morte asséchée. Ristelhueber photographie alors les crevasses et énormes trous formés dans la terre. Elle raconte :

Depuis que le Jourdain³ n'apporte plus l'eau nécessaire, la mer Morte recule. Là où elle s'est retirée, le sol s'effondre en créant des cratères semblables à ceux de 1914-18, autant de paysages lunaires qui nourrissent mon imaginaire. Cela m'a pris un certain temps pour savoir que faire de ces nouvelles images. Paradoxalement, elles n'ont commencé à prendre leur sens que lorsque j'ai réalisé ensuite un travail à Paris sur le bitume torturé des trottoirs. J'ai alors décidé de les exposer ensemble, sans en préciser l'origine. C'est totalement abstrait et j'aime ce rapprochement de territoires qui n'ont rien à voir les uns avec les autres et dont les détériorations ont des origines complément différentes⁴.

Les trous dans la mer Morte asséchée mis en regard avec les pathologies de l'asphalte gonflé marquent différentes physiologies de la terre. En effet, ces photographies mettent en regard des gros plans sur le bitume boursoufflé par un surplus d'eau⁵ avec des vues aériennes d'un territoire dont le manque d'eau creuse des dolines dans la terre. L'eau des territoires qui ont vu naître les premières civilisations humaines est aujourd'hui canalisée dans les métropoles. Certaines boursoufflures sont causées par un trop plein d'eau ou encore des racines d'arbres qui restent cachées sous le sol, dans la terre, et qui ne demandent qu'à sortir de l'enfermement de l'asphalte pour respirer. L'artiste affirme d'ailleurs : « C'est ce que je voudrais faire aujourd'hui au Moyen-Orient, un travail sur la nature, sur les arbres, à la fois en vie mais empêchés⁶. » À partir de ces convulsions thermiques et donc telluriques, Pierre Wat écrit : « Le temps, inexorablement, a continué à y faire son œuvre. [...] c'est le sol, ici, qui s'effondre sur lui-même. Trop sec, trop épuisé, trop abandonné par cette eau qui le maintenait en vie⁷. » L'historien d'art poursuit sur la série *Sunset Years* :

À Paris, un été chaud, Sophie Ristelhueber a photographié des trottoirs. Pas n'importe quel trottoir mais quelques-uns de ceux qui, couverts de bitume, se boursoufflent parfois sous l'action conjointe de la chaleur et du sous-sol qu'ils recouvrent. Pour faire cela, pour rendre visible ces formes bombées, telles des cloques, qu'elle nomme « bubons », l'artiste a arrosé le bitume. Geste utile, certes, afin que chaque aspérité, chaque grain, chaque relief de ce monde vu au ras du sol luise d'un éclat singulier. Geste symbolique, surtout, quand on songe à ces autres images,

¹ Cette expression est empruntée au dossier de presse de la Galerie Jérôme Poggi.

² SRGI, p. 128.

³ En s'asséchant en raison de sa surexploitation, le Jourdain devient le témoin des conflits politiques et par là même des bouleversements environnementaux.

⁴ SRGI, p. 128.

⁵ Selon Pierre Wat, l'artiste aurait elle-même arrosé le bitume, dans le dossier de presse de l'exposition « *Sunset Years* », *op. cit.*

⁶ Sophie Ristelhueber dans un entretien avec Flora Moricet, « Sophie Ristelhueber. Retenir l'abandon », *art. cit.*

⁷ Pierre Wat dans le dossier de presse de l'exposition « *Sunset Years* », *op. cit.*

qu'elle montre en même temps, de cette mer morte de soif. On pourrait, devant ce goudron soudain aérien, rêver à une planète noire – noire et vivante. Mais il y a ce mot – « bubons » – qui sonne comme une alerte. Quelque chose, en dessous, travaille, telle une peste à l'œuvre qui anime la surface du monde d'un ultime mouvement : diastole et systole, cratères et bubons, avers et revers d'une même surface blessée¹.

Ristelhueber s'entretient elle aussi sur l'élaboration et l'impulsion première de cette série de photographies prises en Israël :

Quant aux trous et cratères, je vois ça comme des rebonds : il y a eu les cratères du Koweït, qui m'ont amenée au cratère de Rafiq Hariri [pour la série *Eleven blowups*, 2006], et enfin à ces nouveaux cratères de la mer Morte, mais soyons clairs, je ne cherche pas à faire un travail sur la violence que nous infligeons² à notre planète mais bien à essayer de donner forme à ces cratères qui m'habitent profondément³.

Auparavant, Ristelhueber apparaissait plus nuancée : « Comment créer, aborder les faits de société, conserver la colère qui est en moi, sans tomber dans le militantisme ? Comment rendre hommage tout en faisant œuvre⁴ ? » L'artiste pose l'interrogation d'une action qui se voudrait *neutre*. Cependant rien n'est neutre, même ce mot, l'air de rien. Qu'on le souhaite ou non, exposer les faits ou l'effet ressenti, n'est-ce pas déjà prendre part à l'élaboration de la réalité par l'acte même de créer en *réaction* ? En outre, l'actualité sur laquelle l'artiste invite à poser le regard *oblige* aujourd'hui le spectateur qui, en plus de devoir assister activement au spectacle des dégradations, se doit d'être une personne voyant, percevant avec un œil nouveau autre que celui imposé par la seule observation. Car à quoi sert d'observer si ce n'est pour actionner ensuite en connaissance des *faits* de l'Histoire perçue, c'est-à-dire celle qui se déroule sous nos yeux. Qu'est-ce qu'une réflexion sans le reflet de son action ? Un regard interrogeant la réalité même avec distance peut-il, bien qu'il soit guidé par la peine⁵, s'en extraire totalement ? Les cratères qui habitent Ristelhueber peuvent alors évoquer ceux qui se logent dans les corps humains donnant lieu aux atrocités déployées sur Terre. Et un vide implanté dans un corps d'Homme deviendrait ou donnerait lieu à un vide creusé dans la terre. Ainsi peut-on se demander en quoi « la violence que nous infligeons à notre planète » ne serait en rien liée aux cratères qui habitent la plupart des êtres humains. Ces visions d'une violence calme logée dans les corps comme celui de l'artiste, et métaphorisée par ces cratères, peuvent-elles être comparées à la cruauté que l'humain inflige à la nature donc à la planète ?

¹ *Ibid.*

² Ristelhueber parle pourtant, notamment en 2015, de « blessures infligées à la Terre » lors d'un entretien donné à la Tate Modern de Londres suite à la présentation de la série *Fait* durant l'exposition « Conflit, temps, photographie » [“Conflict, Time, Photography”, 26 novembre – 15 mars 2015] (visionnable à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=PBsgm4OBOfE>).

³ SRGI, p. 129.

⁴ SROP, p. 290. Rendre un hommage n'a en soi rien d'objectif.

⁵ Dans le dossier de presse de l'exposition « Sunset Years », Pierre Wat écrit sans plus d'espoir ou d'optimisme : « Lumière d'autant plus belle et précieuse qu'en contemplant le monde à son couchant on se demande parfois si, après cela, quelque chose, malgré tout, aura encore la force de se lever. », *op. cit.*

Ruissellement

Les manières de (se) reconstruire sont diverses et peuvent également inspirer l'art qui stimule l'imaginaire collectif en retour. Une œuvre de Richard Long invite par exemple à penser un renouvellement par le ruissellement de l'eau¹. Cet élément qui évoque l'apaisement permet au cycle du vivant de perdurer sous la forme de vases communicants. À travers l'œuvre *Sans titre* (1995)², réalisée avec de l'argile de Chine diluée dans beaucoup d'eau, Long semble être amené à renouer avec les valeurs fondamentales d'une matière manipulée et donc manipulable :

Les travaux de boue sont un autre aspect de la physicalité de mon travail, comme la marche. J'ai toujours une idée précise de l'ensemble du travail, qui est contrebalancé par la spontanéité de l'exécution. La vitesse des gestes de la main est importante parce que c'est ce qui fait les éclaboussures, qui montrent l'eau de la boue, et l'eau est le sujet principal et le contenu de ces œuvres, elles montrent sa nature³.

Long souhaite laisser agir le matériau pour qu'il révèle ses propriétés intrinsèques. *Sans titre* (1995) peut également être perçue comme une vue aérienne d'un territoire dans lequel l'eau s'écoulerait *justement*, c'est-à-dire suivant les lois naturelles de la gravité.

Si, à l'image de ce travail de Richard Long, l'humain tentait d'avoir un impact moindre, raisonnable sur son milieu et par conséquent sur le vivant dont l'existence dépend en grande partie de l'eau, celle-ci pourrait couler pour créer des réseaux « chaque fois unique[s]⁴ » mais communiquant tous par endroits pour former, au besoin, de plus grands apports en créant des rivières, des fleuves ou des mers. Ce travail résonne en particulier avec cette phrase de Derrida : « La source, n'est-ce pas l'origine, le point de formation ou plutôt de surgissement d'un cours d'eau, ruisseau, rivière, fleuve⁵ ? » Le retour au fondamental, à la source des éléments dans lesquels sont plongés tous les vivants est indissociable du lien à renouer avec la terre, cette matière qui, depuis son obliquité, les a vus naître et les verra pareillement repartir.

¹ Le chapitre « Impression océanique » est centré sur la thématique de l'eau.

² Cette œuvre a notamment été présentée pour l'inauguration de la Lisson Gallery à Shanghai lors d'une exposition intitulée « L'amour est une gravité métaphysique » [“Love is a metaphysical gravity”, 22 mars – 11 mai 2019.]

³ Richard Long cité par Dana Friis-Hansen dans *Circles Cycles Mud Stones, op. cit.*, p. 27 [“The mud works are another aspect of the physicality of my work, like the walking. I always have a precise idea of the overall form of the work, which is balanced by the spontaneity of the execution. The speed of the hand gestures is important because that's what makes the splashes, which shows the wateriness of the mud, and water is the main subject and content of these works, they show its nature.”, trad. Mailys Girodon.]

⁴ En 2003, Derrida publie un ouvrage titré *Chaque fois unique, la fin du monde* dédié à ses amis disparus. Ce titre souligne autant la monade présente en chaque être que l'irremplaçabilité d'un vivant.

⁵ MDLP, p. 333. Quelques pages avant Derrida écrit : « Le fondamental répond au désir du sol ferme et ultime, du terrain de construction, de la terre comme soutien d'une structure artificielle. », *ibid.*, p. 267.



Richard Long, *Sans titre [Untitled]*, 1995, River Avon, boue sur papier, 39,7 x 29,5 cm © Richard Long

2. D'où tout vient et repart

Tout est d'abord issu du sol, de la Terre qui voit couler l'eau et ses rivières. La terre est lieu de dé-hiérarchisation. Elle est l'espace d'où tout vient et repart dans l'élaboration de différents cycles. À l'état *sauvage*, la nature ne connaît pas de véritable déchet. Elle recycle tout et la mort permet au vivant d'exister. Faire l'expérience du recyclage inhérent aux règles naturelles, c'est faire l'expérience de ses flux, de sa matérialité et de son immatérialité. Dans *Le soin est un humanisme*, Cynthia Fleury s'exprime notamment sur la notion d'expérience :

L'expérience, c'est ce qui nous protège de la fascination pour la certitude, du besoin maladif de certitude, c'est ce qui fait comprendre que connaissance, incertitude et faillibilité travaillent de concert, et l'obligation d'expérience, de vivre le savoir, de le ressentir, de l'expérimenter, de tenter de le reproduire, nous permet de consolider des étapes malgré un sol plus que mouvant. [...] L'ensemble formé par l'action et ses conséquences, seul, constitue une expérience. [...] il [le sociologue Luc Boltanski] montre que la pensée est inséparable d'un vécu, d'une expérience de vie autre, où comment vouloir vivre autrement mène à penser autrement, comment

l'université peut être le lieu de la refonte du monde, comment travailler peut être indissociable de l'air qu'on respire et des rires, comment « penser dur comme fer » n'est pas se prendre au sérieux, mais tenter d'attraper des sérieux de la vie, des présences à l'instant « t » dirait Jankélévitch, sérieux parce qu'ici et maintenant¹.

Les artistes du corpus semblent, à des degrés différents, expérimenter le sentiment d'être ici et maintenant, d'avoir une expérience *hic et nunc*. Cette locution, bien qu'elle soit fixée dans l'instant, rejoint celle de va et vient qui a lieu au sein de la matière qu'est la Terre. Par exemple, les pierres que dispose Richard Long en cercle, en ligne ou en croix, se confondent puis finissent par se perdre dans le sol, s'effacer au fil du temps, déplacées par les vents, les conditions climatiques. De même les lignes, objets ou pierres que photographie Ristelhueber dans *Fait* ou *WB*, sont amenées à s'éroder pour disparaître. Tout comme Mendieta, ils gardent la trace d'événements fugitifs, furtifs à l'échelle de l'Histoire de la Terre qui n'en est pas moins durablement marquée.

À partir de l'impermanence de la trace, ces artistes révèlent que la fixité ne fait pas fondamentalement partie de l'ici-bas : envisagée sur un temps long, elle-même fait partie du mouvement, du cycle terrestre et peut donc être amenée à disparaître². Chacune des marques apposées sur le vivant ne refera qu'une avec la Terre, comme dans une aspiration gravitationnelle qui appelle, aimante depuis le centre du noyau terrestre. Ceci permet d'envisager les phénomènes cycliques de transformabilité, de changement que met en lumière et en mouvement la notion de trace comme l'écrit Derrida : « [O]n ne peut dénier l'indirection destinerrante dès qu'il y a de la trace³. » La destinerrance, ou la dissémination de l'adresse d'une phrase⁴, toujours à plus d'un destinataire, anime la trajectoire de la trace qui se fait et se défait à chaque instant comme si sa destination ou son dessein n'était finalement possible que dans l'errance.

Du rituel

Le travail de Derrida autant que celui de Mendieta invite toutefois à trouver son chemin ou son lieu d'appartenance afin de s'y relier⁵. Derrida mentionne dans *Passions* : « Il y a du rite partout. Sans lui, pas de société, pas d'institution, pas d'histoire. N'importe qui peut être spécialisé dans l'analyse des rituels, ce n'est donc pas une spécialité⁶. » En ne faisant pas du

¹ Cynthia Fleury, *Le soin est un humanisme*, *op. cit.*, p. 18-19.

² En tant que trace, un document, une photographie ou une archive, peut toujours être effacé, que ce soit volontairement par une personne, une institution, lors d'une guerre, ou involontairement en raison d'une conservation mal effectuée, d'un accident, d'un incendie...

³ Jacques Derrida, *Passions*, *op. cit.*, p. 68.

⁴ La phrase s'adresse à un destinataire mais aussi à plus d'un : « La phrase porte à la fois le fini et l'infini en elle. », DX (consultable à l'adresse : <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-1412302246.html>).

⁵ Le verbe « relier » vient du latin *rilegare* qui provient du mot « religion », comme l'affirme Hubert Reeves dans une citation donnée au chapitre « Un caractère sacré ».

⁶ Jacques Derrida, *Passions*, *op. cit.*, p. 12. À la page suivante, le philosophe poursuit : « [P]our jouer un rôle où que ce soit, il faut à la fois être inscrit dans la logique du rite et, justement pour bien s'y conduire, pour éviter les

rituel une spécialité, en se portant « au-delà de la règle, de la norme et donc du rite¹ », Derrida invite à dissocier le rituel institutionnalisé de celui pratiqué dans le domaine particulier.

Mendieta, elle aussi, réinterprète les usages du rite : la plupart de ses œuvres prennent l'apparence du rituel², qu'il s'agisse de purification, d'union avec une communauté ou de protection demandée aux entités naturelles. Loin de sa terre natale où des pratiques culturelles afro-cubaines lui ont été montrées enfant, Mendieta puise certaines de ses inspirations dans les ouvrages de Mircea Eliade. Ses œuvres apparaissent comme des résurgences de scènes venues de temps primordiaux. En effet, les humains ont toujours eu besoin du rituel qui matérialise les pensées par une mise en actes. Dans *La peau et la trace. Sur les blessures de soi*, David Le Breton écrit :

Ceux qui s'y réfèrent [au primitivisme ou au tribalisme] proposent le salut par une épreuve physique entraînant une métamorphose personnelle. Il s'agit bien de trouver dans le corps une vérité sur soi que la société n'est plus en mesure de donner. Le corps est, dans cet imaginaire social, l'ultime refuge, le lieu en l'homme d'une authenticité à reconquérir, à la recherche des ressources enfouies³.

Exercer un rituel consiste à ancrer la pensée dans la matière afin de lui donner corps : comprise, enregistrée par la matière, la pensée s'incarne, se rend vivante à l'intérieur et à l'extérieur du corps de la personne actant. Dans un contexte artistique, *l'art du rituel* devient une performance qui est aussi un moyen de matérialiser, de concevoir, de créer des unions avec la nature, avec la Terre. Ainsi l'art peut-il devenir une forme créatrice de spiritualité en perpétuel mouvement. Le rituel issu d'une performance peut alors être comparé à une prière qui passe par la spiritualisation de l'acte artistique faisant œuvre. L'art en tant que rituel nécessite concentration, apaisement et retour sur soi, à l'image d'une méditation qui se pratiquerait non seulement en pensée mais également en acte. Il devient une médiation avec le réel, une communion avec ce(ux) qui se trouve(nt) *au-delà* de la matière.

Dans cette perspective ontologique, le corps n'a pas de sexe déterminé : il est à la fois l'un et l'autre, même indéterminé. C'est pourquoi les silhouettes humaines que forme Mendieta ne sont pas spécifiquement la représentation de corps féminins mais celle de corps humains qui, lors d'une performance, apparaissent comme un appel, une adresse à l'Univers. Par là même

fautes et les transgressions, être capable de l'analyser jusqu'à un certain point. » Cet ouvrage interroge l'existence et les usages des rites ou des cérémonies traditionnelles.

¹ *Ibid.*, p. 24.

² Ana Mendieta peut rejoindre certaines aspirations de la théoricienne, écrivaine, documentariste et activiste écoféministe Starhawk (née Miriam Simos en 1951, Saint Paul, Minnesota), notamment parce qu'elle sacralise la nature en effectuant des performances ritualisées au cours desquelles elle se connecte au monde afin de reprendre du *pouvoir* sur sa vie. Depuis le début des années 1980, Starhawk œuvre sur la notion de *reclaiming*, associant la magie et la spiritualité à l'activisme politique : il s'agit de reprendre possession de savoirs ancestraux afin que les femmes puissent recouvrer du pouvoir dans leur vie. Starhawk est une sorcière contemporaine qui effectue des rituels provenant des religions de la déesse, elles-mêmes dérivées des religions indigènes établies en Europe après l'arrivée du christianisme. Elle est une des figures majeure de la Wicca, mouvement spirituel néo-païen datant du début des années 1970. Elle défend une connexion profonde avec l'intuition pensée comme mode d'appréhension naturel du monde traditionnellement transmis par les femmes. L'œuvre de Starhawk est citée au chapitre « Terre matricielle ».

³ David Le Breton, *La peau et la trace. Sur les blessures de soi*, op. cit., p. 124.

ces corps font revivre certains mythes oubliés. Une phrase de David Le Breton fait écho au contexte des performances pratiquées par Mendieta : « Ce qui avait du sens pour toute une communauté soudée autour d'une vision du monde fondée sur des rites précis devient dans nos sociétés un mode d'exploration de soi¹. » Dans sa recherche, Mendieta s'inspire des pratiques de la Santería qu'elle qualifie elle-même de primitives. Tout au long de son œuvre, elle conserve cet héritage dans le rapport qu'elle entretient avec les symboles, la nature, la magie. Elle raconte : « J'ai utilisé de la poudre explosive dans quelques œuvres et j'ai découvert plus tard que dans certains rituels, les Santeros² (les guérisseurs, à Cuba) font cinq piles de poudre explosive et les allument : si elles brûlent, ça signifie que la réponse à la question est positive et si elles ne brûlent pas, qu'elle est négative³. » Sur du sable gorgé d'eau au Mexique, sur du bois ou dans la terre aux États-Unis, Mendieta a créé des dizaines d'œuvres avec de la poudre à canon⁴ pour la majeure partie titrée *Sans titre : Silueta Séries (travaux de poudre à canon)* [*Untitled: Silueta Series (Gunpowder Works)*].

Flamme intérieure

Elle réalise également *Volcán* (1979) pour laquelle elle construit un monticule de terre d'environ trente centimètres au milieu d'un paysage d'Iowa⁵ traversé par un ruisseau. En haut de ce « volcan » elle forme une silhouette avec de la poudre à canon. Ce corps entièrement blanc est allongé non pas à l'horizontale mais à l'oblique, les pieds plongeant vers le sol.

C'est Ignacio Mendieta⁶ qui met feu à la *Silueta* par le bas. Le feu monte, provoquant une importante fumée. Il noircit le corps au fur et à mesure de son avancée. La *Silueta* prend l'image d'un antre, l'ouverture d'un gouffre. Cette œuvre qui montre *ce qui brûle à l'intérieur* de l'artiste évoque ces phrases de Marie-Claire Bancquart : « Un bûcher silencieux / brûle son corps⁷. » À travers ce rituel, Mendieta semble trouver la force de survivre en purifiant ses brûlures internes : en allumant cette *Silueta* qui fait éruption dans la terre, peut-être rallume-t-elle la flamme logée à l'intérieur d'elle afin qu'elle puisse brûler d'une lumière plus intense que le feu qu'elle ressent ou voit autour d'elle.

Derrida utilise lui aussi la métaphore du volcan pour évoquer ses blessures, notamment celles qu'il trouve à l'intérieur de la langue. Dans son ouvrage *Les yeux de la langue. L'abîme et le volcan*⁸, il pense une langue¹ qui, à force d'être transformée, déformée, peut devenir

¹ *Ibid.*, p. 123.

² Les Santeros lisent les incandescences comme des oracles.

³ Ana Mendieta citée dans CTH, p. 126 [“I have used gunpowder in pieces and later found that in certain rituals the Santeros (healers in Cuba) make 5 piles of gunpowder, light them and if they burn it means yes to the question and if they don't burn, it means no.”, CTH, p. 130.]

⁴ Son utilisation de la poudre explosive devient importante à partir de 1977 pour s'amenuiser vers 1981.

⁵ Cette œuvre est réalisée dans la propriété de Julius Schmitt, le professeur de sculpture de l'Université d'Iowa, CTH, p. 241.

⁶ *Ibid.*

⁷ Marie-Claire Bancquart, *Terre énergumène, op. cit.*, p. 29.

⁸ Jacques Derrida, *Les yeux de la langue. L'abîme et le volcan*, Paris, Galilée, 1987. Ce texte, issu d'une conférence donnée en 1987 à l'Institut for Semiotic and Structural Studies de l'Université de Toronto, parut d'abord dans le *Cahier de L'Herne Jacques Derrida*, Marie Louise Mallet et Ginette Michaud (dir.), Paris,

malfaisante. L'abîme de la langue, ce qu'elle garde caché de différence scellée en elle, peut être réveillé par les *aveugles inconscients* : « Il faut donc parler aux aveugles. C'est l'acte de cette confession². »



Ana Mendieta, *Volcan [Volcán]*, 1979, Old Man's Creek, Sharon Center, Iowa, photographies couleur d'une vidéo Super 8 silencieuse, 3 min. 11 s. © Estate of Ana Mendieta & Galerie Lelong

Selon Derrida, la productivité infinie de la langue qui engendre son interprétation garde toutefois « le pouvoir de nommer³ ». La langue est donc *toujours déjà* celle de la déconstruction. C'est pourquoi elle peut exploser tel un volcan. Il écrit :

Il s'agit dans les deux cas [pour la figure du volcan et celle de l'abîme] d'un gouffre invisible, un gouffre sonore au fond duquel une catastrophe est *fomentée* (*fovimentum* : *foment*, c'est un certain travail du feu), soit que le feu en sorte, soit qu'on y tombe. Dans tous les cas, on ne voit pas ce qui s'y passe. On est aveugle au fond de l'abîme et au fond du volcan. On ne peut qu'interpréter, indirectement, les signes qu'on entend venir de ce fond du gouffre, les fumées qui s'échappent et qui annoncent cela même qui vient et que, précisément, on ne voit pas venir⁴.

Avec l'œuvre *Volcán* Mendieta tente, en allant puiser jusque dans l'abîme, de donner à voir ses parts inconscientes afin de les faire vivre ensuite le plus sereinement possible en

L'Herne, 2004, où il faisait partie d'un ensemble de textes (inédits en français) réunis par Derrida sous le titre « Penser autrement – La possibilité de l'impossible ».

¹ Derrida pense la langue à travers le commentaire de la lettre que l'historien et philosophe Gershom Scholem (1897, Berlin – 1982, Jérusalem) envoie en 1926 au philosophe et théologien Franz Rosenzweig (1886, Cassel – 1929, Francfort-sur-le-Main) à l'occasion du quarantième anniversaire de ce dernier. Scholem y exprime son « inquiétude devant la sécularisation de la langue hébraïque », DX (consultable à l'adresse : <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-1203241706.html>).

² Jacques Derrida, *Les yeux de la langue. L'abîme et le volcan*, op. cit., p. 26.

³ DX (consultable à l'adresse : <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-1203241706.html>).

⁴ *Ibid.*, p. 25-26.

trouvant sa langue déconstructrice par le contact avec la matière, la substance, qu'elles soient corps, terre ou feu. L'artiste utilise le feu de manière récurrente dans son œuvre. Cette pratique semble commencer en 1974 en Iowa avec *Silhouette feu* [*Fire Silueta*], une silhouette dont les contours sont formés avec des bougies chandeliers qu'elle allume une à une. En 1975 elle crée *Âme, silhouette en feu* [*Alma, Silueta en fuego*], toujours à partir des dimensions de son corps qu'elle représente avec un drap blanc imbibé de liquide combustible auquel elle met le feu. En 1976 elle réalise, également avec des bougies, *Enterrement de Nãñigo*¹ [*Nãñigo Burial*] à New York, et *Âme, silhouette de feu d'artifice* [*Anima, Silueta de Cohetes*] à Oaxaca au Mexique ; cette *Silueta*, encore une fois de taille humaine, est faite de bambous assemblés sur lesquels sont disposés des feux d'artifices.

L'utilisation que Mendieta fait du feu évoque l'*anarchive* de la pensée derridienne. Ce néologisme renvoie à ce qui résiste à la pulsion de l'archive², ce qui fait écho à la pratique artistique de Mendieta, soit parce qu'il manque un titre à l'œuvre, soit parce qu'une œuvre se détruit d'elle-même avec un minimum d'archives créé, comme pour *Untitled (Silueta Series)* (1978). Pour réaliser cette œuvre sous un ciel nocturne, Mendieta met feu à un grand tronc d'arbre à partir de mains réalisées en céramique et recouvertes d'une substance combustible³. Peu à peu les différentes mains prennent feu, s'allument, laissent des flammes vibrer, vaciller verticalement le long du tronc d'arbre. Bien que ce travail puisse avoir un aspect effrayant, de la beauté des flammes apparaît une *Silueta*⁴. Lorsqu'un morceau d'arbre tombe sous la chaleur du feu, la matière s'anime encore, semble prendre vie : ce sont alors les forces qui font l'œuvre. Cette vidéographie dévoile l'attrait que Mendieta a pour les éléments qui mettent au jour des dimensions invisibles : « Je voulais une image faite de fumée dans l'atmosphère⁵. » Son œuvre, à la fois physique, spirituelle et esthétique, montre son besoin de faire apparaître la vie au sein de ce qui paraît ordinairement la détruire. Le feu fait partie du cycle naturel de renaissance : à l'origine, il détruit autant qu'il alimente la vie. Dans l'œuvre de Mendieta, le feu vivifie, il (re)donne vie. Il régénère par la lumière intense qu'il fait danser dans la nuit. Ces flammes vivaces découvrent une fureur intérieure qui brûle ardemment pour nettoyer et purifier autant l'individu créateur que spectateur. L'artiste fait surgir ce qui pourrait être qualifié d' « énergie ignée⁶ », comme si cette œuvre faisait rejaillir sa flamme

¹ Nãñigo se dit des membres d'une société secrète formée par des personnes noires à Cuba.

² Dans *Mal d'Archive*, Derrida écrit : « [L]a destruction de l'anarchivante appartient au processus de l'archivage et produit cela même qu'elle détruit, parfois en cendres, et au-delà », *op. cit.*, p. 146.

³ CTH, p. 130. Les flammes partent et disposées sur l'arbre.

⁴ *Sans titre (série Silueta)* de 1978 peut évoquer l'image d'une « sorcière » sur le bûcher.

⁵ Ana Mendieta lors de sa conférence à l'Université Alfred Jarry en 1981, citée par Stephanie Rosenthal dans « Ana Mendieta : Traces », TRACES, p. 18 [“I wanted an image made out of smoke into the atmosphere.”, trad. Mailys Girodon.]

⁶ L'énergie ignée est, selon Hildegarde de Bingen, à l'origine de la création : « Dans l'œuvre de Hildegarde, Dieu dépasse le cadre étroit d'une divinité à l'image de l'homme, tantôt généreuse, tantôt capricieuse. En tant qu'absolu, il transcende les contraires et cohère le tout. À l'origine de l'univers et de l'homme, il diffuse son ordre, sa rigueur et son infinité. Il imprègne et pénètre toute l'architecture universelle. Aussi se décline-t-il en une énergie dynamique qui régit le macrocosme et le microcosme, du cosmos à l'homme. [...] Dieu se manifeste à travers “l'énergie ignée” à l'origine de toute la création passée, présente et à venir, qui anime le firmament, la terre et l'homme. [...] L'“énergie ignée” et divine, équivalant à la force vitale sur le plan terrestre, ordonne et soutient le monde. Elle est intelligence et connaissance. Aussi elle se confond avec l'amour [...]. Indestructible, l'amour persiste dans le temps, “comme la braise dans le feu” [...]. En outre, cette “énergie ignée” est trine.

primordiale. Son art lui permet de conserver un regard extérieur sur le monde tout en y vivant pleinement. Il lui donne la force de voir, de croire que la flamme à l'intérieur d'elle peut continuer de brûler.

Dans le cas précis du travail sur le feu, la pensée derridienne insuffle une force de vie différente. En effet quand Mendieta joue avec l'élévation et les mouvements de la lumière, Derrida pense l'attraction de la gravité : une fois l'ardeur du feu éteinte, lorsque le calme est revenu, la cendre gît à l'endroit où fut le feu¹. Et comme il n'y a pas de fumée sans feu, il n'y a pas non plus de feu sans cendre. Dans *Feu la cendre*, il écrit :

[C]e tracé visiblement pour ne rien dire aura dû annuler le dit de son dire, le donner au feu, le détruire dans la flamme et non autrement. Pas de cendre sans feu. [...] [Une autre voix²] – Pur est le mot. Il appelle un feu. Il y a là cendre, voilà qui prend place en laissant place, pour donner à entendre : rien n'aura eu lieu que le lieu. Il y a là cendre : il y a lieu³.

La cendre est au lieu du feu de la même manière qu'au lieu du feu il y a la⁴ cendre. Il y a ce qui tombe et reste figé, fragmenté loin de la communion des flammes dansantes. La cendre est ce qui reste et en même temps : « Elle reste *de* ce qui n'est pas, pour ne rappeler au fond friable d'elle que non-être ou imprésence⁵. » L'être comme non présence prend place, à la place de ce qui fut présence, intensité vive. Derrida a totalement conscience de l'attrait pulsionnel qui le renvoie sans cesse vers ce qu'il nomme cendre ou encore « brûle-tout⁶ ». Dans *Feu la cendre* il semble lui-même s'interroger *via* la forme du polylogue : « Comment accepter de travailler pour monseigneur le deuil ? [Une autre voix] – Comment ne pas l'accepter ? Il est cela même, le deuil, l'histoire⁷ de son refus, le récit de ta révolution, ta rébellion, mon ange¹ ».

Toute la structure de l'univers est marquée par le sceau du Dieu trinitaire qui imprègne la création. L'homme a «un corps, une âme et une intelligence». », Audrey Fella dans *Hildegarde de Bingen, op. cit.*, p. 28- 30.

¹ Dans *Feu la cendre* « Une autre voix » s'exprime à travers Derrida : « Non, la phrase ne dit pas ce qu'elle est, mais ce qu'elle fut, et comme ce vocable fut employé par vous déjà tant de fois depuis tout à l'heure, n'oubliez pas qu'il reste en mémoire de feu, du mot feu dans l'expression feu un tel ou feu une telle. Cendre de toutes nos étymologies perdues, *fatum, fuit, functus, defunctus*. », *Feu la cendre* [1987], Paris, *des femmes*, 1999, p. 19. Cet ouvrage est rédigé dans « le genre parodié du polylogue » (le nombre de voix étant indéterminé) ; il s'agit toutefois d'une « voix intérieure basse » qui appelle et menace de perdre, *ibid.*, p. 8.

² Derrida réitère cette locution de nombreuses fois dans l'ouvrage, exprimant la polyphonie des voix qui guide le philosophe dans son écriture, chaque paragraphe correspondant à l'une d'elles. Le caractère impénétrable, insondable des signataires de cette polyphonie est évoqué tout au long du texte.

³ Jacques Derrida, *Feu la cendre, op. cit.*, p. 21.

⁴ Derrida joue sur la prononciation orale de l'écrit « là » qui s'entend « la », modifiant le sens de son propos en le désamorçant : « Mais l'accent s'il se lit à l'œil, ne s'entend pas », *ibid.*, p. 7.

⁵ *Ibid.*, p. 23.

⁶ Dans l'« *Animadversiones II* », où Derrida cite *Glas* (1974), il écrit au sujet du « brûle-tout » : « Le brûle-tout est «un jeu sans essence, pur accessoire de la substance qui se lève sans jamais se coucher [...] sans devenir sujet et sans stabiliser ses différences par le moyen du soi-même (Selbst)» », *ibid.*, p. 26. À la même page, il écrit : « Pure consommation, pure effusion de lumière sans ombre ». Le « brûle-tout » fait également référence à l'holocauste.

⁷ Derrida affirme : « J'avais d'abord imaginé pour ma part que cendre était là, non pas ici mais là comme l'histoire à raconter : la cendre, ce vieux mot gris, ce thème poussiéreux de l'humanité, l'image immémoriale



Ana Mendieta, *Sans titre (séries Silueta)* [*Untitled (Silueta Series)*], 1978, Old Man's Creek, Iowa, photographie couleur d'une vidéo Super 8 silencieuse, 6 min. 31 s.

© Estate of Ana Mendieta & Galerie Lelong

Ce parti pris pour le polylogue est tout d'abord surprenant² : Derrida est-il parasité, court-circuité par *d'autres voix* qui viendraient aider, palier la sienne ? Ces voix sont-elles inspirées de la notion de spectralité ou précisément créées ou arrivées pour que *d'autres* consciences

s'était d'elle-même décomposée, métaphore ou métonymie de soi, tel est le destin de toute cendre, séparée, consumée comme une cendre de cendre. », *ibid.*, p. 15.

¹ *Ibid.*, p. 39.

² Habitué au genre de l'autobiographie, Derrida adopte toutefois un ton parfois léger dans cet ouvrage où il semble écrire avec une grande liberté ; il s'agit d'un type d'écriture encore différent de celui utilisé dans *Le monolinguisme de l'autre* par exemple.

brûlées rejaillissent de la cendre, de ses mots ? L'œuvre agirait-elle dans ces deux cas ? Ces voix *appellent* : « Un ordre ou une promesse, le désir d'une prière, je ne sais pas, pas encore¹. » Le secret du « brûle-tout » résiderait dans la maxime « Jeu et pure différence² » quand l'oreille peut entendre « Je est pure différence ». À travers les différentes voix de ce polylogue, le jeu du je en tant que présences spectrales³ s'apparente finalement autant aux flammes crépitant qu'aux fragments de braises puis aux particules cendrées que laisse leur danse. Car, toujours : « Il y a là cendre⁴ ». Dans le prologue, Derrida s'exprime sur cette locution :

[L]a phrase s'était passé de toute autorisation, elle avait vécu sans moi. Elle avait toujours vécu seule. La première fois (était-ce la première fois ?), ce fut donc il y a plus de 15 ans⁵, à la fin d'un livre, *La Dissémination*. Dans un paragraphe de remerciement, au moment où un livre se dédicace, se donne ou se rend à ceux⁶ qui, connus ou inconnus, vous l'ont d'avance donné, ladite phrase vient s'imposer à moi avec l'autorité, si discrète et simple qu'elle fût, d'une sentence : *il y a là cendre*⁷.

L'espace « imprononçable⁸ » de la cendre permet à Derrida d'évoquer celui de la spectralité autant que celui de l'écriture : « Sa proposition, qu'il y ait là cendre, voilà qu'elle consiste, dans son extrême fragilité comme dans le peu de temps dont elle dispose (sa vie aura été si courte) en ce non-savoir vers lequel se précipitent, toujours de pair, l'écriture et l'aveu. L'un l'autre, l'une l'autre dans la même crypte se compulsent⁹. » En d'autres termes, il écrit

¹ Jacques Derrida, *Feu la cendre*, op. cit., p. 12.

² *Ibid.*, p. 26-28.

³ Derrida cite Nietzsche : « “Notre monde tout entier est la *cendre* d'innombrables êtres *vivants* ; et si peu de chose que soit le vivant par rapport à la totalité, il reste que, une fois déjà, *tout* a été converti en vie et continuera de l'être ainsi”. Or ailleurs (*Gai Savoir*) : “Gardons-nous de dire que la mort serait opposée à la vie. Le vivant n'est qu'un genre de ce qui est mort, et un genre très rare”. », *ibid.*, p. 53. Deux pages avant, Derrida évoque un passage de *Trois guinées* où Woolf relate que les femmes brûleront et reconstruiront de nouvelles universités avec l'argent qu'elles auront gagné.

⁴ La phrase « Il y a là cendre » est mentionnée tout au long de *Feu la cendre* : « Et près de la fin, au bas de la dernière page, c'est comme si tu signais de ces mots : “Il y a là cendre” » (p. 15) ; « Discrètement écartée, la dissémination phrase ainsi en cinq mots ce qui par le feu se destine à la dispersion sans retour, la purification de qui ne reste pas et ne revient à personne. » (p. 23), etc.

⁵ Ce temps long marque la maturation des idées de Derrida qui toujours s'interroge : « Qui est Cendre ? », *ibid.*, p. 17.

⁶ Derrida écrit : « Effondrement extrême de la signature loin du centre, voire des secrets qui s'y partagent pour disperser jusqu'à leur cendre. », *ibid.*, p. 14.

⁷ *Ibid.*, p. 7.

⁸ Derrida mentionne : « [La cendre] reste imprononçable pour rendre possible le dire alors qu'il n'est rien. », *ibid.*, p. 57.

⁹ *Ibid.*, p. 37. À la même page, Derrida indique : « Mais l'urne de langage est si fragile. Elle s'effrite et tu souffles aussitôt dans une poussière de mots qui sont la cendre même. Et si tu la confies au papier c'est pour mieux t'enflammer mon enfant, tu te ravales aussitôt. Non, ce n'est pas le tombeau dont il aurait rêvé pour qu'un travail de deuil, comme ils disent, y ait lieu de prendre son temps. » Pour écrire deux pages plus loin : « Et ne mens pas, tu sais bien ce qu'une phrase est solide. Par sa disparition même elle résiste à tant et tant d'éclipses, elle garde toujours une chance de revenir, elle s'encense à l'infini, c'est beaucoup plus sûr au fond que le placement de l'archive dans un béton surarmé à destination de nos neveux extra-terrestres. La phrase se pare de

encore : « Entre le blanc et le noir, la couleur de l'écriture ressemble à la seule "littéralité" de la cendre qui tienne encore dans un langage¹. » Ainsi, la personne s'écrivant laisse-t-elle derrière sa présence la trace de son effacement : « Au présent, ici maintenant, voilà une matière – visible mais lisible à peine – qui ne renvoyant qu'à elle-même ne fait plus trace, à moins qu'elle ne trace qu'en perdant la trace qu'elle reste à peine². »

Dissolution

En 1976, pour *Sans titre (de la série Silueta)* [*Untitled (from the Silueta Series)*], Ana Mendieta creuse une forme de *Silueta*³ dans le sable bicolore d'une plage de Salina Cruz, à la Ventosa au Mexique⁴. La *Silueta* est créée au bord de l'océan, dans un sable beige parsemé de grains noirs qui rappelle la poudre qu'est la cendre ; les va-et-vient de l'eau laissent des marques noires toujours différentes dans le sable couleur chair. Peu à peu, la *Silueta* disparaît au rythme des vagues qui s'échouent en absorbant le corps. À chaque mouvement, à chaque retrait de l'eau, la *Silueta* s'efface encore un peu plus. Ainsi le travail de Mendieta rejoint-il la pensée derridienne : « [N]e pas rester auprès de soi, ne pas être à soi, voilà l'essence de la cendre, sa cendre même⁵. » Cette œuvre rappelle également que le corps humain est fait de matière altérable et périssable. Mendieta oscille sans cesse entre sa propre apparition, la mise en scène de son propre corps et sa disparition, sa dissolution dans une « volonté flirtant avec l'appel à l'aide et la tentation de la disparition⁶ » dans une « désincarnation propice à la transcendance⁷ ». C'est dans cet élan agité entre affirmation et dénégation qu'elle souhaite, à l'instar de Derrida, que son œuvre reste ouverte à l'interprétation.

L'éphémérité de la matière ou l'affirmation de sa présence, l'effacement du corps ou sa monstration, l'érosion naturelle de l'œuvre ou encore l'attachement à l'enfouissement font du travail de Mendieta un champ d'investigation tout aussi riche qu'ambivalent, mobilisant et épousant des forces parfois contraires : « Ana Mendieta tient une position paradoxale, entre désir d'autonomie et réification, affirmation féministe et dissolution de son propre corps⁸. » La notion de dé-hiérarchisation qu'induit la pratique au sol et l'utilisation de matériaux ou d'éléments naturels montrent que Mendieta se sent comme un esprit de la nature.

toutes ses morts. Et si mieux tu te ravales, dit la grand-mère et le loup pour qui tu travailles, c'est encore au bénéfice du deuil. »

¹ *Ibid.*, p. 33.

² *Ibid.*, p. 27.

³ La forme des *Siluetas* montre une apparence humaine qui renvoie autant au corps féminin qu'au corps masculin. Cette série évoque la pensée derridienne : « Au dessus du lieu sacré, l'encens encore, mais aucun monument, aucun Phénix, aucune érection qui tienne – ou tombe –, la cendre sans ascension, des cendres m'aiment, elles changent de sexe alors, elles s'andrent, elles s'androgynocident. », Derrida, *Feu la cendre*, op. cit., p. 45.

⁴ Cette œuvre réalisée sur le sable mexicain rappelle que durant son enfance à Cuba, Mendieta est très tôt habituée à être nue à la plage en contact avec la végétation, l'eau, le sable, la nature... Ceci est évoqué au chapitre « Un caractère sacré ».

⁵ *Ibid.*, p. 45.

⁶ Cynthia Fleury, *Le soin est un humanisme*, op. cit., p. 9.

⁷ Anne Creissels, *Prêter son corps au mythe*, op. cit., p. 62.

⁸ *Ibid.*, p. 55.

Ainsi l'artiste se doit-elle de respecter le milieu d'où elle vient, dans lequel elle vit et duquel elle repartira. À travers la forme du rituel, Mendieta active la flamme qui repose à l'intérieur d'elle et rejoint par là même les esprits des lieux, qu'ils soient physiques ou psychiques, matériels ou immatériels. À chaque nouvelle performance, elle recherche la force de disparaître dans la matière pour la rejoindre totalement afin de s'y ancrer profondément.



Ana Mendieta, *Sans titre (séries Silueta)* [Untitled (*Silueta Series*)], 1976, La Ventosa, Mexique, photographies couleur, 50,8 x 40,6 cm © Estate of Ana Mendieta & Galerie Lelong

3. S'ancrer

La notion d'ancrage est permanente chez Mendieta. Dans la série *Silueta*, l'artiste unit non pas son corps directement mais la représentation de sa corporéité avec le milieu naturel (qu'il soit eau, terre, bois, herbe...) au sein duquel elle intervient, alliant corps et esprit. Pour elle, s'ancrer revient à entrer en soi tout en gardant la sensation de faire partie du monde : c'est faire l'expérience du Soi immergé dans un monde infini. L'être est « en confort » à l'intérieur de soi en même temps qu'à l'intérieur du monde.

Consciente de ses origines volées, l'artiste va sans cesse chercher à se relier à la Terre, plus particulièrement à Cuba¹ qu'elle nomme aussi *Motherland*¹. Elle travaille à ne faire qu'un

¹ La plasticienne María Ruido (1967, Xinzo de Limia) titre le troisième chapitre de son ouvrage sur Mendieta « De la terre comme la matière des rêves de l'exil » [“De la tierra como la materia de los sueños del exilio”], *Ana Mendieta (1948-1985)*, Nerea, Hondarribia, Guipúzcoa, 2002, p. 50-63 (consultable en espagnol sur le site Internet de l'artiste à l'adresse : <http://www.workandwords.net/es/texts/view/496>).

avec la terre, la Mère qui dans les cultures ancestrales est identifiée au féminin². Nancy Spero cite Mendieta avant d'évoquer son rapport à la déesse³ :

“Je travaille avec la terre, je fais des sculptures dans le paysage. Parce que je n'ai pas de patrie, je ressens le besoin de rejoindre la Terre, de retourner dans son ventre.” ...Utilisant de la terre, des feuilles, du sable, des cailloux, du sang, de l'eau, de la tempera, des troncs d'arbres, de la poudre à canon, de l'herbe, des fleurs et du feu... Ana est devenue la terre et la déesse de la terre est devenue Ana. En 1980, à la fin de la série, Ana et la déesse ne faisaient plus qu'un⁴.

En cherchant constamment à retrouver et/ou à renforcer ses racines, comme elle le montre dans la performance *Arbre de vie* [*Árbol de Vida*], Ana Mendieta œuvre avec pour perpétuelle quête celle de se (re)trouver grâce à la médiation entretenue avec la nature. Elle reste sans cesse à l'écoute du milieu grâce auquel elle retrouve ses racines et parvient à mieux s'ancrer dans la réalité. Dépossédée de son lieu d'origine, de sa *maison*, Mendieta cherche à devenir citoyenne de l'Univers. Ces performances lui permettent d'établir physiquement et psychiquement la transition entre sa terre d'origine et sa terre d'accueil : « (Se) remplir et (se) vider, (se) consommer, (s') incorporer : interpréter la distance et élaborer la transition d'un endroit à l'autre⁵. » Mendieta ritualise, acte cette transition pour se guérir de l'exil. Ainsi maintient-elle un lien avec sa terre depuis la Terre. María Ruido perçoit cela comme une quête identitaire : « La terre devient ainsi un champ sémantique secondaire pour la construction de l'identité⁶ ». En effet, comme Derrida l'exprime dans *Le monolinguisme de l'autre*, l'ancrage est constitutif de la recherche d'identité : « Une identité n'est jamais donnée, reçue ou atteinte, non, seul s'endure le processus interminable, indéfiniment phantasmatique, de l'identification⁷. » Ruido cite également *Mille Plateaux*, ouvrage qu'elle met en résonance avec la déterritorialisation subie de Mendieta : « Un organisme déterritorialisé par rapport à l'extérieur se reterritorialise nécessairement sur ses milieux

¹ *Motherland*, littéralement « Mère-Terre », mot qui renvoie à l'entièreté de la Terre, est traduit en français par « patrie », terme qui renvoie aux parcelles ou territoires divisés. Le Littré donne plusieurs définitions du mot « patrie » : « 1. Pays où l'on a pris naissance. 2. Province, ville où l'on est né. 3. La nation dont on fait partie, la société politique dont on est membre. 4. La mère patrie. » Malgré la féminisation du mot, l'étymologie du terme « patrie » renvoie au père : « du latin *patria*, patrie, de *pater*, père. »

² Dans *Staying Alive*, Vandana Shiva titre le chapitre 3 « Les femmes dans la nature » [“Women in Nature”]. Elle sous-titre « La nature comme principe féminin » [“Nature as the feminine principle”] et écrit « Les femmes en Inde font intimement partie de la nature » [“Women in India are an intimate part of nature”], *op. cit.*, p. 37.

³ Les liens que Mendieta entretient avec la Grande Déesse sont étudiés à partir du chapitre « Un caractère sacré ».

⁴ Nancy Spero, « Tracer Ana Mendieta », *art. cit.*, p. 76 [“I work with the earth, I make sculptures in the landscape. Because I have no motherland, I feel a need to join with the earth, to return to her womb.” ...Using earth, leaves, sand, stones, sticks, blood, water, tempera, tree trunks, gunpowder, grass, flowers, and fire... Ana became the earth and the earth goddess became Ana. By 1980, when the series ended, Ana and the goddess were one.”, trad. Maïlys Girodon.]

⁵ María Ruido, *Ana Mendieta*, *op. cit.*, p. 56 [“Llenar(se) y vaciar(se), consumir(se), incorporar(se): interpretar la distancia y elaborar la transición de un lugar a otro.”, trad. Maïlys Girodon.]

⁶ *Ibid.*, p. 52 [“La tierra se convierte, de esta forma, en un campo semántico secundario para la construcción de la identidad”, trad. Maïlys Girodon.]

⁷ Jacques Derrida, *Le monolinguisme de l'autre*, *op. cit.*, p. 53.

intérieurs¹. » L’ancrage sonne comme une réponse personnelle à une situation de déterritorialisation : « Je pense que tout mon travail a été comme cela – une réponse personnelle à une situation² ». Étant coupée de ses racines, sa recherche artistique se couple d’une recherche personnelle d’ancrage qui peut être une manière de recomposer son âme fragmentée.

Nu sur une terre indépendante

Sur la surface terrestre, Mendieta trouve son terrain d’action, son champ d’intervention et d’investigation. Pour elle, le lieu est un élément essentiel : « [Le site] est fondamental. Je suis retournée à maintes reprises sur certains sites, simplement parce que je me sentais reliée à eux. [...] Quand j’ai trouvé mon site, j’y accomplis certains rituels de travail³. » L’endroit où œuvrer est crucial puisqu’il est constitutif de la réalisation du travail. Spero écrit : « Elle recherchait des espaces intimes, en retrait, des habitats protecteurs signalant un répit temporaire de confort⁴ ». À travers ses gestes artistiques, elle semble renouveler ses vœux d’appartenance pour s’établir enfin en un endroit qui serait le sien, dans lequel elle se sentirait chez elle. Pour Mendieta, les *Siluetas* sont comme une passerelle dans l’espace-temps : elles lui permettent de se relier à son pays d’origine autant qu’à son nouveau « chez-elle ». Dans ce chemin pour retrouver ses racines, l’ancrage de son corps dans la nature est absolu comme du temps de ses ancêtres. Ainsi donne-t-elle vie à la série *Silueta* qui devient un processus de réappropriation de son corps et du milieu dans lequel il vit. Cette réappropriation constitue une recherche d’espace de liberté ou une prise de liberté dans l’espace. De la redéfinition de l’espace et du corps qui s’opère grâce à l’art de la performance découle l’idée d’un « faire » humble et démiurgique, d’une action qui joint le matériel et le spirituel. Dans un « dialogue entre son corps et la terre⁵ », l’artiste tend à se dématérialiser au sein des matières naturelles⁶ puisqu’elle s’y incorpore. À travers la performance, elle fait de son corps un « territoire autonome⁷ ».

Cette *terre indépendante*, Mendieta l’acquiert d’abord *via* la nudité. Car s’ancrer peut signifier se mettre à nu pour (re)trouver l’essentiel, le fondamental qui constitue un être humain. Sa recherche d’appartenance au monde semble donc se faire dans une proximité immédiate avec la nature dans laquelle elle s’immerge totalement nue, avec pour seule

¹ Deleuze et Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 71.

² Ana Mendieta citée par Judith Wilson, « Ana Mendieta plante son jardin », *art. cit.*, p. 71 [“I think all of my work has been like that – a personal response to a situation”, trad. Maïlys Girodon.]

³ Ana Mendieta citée par Linda Montano dans « Entretien avec Ana Mendieta », AMF, p. 28 [“The site] is crucial. There are many places that I’ve gone to time and time again just because I feel connected to them. [...] When I find the site, I have things to do there – work rituals.”, *ibid.*]

⁴ Nancy Spero, « Tracer Ana Mendieta », *art. cit.*, p. 77 [“She sought intimate, recessed spaces, protective habitats signaling a temporary respite of comfort”, trad. Maïlys Girodon.]

⁵ María Ruido, *Ana Mendieta*, *op. cit.*, p. 55 [“de diálogo entre su cuerpo y la tierra”, trad. Maïlys Girodon.]

⁶ Cette phrase de Cixous peut évoquer l’ancrage auquel tend Mendieta : « Plus ou moins vaguement mer, terre, ciel, quelle matière nous rebuterait ? Nous [les femmes] savons toutes les parler. », dans *Le Rire de la Méduse*, *op. cit.*, p. 62.

⁷ María Ruido, *Ana Mendieta*, *op. cit.*, p. 56 [“un territorio autónomo”, trad. Maïlys Girodon.]

interface la peau. La notion de nudité convoque celle d'érotisme notamment dans le sens où Mendieta paraît témoigner d'une « impulsion à aimer », d'une « tendance vive à l'amour¹ ». L'artiste s'y plonge charnellement, sans artifice. Cet attachement, ce contact avec la nature sont vitaux pour Mendieta : elle y trouve sa source, son impulsion.

Dans *L'animal que donc je suis*, Derrida travaille lui aussi le rapport au nu, au corps dépouillé, premier : « Au commencement – je voudrais me confier à des mots qui soient, si c'était possible, nus. Nus en premier lieu – mais pour annoncer déjà que sans cesse je parlerai de la nudité, et du nu en philosophie. Depuis la Genèse. Je voudrais élire des mots qui soient, pour commencer, nus, tout simplement, des mots du cœur². » Fidèle à son œuvre, Derrida interroge à nu le rapport de la philosophie au corps animal : « Les hommes de cette configuration [Descartes, Kant, Heidegger, Lacan ou Levinas], c'est comme s'ils avaient vu sans être vus, comme s'ils avaient vu l'animal sans s'être vus par lui : sans s'être vus nus par quelqu'un qui, du fond d'une vie dite animale, et non seulement par le regard, les aurait obligés de reconnaître, au moment de l'adresse, que cela les regardait³. » Puis il évoque ou crée de toutes pièces un événement au cours duquel il a ressenti un sentiment de pudeur alors qu'il se trouve, nu, face aux yeux de son chat qui le regarde. Il (s')interroge sur la honte ressentie :

Honte de quoi et nu devant qui ? Pourquoi se laisser envahir de honte ? Et pourquoi cette honte qui rougit d'avoir honte ? [...] Honte d'être nu comme une bête. On croit généralement, mais aucun des philosophes que je m'en vais interroger tout à l'heure n'en fait mention, que le propre des bêtes, et ce qui les distingue en dernière instance de l'homme, c'est d'être nus sans le savoir. Donc de ne pas être nus, de ne pas avoir le savoir de leur nudité, la conscience du bien et du mal, en somme. [...] Le vêtement serait le propre de l'homme, l'un des « propres » de l'homme. [...] L'animal, donc, n'est pas nu parce qu'il est nu. Il n'y a pas le sentiment de sa nudité. Il n'y a pas de nudité « dans la nature »⁴.

Derrida rejoint encore une fois Mendieta quand il tente de capter son auditoire ou son lecteur : « Et je dis “penser” cette guerre [au sujet de la pitié], parce que je crois qu'il y va de ce que nous appelons “penser”. L'animal nous regarde, et nous sommes nus devant lui. Et penser commence peut-être là⁵. » En interrogeant, en redéfinissant le rapport que l'humain a avec la forme de ses pensées, Derrida œuvre avec des mots là où Mendieta investit le terrain avec des gestes. Mais tous deux s'investissent corporellement depuis ce qui les compose organiquement. Avec cette mise en avant et en valeur de leur organicité réflexive, ils font preuve de la part de vulnérabilité qui les habite en tant que vivants : une mise à nu est toujours une prise de pouvoir ou de réaffirmation de soi (corporelle et psychique) en même temps qu'une prise de risque. Mettre ses pensées ou son corps à nu revient à se rendre vulnérable et accueillir ce(ux) qui se présente(nt) alors en conséquence de cette menace que l'on se donne à soi-même en même temps que celle que l'on représente pour les autres. Tout le monde n'est pas prêt à se dévoiler ainsi, sans artifice. Il s'agit également d'une déclaration de pureté de la

¹ Ces deux définitions du terme « érotisme » sont données par le CNRTL.

² AQD, p. 15.

³ AQD, p. 32.

⁴ AQD, p. 18-19.

⁵ AQD, p. 50.

naturalité du sujet nu qui se dévoile comme au premier jour, révélant l'intensité de sa connexion au monde. Avec le corps ou avec les mots, Merleau-Ponty et Derrida semblent retrouver un état de fluidité, de non-séparation avec le monde.

Se laisser traverser

Merleau-Ponty dévoile des idées similaires dans sa philosophie où la chair devient un élément du monde. Dans le dernier chapitre intitulé « L'entrelacs – Le chiasme » de l'ouvrage *Le visible et l'invisible*, il établit ce qui pourrait être qualifié de *théorie de la chair*. Le terme « chiasme », dont l'étymologie est « croisement », permet à Merleau-Ponty de faire de la chair le lieu d'entrecroisements des mondes :

La chair n'est pas matière, n'est pas esprit, n'est pas substance. Il faudrait, pour la désigner, le vieux terme d'« élément », au sens où on l'employait pour parler de l'eau, de l'air, de la terre et du feu, c'est-à-dire au sens d'une *chose générale*, à mi-chemin de l'individu spatio-temporel et de l'idée, sorte de principe incarné qui importe un style d'être partout où il s'en trouve une parcelle. La chair est en ce sens un « élément » de l'Être¹.

« “[É]lément” de l'Être » en même temps qu'élément naturel, la chair serait un ingrédient de la Terre, une parcelle, un morceau d'elle². Cette fraction, ce composant cellulaire du monde n'est cependant pas assimilable à un élément vital : si l'eau et l'air permettent au vivant d'exister, ce n'est pas le cas de l'humanité. Rare espèce à « être à nu », à fleur de peau, c'est-à-dire sans fourrure, plume ou écaille pour la protéger, l'humanité vit dans sa différence : celle qui depuis son statut de jardinier bipède l'amène à penser, toujours en différence, son ontologie *hic et nunc*.

Pour Derrida, l'élément ultime se trouve non seulement dans le corps mais dans ce qui est permis par le corps, à savoir l'élocution de la langue : « Le monolinguisme dans lequel je respire, même, *c'est* pour moi l'élément. Non pas un élément naturel, non pas la transparence de l'éther mais un milieu absolu. Indépassable, *incontestable* : je ne peux le récuser qu'en attestant son omniprésence en moi³. » L'autorité de la langue est alors assimilable à celle du corps. Comme Derrida, Merleau-Ponty s'interroge sur la notion de bord, de frontière mais ne trouve pas celle qui séparerait le corps du monde : « Où mettre la limite du corps et du monde, puisque le monde est chair⁴ ? » Selon ce philosophe, la chair est vectrice de communication :

¹ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 181-182.

² Maurice Merleau-Ponty écrit : « [N]otre chair tapisse et même enveloppe toutes les choses visibles et tangibles dont elle est pourtant entourée, le monde et moi sommes l'un dans l'autre, et du *percipere* au *percipi* il n'y a pas d'antériorité, il y a simultanéité ou même retard. Car le poids du monde naturel est déjà un poids du passé. Chaque paysage de ma vie, parce qu'il est, non pas troupeau errant de sensations ou un système de jugements éphémères, mais un segment de la chair durable du monde, est prégnant, en tant que visible, de bien d'autres visions que la mienne », *ibid.*, p. 162.

³ Jacques Derrida, *Le monolinguisme de l'autre*, *op. cit.*, p. 13.

⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 180.

C'est que l'épaisseur de chair entre le voyant et la chose est constitutive de sa visibilité à elle comme de sa corporéité à lui ; ce n'est pas un obstacle entre lui et elle, c'est leur moyen de communication. [...] L'épaisseur du corps, loin de rivaliser avec celle du monde, est au contraire le seul moyen que j'ai d'aller au cœur des choses, en me faisant monde et en les faisant chair¹.

Cet axe de communication dans lequel peut être plongé le voyant est d'abord permis par le corps qui ferait *chair avec le monde* : « [L]e corps appartient à l'ordre des choses comme le monde est chair universelle. [...] il est la Visibilité tantôt errante et tantôt rassemblée² ». La chair qui paradoxalement permet la communication est également « anonymat³ » :

Il n'y a pas ici de problème de l'alter ego parce que ce n'est pas moi qui vois, pas lui qui voit, qu'une visibilité anonyme nous habite tous deux, une vision en général, en vertu de cette propriété primordiale qui appartient à la chair, étant ici et maintenant, de rayonner partout et à jamais, étant individu, d'être aussi dimension et universel⁴.

Ces phrases permettent de créer un parallèle avec l'œuvre de Mendieta qui, en faisant corps avec le monde, évacue le « je » propre à l'humain, à l'artiste. À travers la série *Siluetas*, elle s'ancre toute entière dans la terre *via* la représentation du corps. Toutefois, avec son corps-outil, l'artiste tend également vers une forme de dématérialisation, c'est-à-dire un effacement progressif de la matière qui la compose :

[Mon art] est un retour à la source maternelle. Mes sculptures terre/corps constituent un moyen pour ne faire qu'un avec la terre [...] Ainsi, je deviens une extension de la nature et la nature devient une extension de mon corps. Cet acte obsessionnel de réaffirmer mes liens avec la terre est réellement la réactivation de croyances primordiales [dans] une force féminine omniprésente, l'image d'être englobée dans l'utérus, il est une manifestation de ma soif d'être⁵.

Mendieta éprouve littéralement une « soif d'être » au monde tout en sachant qu'elle est de passage au sein de ce milieu. Dans cette citation, elle reprend certaines expressions de l'auteure et poétesse Susan Griffin⁶ qu'elle a lue¹. Dans le chapitre « Matière » [“Matter”] de

¹ *Ibid.*, p. 176.

² *Ibid.*, p. 179.

³ *Ibid.*, p. 181.

⁴ *Ibid.*, p. 185. Merleau-Ponty poursuit : « Malgré toutes nos idées substantialistes, le voyant se prémédite dans le contrepoint du développement embryonnaire, le corps visible, par un travail sur lui-même, aménage le creux d'où se fera une vision, déclenche la longue maturation au bout de laquelle soudain il verra, c'est-à-dire sera visible pour lui-même, il instituera l'interminable gravitation, l'infatigable métamorphose du voyant et du visible, dont le principe est posé et qui est mise en route avec la première vision. », *ibid.*, p. 191.

⁵ Ana Mendieta lors de sa conférence à l'Université Alfred Jarry en 1981, citée par Donald Kuspit dans « Ana Mendieta, corps autonome » [“Ana Mendieta, Autonomus Body”], CGAC, p. 51 [“My art] is a return to the maternal source. Through my earth/body sculptures I become one with the earth [...] I become an extension of nature and nature becomes an extension of my body. This obsessive act of reasserting my ties with the earth is really the reactivation of primeval beliefs [in] an omnipresent female force, the after-image of being encompassed within the womb, is a manifestation of my thirst for being.”, trad. Maïlys Girodon.]

⁶ Susan Griffin (1943, Los Angeles) est professeure émérite de l'Université d'État de San Francisco et militante écoféministe.

son ouvrage *Femme et nature : Le rugissement en elle* [*Woman and Nature: The Roaring Inside of Her*²], Griffin, comme Mendieta, ne fait pas de séparation entre les hommes et les femmes, les humains et la nature. Elle écrit :

Nous savons que nous venons de cette terre. Nous savons que cette terre est faite de nos corps. Parce que nous nous regardons. Et que nous sommes la nature. Nous sommes la nature qui regarde la nature. Nous sommes la nature qui a un concept de la nature. La nature qui suinte. La nature qui parle de nature à la nature³.

Griffin pense le corps comme organisme faisant partie intégrante du tout naturel. En effet, l'auteure raisonne à partir d'une position humaine prise dans la globalité du *jardin planétaire* qui accueille la vie : les différences ne s'arrêtent pas à la pluralité des individus mais s'étendent bien à l'ensemble des vivants pour qui le corps tient une place privilégiée. Le savoir et l'information le traversent pour aboutir dans le geste et la circulation d'énergie. Ainsi ces artistes interrogent-elles le rapport à l'intimité, sa transcription dans le monde.

S'unir avec le milieu

Lors de sa première performance en extérieur en 1972, titrée *Sans titre (herbe sur corps)* [*Untitled (Grass on Body)*], Mendieta invoque ce que peut être le *jardin planétaire*. Physiquement à nu dans l'herbe, elle transmet une représentation de l'ancrage auquel elle aspire, comme une tâche qu'elle se donne pour s'aider à vivre. C'est lors de la visite de l'atelier de Hans Breder avec un groupe d'étudiants que Mendieta souhaite intuitivement se fondre dans l'herbe fraîchement coupée dont l'odeur flotte encore dans l'air. Selon Breder, elle se déshabille puis s'allonge sur la pelouse⁴. À sa demande, un étudiant la recouvre d'herbe et un autre prend des photographies qui montrent son corps disparaissant dans le sol.

¹ Mendieta l'affirme dans sa conférence donnée à l'Université Alfred Jarry : « Il y a un livre très intéressant intitulé *Femme et nature. Le rugissement à l'intérieur d'elle* – il a été écrit par une artiste californienne du nom de Susan Griffin. C'est un livre très intéressant qui compare la condition des femmes dans la société de l'époque biblique à celle d'aujourd'hui, et qui l'assimile au traitement que la nature a reçu de l'époque aussi, et il y a certainement un lien », TRACES, p. 208 [“There's a very interesting book called *Woman and Nature: The Roaring Inside of Her* – it was written by a Californian artist named Susan Griffin. It's a very interesting book in which it compares women's condition in society from biblical times to the present, and it equates it to the treatment that nature has received from the times too, and there is definitely a connection.”, trad. Maïlys Girodon.]

² Susan Griffin, *Femme et nature. Le rugissement à l'intérieur d'elle* [*Woman and Nature. The Roaring Inside of Her*, 1978], Toronto, The Women's Press, 1994, p. 223-227.

³ *Ibid.*, p. 226 [“We know ourselves to be made from this earth. We know this earth is made from our bodies. For we see ourselves. And we are nature. We are seeing nature. We are nature with a concept of nature. Nature weeping. Nature speaking of nature to nature.”, trad. Maïlys Girodon.]

⁴ CTH, p. 38.



Ana Mendieta, *Sans titre (herbe sur corps)* [*Untitled (Grass on Body)*], 1972, Iowa, photographie couleur, dimensions non renseignées © Estate of Ana Mendieta & Galerie Lelong

Trois années plus tard, en 1975, Mendieta travaille avec ce qui se trouve sous l’herbe : la terre. Les performances *Genèse (enfouie dans la boue)* [*Genesis (Buried in Mud)*], *Silhouette en sang* [*Siluetta sangrienta*], *Âme, Silhouette en feu* [*Alma, Silueta en fuego*] et *Cœur de pierre avec sang* [*Corazón de roca con sangre*], sont toutes successivement créées dans la propriété du professeur de sculpture Julius Schmidt¹ située sur une berge de la rivière Iowa. Elles témoignent du besoin, voire de la nécessité d’ancrage, éprouvé par Mendieta qui utilise son « corps comme territoire et matériel de création² ».

Si en 1974 l’artiste fait respirer l’herbe dans *Herbe qui respire* [*Grass Breathing*], ou la pierre dans *Burial Pyramid*, dans *Genesis (Buried in Mud)* elle fait respirer la terre. Ces performances ont une double portée : l’artiste peut chercher à montrer que la Terre est un être vivant en même temps que cette démonstration l’aide elle-même à inspirer et expirer. Dans *Genesis (Buried in Mud)* elle s’ancre charnellement dans la terre. Celle-ci dévoile un léger relief qui dessine le corps de Mendieta enseveli. Le spectateur peut également le deviner grâce au contour marqué par les feuilles d’automne. Sa respiration signe des mouvements sur la surface. Sa chair et la terre ne font plus qu’une. La sensation de son corps immergé dans la terre semble lui redonner de sa substance organique réelle. Elle révèle que la peau du corps est semblable à la terre de la planète éponyme qui est un vivant supportant l’ensemble des vivants.

¹ CTH, p. 225.

² María Ruido, *Ana Mendieta, op. cit.*, p. 58 [“utilización del cuerpo como territorio y material de creación”, trad. Maïlys Girodon.]



Ana Mendieta, *Genèse (enfouie dans la boue)* [*Genesis (Buried in Mud)*], octobre 1975, Iowa, photographie couleur d'une vidéo Super 8 silencieuse © Estate of Ana Mendieta & Galerie Lelong

Depuis son corps ou la représentation de sa silhouette, cette artiste pénètre dans la Terre comme dans un lieu sacré¹. *Genesis (Buried in Mud)* est l'une des œuvres les plus appréciées de Mendieta² : elle est la seule à évoquer la notion d'ancrage si frontalement, si radicalement. L'artiste descend dans les profondeurs de la Terre et de son Être pour y rencontrer ses identités. Le titre « Genèse » peut faire référence à cette recherche de création originelle autant qu'au livre biblique. Car si Adam est créé avec de l'argile, Mendieta, elle aussi, souhaite émerger de la terre et non d'une partie du corps d'Adam. Elle veut « faire son apparition, naître³ », en somme éclore de la nature : « De nouveau dans son travail apparaît le corps sans limites définies, le discours organique du monstre liminaire : corps-arbre, corps-rivière, corps-branches, corps-terre⁴... »

La vidéo *Siluetas sangrientas*⁵ montre Mendieta probablement au même endroit que dans *Genesis (Buried in Mud)*. Elle est allongée au sein d'une cavité creusée avec l'aide de son

¹ Cet argument est inspiré de CTH, p. 108.

² CTH, p. 224.

³ « Faire son apparition, naître » est l'une des définitions du verbe *éclorre* donnée par le CNRTL.

⁴ María Ruido, *Ana Mendieta, op. cit.*, p. 57 [“De nuevo aparece en su trabajo el cuerpo sin límites definidos, el discurso orgánico del monstruo liminar: cuerpo-árbol, cuerpo-río, cuerpo-ramas, cuerpo-tierra...”, trad. Mailys Girodon.]

⁵ À partir des rushes de cette vidéo, Mendieta monte *Silhouette avec peinture rouge* [*Siluetas con Pintura Roja*] où elle inverse l'ordre des plans. La vidéo débute sur la *Siluetas* vide pour la montrer ensuite remplie de liquide

amie Jane Noble. Elle est nue, sur le dos, les bras levés avec les mains au niveau de la tête témoignant selon elle de la volonté de se « fondre » dans la terre¹. Puis un second plan dévoile la silhouette vide et un troisième plan montre pendant quelques secondes la forme remplie d'un liquide rouge². Enfin Mendieta est visible, allongée face contre terre, en partie immergée dans le liquide. Elle s'encre de détrempe rouge qui symbolise pour elle le sang. L'artiste semble à nouveau chercher à se purger dans un acte aux apparences sacrificielles qui participe sans doute de sa catharsis. En effet la terre absorbe ce « liquide organique » pour libérer l'Être purifié³ dans ce qui peut paraître une saignée. Pour Mendieta l'art est un exutoire qui tient de la pulsion. Il est comme un bruit de fond qui sort depuis l'intériorité du corps.

Cette pulsion, cette constante *sauvagerie* poussent en avant tous ses actes : elles lui permettent de trouver un langage propre dans une écriture purificatrice entre matière et langage. Car le corps parcourt le chemin qui va de la réalité matérielle vers le langage, la représentation du monde en des signes visibles. Il canalise l'énergie dans le geste et la trace qui deviennent communication. Mendieta réalise des dépôts de narration, stocke de son énergie, révèle les interactions possibles entre l'intérieur et l'extérieur. En prenant la parole avec le corps, elle transmet un langage propre, singulier et pur. Dans le jeu entre absence et présence, le signe inclut une charge spirituelle empreinte d'indicible, de ce qui se ressent sans se dire. Il s'agit d'un parcours qui mène du complexe au primitif, de l'intelligible à l'archaïque, du corps au geste brut. Ces énergies emportées témoignent de la violence de gestes primitifs⁴. Le corps devient trace, empreinte, écriture de soi entre l'expérience du dedans et celle du dehors. Ceci m'évoque cette phrase de Derrida : « Ce qui diffère la présence est ce à partir de quoi au contraire la présence est annoncée ou désirée dans son représentant, son signe, sa trace⁵... » Avec *Silueta sangrienta* Mendieta laisse une trace de sa présence dans le paysage grâce au creux dans la terre formé aux dimensions de son corps et qui, s'érodant, marque la représentation de son absence.

Le creux de *Silueta sangrienta* sert à réaliser *Alma*, *Silueta en fuego*, œuvre pour laquelle l'artiste met feu à un drap qui reprend la forme de la *Silueta* : le tissu est imbibé d'un liquide combustible qui prend entièrement feu pour ne laisser que des cendres à l'intérieur de la silhouette évidée où est ensuite réalisé *Corazón de roca con sangre*. Au cours de cette performance, l'artiste, nue, regarde la cavité calcinée de *Alma*, *Silueta en fuego* puis dépose une pierre à l'emplacement du cœur de la *Silueta*.

rouge ; elle se termine sur un plan avec Mendieta allongée sur le dos dans la cavité de la *Silueta* qui semble alors avoir absorbé tout le liquide.

¹ Ana Mendieta lors de sa conférence à l'Université Alfred Jarry en 1981, visible lors de l'exposition « Le temps et l'histoire me recouvrent », *op. cit.*

² Sur les conseils de Noble, Mendieta n'a pas utilisé de sang pour cette performance : trop sombre et visqueux, il ne serait pas assez visible sur la terre, CTH, p. 225.

³ Le rituel de purification est visible dans la performance *Sang dedans dehors* [*Blood Inside Outside*, 1975], réalisée en Iowa : l'artiste agit comme si elle prenait une douche et se nettoie avec du sang qu'elle prend à la main dans une cruche. Cette œuvre est étudiée au chapitre « Un caractère sacré ».

⁴ L'aspect primitif de l'œuvre de Mendieta est étudié dans le chapitre « Cosmogonies ».

⁵ Jacques Derrida, *Positions*, *op. cit.*, p. 17.



Ana Mendieta, *Silhouette en sang* [*Silueta sangrienta*], 1975, Iowa, photographies couleur d'une vidéo Super 8 silencieuse, 1 min. 51 s. © Estate of Ana Mendieta & Galerie Lelong

Mendieta prend le récipient de détrempe rouge préalablement posé à sa droite et mélange l'eau pigmentée avec ses doigts avant de verser lentement le liquide sur la pierre en forme de cœur¹. Ensuite elle s'allonge face contre terre dans la cavité de la *Silueta*. Les bras levés pour faire corps avec la nature, l'artiste communique avec elle dans ces instants de sérénité recherchés. Elle semble faire passer un message par le cœur, l'émotion et non la raison. Dans cette reconnexion, elle se nourrit de l'énergie terrestre et se recharge d'ondes positives en partant du cœur pour s'implanter dans le sol dans lequel le corps communique directement avec la matière d'où il vient : en union avec la matière terre, Mendieta y ancre son Esprit. Elle travaille à une symbiose authentique dans un dialogue, une conversation où elle tend à disparaître. Comme toutes les traces, Mendieta s'efface toujours-déjà, depuis le « là », le ton que donne le lieu : « À mes yeux, le travail a existé à différents niveaux. Il existait au niveau de la nature et a fini par s'y éroder². » Néanmoins, c'est avec tout l'affect qu'elle met dans l'art que l'artiste tend à prendre un certain pouvoir sur sa vie. L'autrice Wilson Judith la cite à

¹ La récurrence du cœur est importante dans l'œuvre de Mendieta : fait de pierre ou de chair, il peut tout autant renvoyer à la religion chrétienne, au Sacré-Cœur de Jésus ou à la culture du sacrifice aztèque. Cette hypothèse est empruntée à son ami John Perreault dans « Ana Mendieta : la politique de la spiritualité », CTH, p. 39.

² Ana Mendieta citée dans TRACES, p. 14 [“To me, the work has existed on different levels. It existed on the level of being in nature and eventually being eroded away.”, trad. Maïlys Girodon.]

ce propos dans un article publié dans *The Village Voice* : « Quand j'ai fait de l'art – que ce soit bon ou mauvais, qu'elle n'aimait pas ça, ou quoi que ce soit – j'avais l'impression d'avoir un pouvoir¹. » Ainsi le corps participe-t-il de l'expérience plastique qui devient alors psychique et physique. À travers ses œuvres, Mendieta cherche à retravailler les symboles afin de créer un nouvel imaginaire. Elle s'implique finalement dans une relation qui se joue entre attraction et répulsion avec le spectateur.

En concevant un dialogue entre le paysage et le corps féminin, Mendieta fait parler son intériorité dans un contact direct avec la nature. Le matériel et le spirituel, le visible et l'invisible révèlent une écriture transcrite par le corps dans le geste. L'artiste utilise son corps comme matériau brut, originel, pour en (re)saisir les flux. Dans les multiples informations qu'il reçoit de l'environnement, le corps est appréhendé tel un vecteur de transformation. Il devient un outil permettant d'entrer en union avec la Terre. Cette prise de parole par le corps témoigne d'une recherche de réappropriation de celui-ci par l'affirmation d'un nouvel espace de liberté créé grâce à l'art.

Dans l'œuvre de Mendieta, les mondes visibles et invisibles se côtoient, se confondent et la réalité devient illusion autant que projection. À travers la trace laissée, elle interroge la violence du monde contemporain qu'elle connaît depuis son exil et atteste que la trace visible dans les sols est par là même présente dans les chairs et leurs mémoires. Sans cesse en quête d'une terre d'indépendance, l'artiste se laisse traverser par les éléments grâce auxquels elle s'unit au milieu. L'ancrage de son corps dans des matières naturelles lie des gestes artistiques et des rituels purificateurs qui invoquent des formes de vie interdépendantes et complémentaires, qu'elles soient célestes, terrestres, animales ou végétales. L'art permet à Mendieta de s'ancrer pour se rendre présente à elle en même temps qu'au monde.

¹ Mendieta citée par Wilson Judith, « Ana Mendieta plante son jardin », *art. cit.* [“When I made art – whether it was good or bad, or she didn't like it, or whatever – I felt I had a power.”, trad. Maïlys Girodon.]



Ana Mendieta, *Cœur de pierre avec sang* [*Corazón de roca con sangre*], 1975, Iowa, photographies couleur d'une vidéo Super 8 silencieuse, 3 min. 14 s. © Estate of Ana Mendieta & Galerie Lelong

Chapitre IV – Manquement

*J'espère faire des oeuvres pour le paysage, non contre lui*¹.

Richard Long

Si « manquer à » revient généralement à s'inscrire en faute, la pensée derridienne étayée par les œuvres des artistes du corpus apprend qu'il ne s'agit pas nécessairement d'un défaut manifesté à l'encontre des autres et du monde. En effet, commettre des manquements vis-à-vis de l'ordre en vigueur revient, dans certains cas, à se positionner en accord avec des lois plus grandes : celles des forces qui régissent la nature.

Jacques Derrida, à l'instar du poète et essayiste Henri David Thoreau qui écrit à propos de la notion de *désobéissance*, montre que « manquer à la folie » des États et à leurs lois par exemple, c'est se positionner tel un Être autonome qui peut décider par lui-même ce qu'il est bon ou mauvais de faire. Contrevenir à l'absurdité de décisions institutionnalisées, comme Ristelhueber le dévoile dans *Les Orphelins (#10)* et *Résolutions*, c'est ne pas faire défaut à la raison qui sommeille en soi au profit de ce que voudraient les États.

Richard Long s'écarte des territoires où l'industrialisation a une place prépondérante en parcourant de vastes lieux dans lesquels, à travers l'expérience de la marche, il performe et appréhende le milieu en écoutant pleinement ses sens. Il déambule pour trouver le lieu dans lequel il va œuvrer et s'en imprégner. Les éléments biographiques recueillis sur Long mettent en lumière le caractère novateur de son œuvre dont il va puiser l'inspiration au cœur de la nature. C'est ainsi qu'il sculpte en marchant lorsqu'il laisse la trace de ses pas dans l'herbe ou la terre. À cette expérience corporelle, se mêle parfois celle de sa localisation dans l'espace *via* la carte ou celle des mots *via* les *Textworks*.

Les artistes du corpus œuvrent en faveur d'une reconstruction de leur Être dans le dehors. Ils y tracent leur propre chemin et expriment ce qui se trame en eux et hors d'eux. Parfois avec l'aide de cartes, Long inscrit une mémoire personnelle au cœur du dehors qui constitue la mémoire collective. La carte artistique lui permet notamment de sonder l'extérieur en lien avec l'intérieur de son Être afin de s'écrire en relation avec le milieu. À l'instar de Mendieta, Long communique avec l'Esprit du lieu dans lequel il œuvre.

Leur travail amène à penser « une liberté inhérente au corps », dans le sens où ils invitent à chercher à l'intérieur de soi une libération toutefois dépendante de ce(ux) qui se trouve(nt) hors de soi. Dans *Les Orphelins (#8)*, Ristelhueber compare ses propres chairs à celles de la Terre. Avec une carte aux couleurs de la carnation et des muscles, elle évoque les « chairs

¹ Richard Long, *Circles Cycles Mud Stones*, *op. cit.*, p. 13 [“I hope to make work for the land, not against it.”, trad. Maïlys Girodon.]

terrestres » qui composent le monde. Ainsi montre-t-elle qu'au-dedans comme au dehors des corps, les fils continuent de tisser leur trame.

La seconde partie du développement de ce chapitre porte sur les géographies sensibles, c'est-à-dire sur les expériences physiques et émotionnelles qu'un sujet éprouve au sein du milieu dans lequel il est plongé en se laissant guider par ses sens. Richard Long et Ana Mendieta sont à nouveau proches dans l'appréhension des vastes espaces où ils œuvrent : en déplaçant des cailloux et des pierres par exemple, ils communiquent avec le paysage dont ils font l'éloge depuis leurs corps et leurs sens. Ils « prolongent les lignes de forces » du paysage et transmettent un sentiment d'apaisement et de quiétude au spectateur.

Ces états intérieurs ouvrent vers des horizons géopoétiques. Contrairement à Mendieta, Long produit des écrits. Au cours de performances, il retranscrit ses impressions et sensations venues du paysage. Avec les *Textworks*, l'artiste transmet, en plus des photographies et des cartes qu'il annote parfois, des mots pour évoquer ses ressentis. Dans *Marche sur la nature humaine*, il inscrit en cercle des notes sur les éléments qu'il traverse, sur les êtres qu'il rencontre au fil de son chemin. Les « géopoèmes rudimentaires » de Long peuvent également être des cosmopoèmes lorsque l'artiste marche en direction du ciel, liant le dessous et le dessus pourtant distants de milliers de kilomètres l'un de l'autre.

Ce mouvement invite l'artiste et le spectateur à sortir d'eux-mêmes. Comme Long, Mendieta invite à opérer une prise de conscience de son entière présence dans le milieu parmi une myriade d'autres vivants. En performant au contact de fleurs, dans le sable ou encore dans l'atelier Intermedia, l'artiste se confond avec le végétal dans la volonté de ne faire qu'un. Elle « se pense fleur » et se mêle à elle. Mendieta montre qu'elle se sent être composée d'autres, du tout autre : élémental, végétal ou animal.

Son œuvre est empreinte d'animalité dans le sens où l'artiste travaille sans cesse à se défaire des acquis grâce à son corps, qu'il soit présent dans l'institution que représente l'école d'art ou dans une nature préservée. Toujours, elle performe dans le but de faire ressurgir la part sauvage ou non domestiquée qui sommeille en elle. Elle se fait canidé ou papillon pour dévoiler le sensible logé dans la nature qui repose dans les tréfonds de son corps. Tout comme Derrida, qui dans *L'animal que donc je suis* maintient que l'humain est un animal aux côtés d'autres, Mendieta invite le spectateur à renouer lui-même avec son animalité.

Le manquement auquel invitent les trois artistes du corpus, soutenu par la pensée derridienne, est plutôt « un devoir de ne pas agir *selon le devoir* ». Tous rendent compte de la présence d'un appel venu de plus loin que l'humain, celui que composent les forces supérieures qui régissent l'ensemble du vivant : répondre à cette demande est, selon l'interprétation donnée à ce corpus, le seul devoir à tenir afin de ne pas manquer au devoir. Ainsi les artistes se laissent-ils guider par leurs sens au cœur du milieu qui en retour les invite et les aide à sortir d'eux-mêmes afin de recouvrer leur propre animalité.

a) De la désobéissance

Se rendre présent à soi et au monde oblige à transgresser l'ordre établi. Une forme de désobéissance est à l'œuvre chez l'individu qui agit suivant ce qui peut être qualifié de « manquement¹ » dans le sens où il va procéder selon ce qu'il ressent juste de faire devant les impositions plus grandes que l'ordre en vigueur : celles des forces de la nature. Cette affirmation est une prise de liberté et de pouvoir sur sa vie qui en appelle à se (re)produire dans la vie des autres. En effet, si un système est basé sur un fonctionnement erroné, manquer à sa règle constitue une tentative de pallier ses fautes bien que, couramment, « manquer à » revient à commettre une faute.

Si la portée de ce mot est double, la déconstruction derridienne fait du « manquement » une notion positive qui consiste finalement à respecter et honorer ce pour quoi le manquement a lieu. Car il s'agit de transgresser ce qui ne devrait pas être de l'ordre de la transgression. Dans *Passions*, Derrida s'exprime sur la juste nécessité d'exercer certains manquements vis-à-vis de l'ordre :

[C]e *devoir* d'échapper à la règle de la bienséance ritualisée commande aussi de se porter au-delà du langage même du *devoir*. [...] Y aurait-il donc un devoir de ne pas agir *selon le devoir* : ni *conformément au devoir*, dirait Kant (*pflichtmässig*), ni même *par devoir* (*aus Pflicht*) ? En quoi un tel devoir, un tel contre-devoir, nous endetterait-il ? Auprès de quoi ? Auprès de qui² ?

Le « devoir de ne pas agir *selon le devoir* » au risque d'être puni est expérimenté et théorisé à travers la notion de « désobéissance » par le philosophe, poète, essayiste et enseignant américain Henry David Thoreau³ (1817-1862, Concord). Élève du poète et philosophe Ralph Waldo Emerson⁴, Thoreau est connu pour avoir refusé de payer un impôt afin de protester contre la guerre américano-mexicaine (1846-1848) et l'esclavage ; il est arrêté et mis en prison⁵ en 1846. Cet acte marque sa résistance pacifique contre la politique américaine en vigueur qu'il déplore. Les conséquences des lois du gouvernement et leur application dans la société ne cesse d'interroger Thoreau qui parle du « déferlement d'une force aveugle » :

[L]orsque des millions de gens sans emportement, sans hargne, sans intention aucune, ne réclament de vous qu'une somme modique, sans pouvoir – ainsi le veut leur constitution –

¹ Jacques Derrida, *Passions*, *op. cit.*, p. 23.

² *Ibid.*

³ L'œuvre de Thoreau est largement étudiée au vu des problématiques contemporaines. Dans son ouvrage *Désobéir* (2017) le philosophe Frédéric Gros (1965, Saint-Cyr-l'École) dédie notamment des chapitres à Thoreau titrés « Du consentement à la désobéissance » ou « La promenade de Thoreau ». Thoreau est contemporain de Karl Marx qui vit de l'autre côté de l'Atlantique.

⁴ Ralph Waldo Emerson (1803, Boston – 1882, Concord) est le chef de file du mouvement transcendantaliste aux États-Unis qui affirme le lien direct entre l'humain, la nature et Dieu. Emerson voit en la nature un moyen d'atteindre la spiritualité : il a le sentiment d'appartenir à la nature comme une parcelle de cet immense espace où il ne se ressent ni seul, ni inconnu.

⁵ À la fin des vingt premières pages de *La désobéissance civile* (1849), Thoreau écrit sur la prison et raconte avoir refusé de payer une certaine somme demandée pour des prêches qu'il ne suit pas : il avoue ne pas comprendre pourquoi l'État demande l'entretien d'un pasteur à l'enseignant et jamais l'inverse.

abroger ni moduler leur requête, et sans que vous ayez de votre côté le pouvoir d'en appeler à d'autres millions de gens, pourquoi s'exposer au déferlement d'une force aveugle¹ ?

Thoreau pense que résister aux *folies* des politiques imposées est un impératif, une *responsabilité* à laquelle *il faut* faire face². Selon lui, chaque personne née dans un pays envahisseur doit répondre à ce devoir. En référence à la colonisation du Mexique par les États-Unis, il affirme : « Ce devoir est d'autant plus impérieux que ce n'est pas notre pays qui est ainsi envahi, mais que l'armée des envahisseurs est la nôtre³. » C'est dans cette logique que Thoreau rédige trois années plus tard *La désobéissance civile* [*On the Duty of Civil Disobedience*, 1849], un essai dans lequel il invite le lecteur à être consciemment présent à soi afin de renouer avec sa nature première : la part « sauvage⁴ » ou non domestiquée que l'individu garde en lui et qui peut l'amener à renouer un lien avec Dieu. À ce sujet Frédéric Gros écrit : « Dans la culture américaine, le sauvage exprime plutôt une source de renouvellement, une énergie créatrice⁵. » Thoreau dirige cette « énergie créatrice » en direction d'une étude assidue de la nature qui vise à revaloriser ses lois tout en démontrant l'absurdité de celles instaurées par les gouvernants de son pays. Quand Derrida pense qu'*il faut* désobéir au secret qui nuit, il est proche de la pensée de Thoreau : « La loi n'a jamais le moins du monde rendu les hommes plus justes, et par l'effet du respect qu'ils lui témoignent, les gens les mieux intentionnés se font chaque jour les commis de l'injustice⁶. » Dans *La désobéissance civile*, Thoreau invite à se « désolidariser⁷ » de l'État en lui refusant pacifiquement obéissance. Il juge l'autorité gouvernementale « toujours impure⁸ » et enjoint à « refus[er] l'allégeance⁹ ». Il évoque également la manière dont les corps humains sont utilisés dans la société américaine : « La masse des hommes sert ainsi l'État, non point en

¹ Henry David Thoreau, *La désobéissance civile* [*On the Duty of Civil Disobedience*, 1849], trad. Hélène Florea, Paris, Librio, 2016, p. 33 [“When many millions of men, without heat, without ill-will, without personal feeling of any kind, demand of you a few shillings only, without the possibility, such is their constitution, of retracting or altering their present demand, and without the possibility, on your side, of appeal to any other millions, why expose yourself to this overwhelming brute force?”, in *On the Duty of Civil Disobedience*, University of Pennsylvania Libraries, The Online Books Page, p. 23] (consultable à l'adresse : <https://www.ibiblio.org/ebooks/Thoreau/Civil%20Disobedience.pdf>).

² Les trois termes en italique de cette phrase reprennent le vocabulaire de la pensée derridienne.

³ Henry David Thoreau, *La désobéissance civile*, *op. cit.*, p. 16 [“What makes this duty the more urgent is the fact, that the country so overrun is not our own, but ours is the invading army.”, in *On the Duty of Civil Disobedience*, *op. cit.*, p. 7.]

⁴ Pour Henry David Thoreau, « dans la Vie sauvage repose la sauvegarde du monde », *De la marche* [1851], trad. Thierry Gillybœuf, Paris, Mille et une nuits, 2017, p. 36 [“In Wildness is the preservation of the World.”, *Walking*, Web Server, Faculty Washington, p. 12.] D'autre part, Thoreau écrit : « En bref, toutes les bonnes choses sont sauvages et libres. », *ibid.*, p. 76-77 [“In short, all good things are wild and free.”, *ibid.*, p. 17.]

⁵ Frédéric Gros, « Un intensificateur de présence », entretien avec Inès Aït-Mokhtar et Sven Ortoli pour le *Philosophie Magazine* Hors-série « Marcher avec les philosophes », Paris, Philosophie Magazine, 2018, p. 27.

⁶ Henry David Thoreau, *La désobéissance civile*, *op. cit.*, p. 13 [“Law never made men a whit more just; and, by means of their respect for it, even the well-disposed are daily made the agents of injustice.”, in *On the Duty of Civil Disobedience*, *op. cit.*, p. 6.]

⁷ *Ibid.*, p. 32 [“withdraw”, *ibid.*, p. 22.]

⁸ *Ibid.*, p. 37 [“still an impure one”, *ibid.*, p. 27.]

⁹ *Ibid.*, p. 25 [“refused allegiance”, *ibid.*, p. 15.]

humains, mais en machines, avec leur corps¹. » À l'inverse de la plupart des institutions, Thoreau encourage le lecteur à ne pas percevoir le corps comme un instrument au service de la « machine » quantifiable et mesurable puisque selon lui le corps vit, simplement :

[S]i la machine veut faire de nous un instrument de l'injustice envers autrui, alors je vous le dis, enfrez la loi. Que votre vie soit un point de friction alternatif qui enrave la machine. Dans tous les cas, il me faut veiller à ne pas me prêter au mal que je condamne. [...] Si je suis venu au monde, ce n'est pas pour le transformer en un lieu où il fait bon vivre, mais pour y vivre, qu'il soit bon ou mauvais².

Vivre dans le monde, c'est accepter les différents degrés de souffrance et de joie qui composent la complémentarité de ce qui est dit « bon » ou « mauvais ». Car toute chose contient en elle-même ces deux aspects.

Manquer à la folie

La notion de *pharmakon* est présente en toute chose. Derrida note sa constance dans la langue qui est à l'origine de souffrances tout en aidant à s'en départir. Selon lui, c'est la langue qui fait la loi. C'est pourquoi désobéir, manquer à la loi, à la règle, passe d'abord par la langue : « [J]'ai toujours soupçonné la loi, comme la langue, d'être folle, en tout cas l'unique lieu et la première condition de la folie³. » La langue, « folle d'elle-même⁴ », est celle qui « prend sa revanche au cœur de la loi⁵. » Cette position prise sur la langue depuis son sein même participe de la pensée de la déconstruction qui étudie ce que l'ordre ou le système fait comme mal : « La déconstruction n'est pas une méthode pour trouver ce qui résiste au système ; elle consiste à prendre acte, dans la lecture et dans l'interprétation des textes, que ce qui a rendu possible l'effet de système chez les philosophes, c'est une certaine dysfonction, un désajustement⁶ ». La dysfonction ou le désajustement sont au cœur de la désobéissance civile à laquelle invite Thoreau. Selon lui, la désobéissance pousse les sujets et leurs sociétés à évoluer en accord avec des lois plus grandes que celles des États : celles imposées par la nature. Derrida rapproche lui-même sa pensée de la déconstruction de la notion de « désobéissance » : « Un certain désespoir est indissociable de la chance donnée. Et

¹ *Ibid.*, p. 14 [“The mass of men serve the State thus, not as men mainly, but as machines, with their bodies.”, *ibid.*, p. 6.]

² *Ibid.*, p. 22 [“If it is of such a nature that it requires you to be the agent of injustice to another, then, I say, break the law. Let your life be a counter friction to stop the machine. What I have to do is to see, at any rate, that I do not lend myself to the wrong which I condemn. [...] I came into this world, not chiefly to make this a good place to live in, but to live in it, be it good or bad.”, *ibid.*, p. 12-13.]

³ Jacques Derrida, *Le monolinguisme de l'autre*, *op. cit.*, p. 25.

⁴ *Ibid.*, p. 46.

⁵ *Ibid.*

⁶ Jacques Derrida à Maurizio Ferraris dans *Le Goût du secret*, *op. cit.*, p. 8. Une page avant, Derrida définit le terme « système » : « Si par “système” on entend – et c'est le sens minimal – une sorte de conséquence, de cohérence, d'insistance – un certain rassemblement –, il y a une injonction au système à laquelle je n'ai jamais pu, ni voulu, renoncer. »

du devoir de garder sa liberté de questionner, de s'indigner, de résister, de désobéir, de déconstruire¹. » En tant que *pharmakon*, en tant que poison et remède, la langue et l'écriture participent de cette évolution.

Ristelhueber est elle aussi passionnée par la langue et l'écriture, par le pouvoir et l'influence qu'ont les mots sur les sociétés. Elle confie que dans son œuvre, « les mots ont pris quelquefois le pas sur l'image² ». *Les Orphelins (#10)*³ est un exemple : avec des corps de mots tirés de textes de l'ONU⁴, l'artiste révèle l'absurdité du langage d'une organisation qui regroupe plusieurs États et dont le rôle est de garantir le droit international. *Les Orphelins (#10)*, qui figure parmi ses derniers travaux, montre en quoi le langage est une arme chargée ou déchargée non pas de balles mais de sens. Au sujet de l'exposition éponyme, la journaliste Flora Moricet écrit :

Tout semble commencer par une étonnante petite machine à écrire aux touches factices reçue en cadeau par l'artiste à l'âge de sept ans [photographiée dans *Les Orphelins (#1)*]. Pour écrire il faut tourner une molette, choisir chaque lettre et appuyer sur un levier. Une opération dont elle retient le détournement de l'acte physique d'écrire et peut-être une méfiance constante à l'égard des mots et de ses usages. Chez Sophie Ristelhueber, les mots disent toujours autre chose que ce qu'ils désignent. C'est sans doute pourquoi on trouvera si peu d'indications de titres, de légendes, de paratextes. Factices, les mots deviennent un support plastique (ou une route sinueuse)⁵.

Bien que passionnée par les lettres, Ristelhueber partage une méfiance vis-à-vis du langage avec Derrida. Elle le montre dans *Les Orphelins (#10)*, cet « ensemble de petits tableaux-textes [créés] à partir de résolutions du Conseil de Sécurité de l'ONU depuis sa création en 1946⁶. » Cette œuvre est composée de vingt-cinq carrés où est écrit noir sur blanc en lettres majuscules, sans accent et dans une typographie usuelle, le caractère abstrait des « résolutions » de l'ONU répertoriées par l'artiste. Avec des carrés disposés au mur tel des briques qui le structurent, Ristelhueber représente le sens perdu des mots devenus impuissants. À propos de cette œuvre, Flora Moricet déclare : « La vingtaine de “all-over” des résolutions de l'ONU sur le Moyen-Orient dénonce moins la politique qu'elle n'ironise devant la forme du politique, l'impuissance d'un discours institutionnel⁷. »

¹ Jacques Derrida lors d'un entretien avec Antoine Spire titré « Jacques Derrida : “Autrui est secret parce qu'il est autre”, publié dans *Le Monde de l'éducation*, Paris, septembre 2000, p. 19.

² Sophie Ristelhueber, SRGP, p. 340.

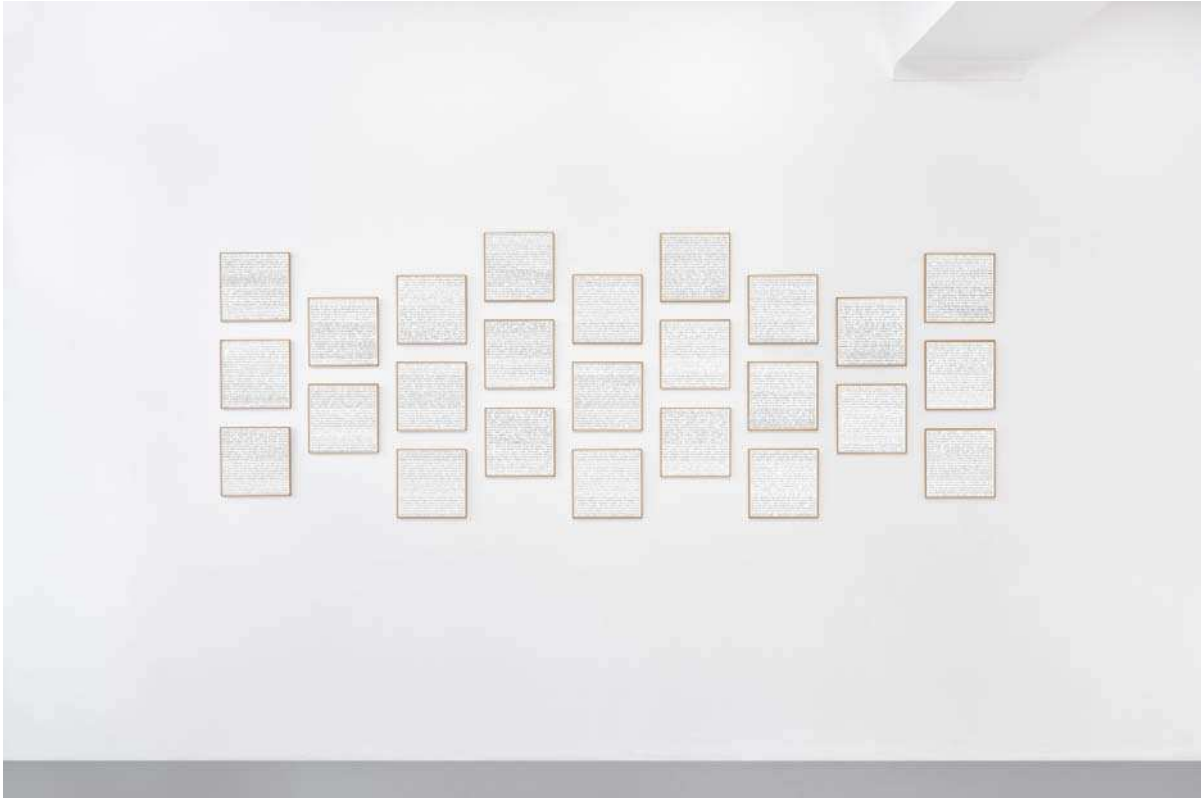
³ Ristelhueber a créé la série *Les Orphelins* pour l'exposition éponyme à la Galerie Catherine Putman. Cette série éclectique comprend des textes, des photographies ainsi que des cartographies légendées ou non.

⁴ Dans le préambule de la Charte des Nations Unies, il est « établi comme objectif de “créer les conditions nécessaires au maintien de la justice et du respect des obligations nées des traités et autres sources du droit international” » (consultable à l'adresse : <https://www.un.org/fr/sections/issues-depth/international-law-and-justice/index.html>).

⁵ Flora Moricet dans le dossier de presse non paginé de l'exposition « Les Orphelins » [23 mars – 11 mai 2019], Galerie Catherine Putman, Paris (consultable à l'adresse : https://www.catherineputman.com/cspdocs/exhibition/files/sophie_ristelhueber_les_orphelins_communique_769_de_presse_galerie_catherine_putman_v1.pdf).

⁶ SRGI, p. 130.

⁷ Flora Moricet dans le dossier de presse non paginé de l'exposition « Les Orphelins », *op. cit.*



Sophie Ristelhueber, *Les Orphelins (#10)*, 2019, épreuve jet d'encre pigmentaire, 26,5 x 26,5 cm
© Galerie Catherine Putman/Sophie Ristelhueber

De l'absurde

L'insuffisance du discours institutionnel que Ristelhueber dévoile en 2019 dans *Les Orphelins (#10)* est également visible dans *Résolutions* (1995), une œuvre composée de cinq tentes de toile blanche dressées les unes à côté des autres dans le paysage urbain du Palais des Nations devenu siège de l'ONU¹. L'enchevêtrement de leur installation empêche d'entrer dans ces tentes de réfugiés. Pour son texte d'intention, l'artiste renseigne :

Résolutions est le fil invisible qui relie le grand bâtiment du palais des Nations (lieu de la théorie, des mots officiels) à cinq tentes blanches, objets de terrain. Ces tentes n'abriteront rien, on ne pourra pas pénétrer dedans. Elles porteront simplement dans le corps de la toile, en impression sérigraphique, des mots, des morceaux de phrases venus tout droit des salles de conférence. Les images que ces mots recouvrent sont bien connues de tous².

La réalisation des tentes a été confiée au fournisseur officiel de l'ONU au Pakistan. À la demande de l'artiste, elles sont légèrement plus petites que celles utilisées par le Haut-

¹ Cette œuvre est une commande faite à Ristelhueber à l'occasion du cinquantième anniversaire des Nations Unies pour lequel est organisée l'exposition « Dialogues de paix » [3 juillet – 26 octobre 1995] à laquelle participent une cinquantaine d'artistes internationaux.

² Sophie Ristelhueber en 1995 citée dans SROP, p. 303.

Commissariat des Nations Unies, une des agences spécialisées de l'ONU. Sur le tissu de ces habitats provisoires qui rappelle l'aspect du papier journal, sont sérigraphiées de larges inscriptions extraites de décisions ou de déclarations prononcés par l'ONU. Ces mots sélectionnés par l'artiste sont inscrits sur le haut de chacune des tentes et retracent, à même ces objets de terrain, le caractère abstrait des discours et des écrits de l'ONU qui affirme notamment : « Il n'est pas question », « extrêmement préoccupés », « une décision serait prise », « s'il ne se passait rien » ou encore « jugement inacceptable ».

Résolutions met en avant l'absurdité de prises de décisions qui entrent épisodiquement dans la réalité sous d'abstraites tournures de phrase. Le terme « résolution » a plusieurs définitions : en droit international, une résolution est un « acte émanant d'une conférence ou d'un organe d'une organisation internationale dont la portée juridique est variable¹ » ; dans certains cas, elles peuvent être des obligations. Avec cette œuvre Ristelhueber révèle que la langue est mise à mal par des organisations étatiques qui prononcent et inscrivent des mots qui ne se concrétisent pas et qui par là même perdent de leur sens. L'artiste dévoile que sans action tangible, la langue est dépossédée de son efficacité. En outre, elle met en lumière que certaines associations de mots rendent insensées des décisions prises par une institution internationale. La succession des phrases, dont la syntaxe et le vocabulaire sont formulés par des gardiens de l'ordre mondial, « supplicie[nt]² » la langue d'une froideur conventionnelle sans fond, la prive de sa valeur intrinsèque, de son pouvoir d'agencement et ne permet pas l'activation des mots dans le monde. Dépouillées de toute faculté d'action et de toute forme d'agentivité, ces phrases traitent de questions pourtant cruciales qui touchent au maintien de formes de vie ou encore à la mise en place de la paix entre les peuples, en somme à la vie et à la mort de milliers d'êtres.

Les Orphelins (#10) et *Résolutions* rendent compte de l'absurdité que Ristelhueber discerne dans des discours étatiques dont certaines omissions, volontaires ou non, ont d'immenses répercussions pour le monde. Avec les mots, l'artiste trace à même les structures ou objets qui représentent l'État les marques d'un ordre jugé résolument absurde dans ses dires et ses *faits*. Ces deux œuvres montrent finalement que « manquer à » revient à contrebalancer la perte de sens que recouvrent certains mots dans un contexte donné. Ristelhueber n'invite pas clairement à la désobéissance mais, comme Derrida, elle interroge le regard du spectateur/lecteur sur les enjeux d'une confiance et d'une obéissance aveugles en des structures, des organisations ou encore des lois dont les fondements sont discutables.

Dans une perspective déconstructrice, Ristelhueber tend à éclairer autant qu'à mettre en garde sur ce(ux) qui façonne(nt) un *Être de culture*. À l'instar de Derrida, elle montre que les mots ont, malgré un emploi éloigné de leur sens premier³, toujours une forme de performativité : ils restent acteurs à part entière des mouvements du monde sur/dans lequel leur impact a lieu. Car l'écriture véhicule sans cesse des informations qui font et/ou défont la

¹ CNRTL.

² Cette formule est inspirée d'Evelyn Grossman qui titre un chapitre de son ouvrage *Artaud « l'aliéné authentique »* (2003), « Maudire/maldire : supplicier la langue ».

³ Cette utilisation de la langue s'apparente à la novlangue.

réalité, engendre la guérison ou la maladie¹. En maintenant un regard attentif sur les mots et leur portée dans le monde, Ristelhueber et Derrida tentent de déjouer les formes de violences étatiques. À ce sujet, le philosophe déclare : « [U]ne éthique générale de la vigilance me semble nécessaire à l'égard de tous les signaux qui, ici ou là, dans le langage, la publicité, la vie politique, l'enseignement, l'écriture des textes, etc., peuvent encourager par exemple la violence phallogocentrique, ethnocentrique ou raciste². » Derrida et Ristelhueber rendent compte d'une attention vigilante aux mots et aux agencements qu'ils produisent dans le monde. En effet, les termes inscrits sur les tentes de *Résolutions* témoignent d'une forme de violence dans le sens où leur action concrète n'a pas lieu : leur performativité se voit modifiée et une partie de leur sens est perdue.



Sophie Ristelhueber, *Résolutions*, 1995, parc de l'ONU, Genève, cinq tentes de toile blanche avec inscriptions sérigraphiées, 200 x 350 x 250 cm chacune © Sophie Ristelhueber

Pour tenter de vivre mieux, il faut parfois manquer à l'ordre, *désobéir*. Chez Thoreau, cette désobéissance consiste à partir de la ville qu'il habite. Le 4 juillet 1845, il s'en va pour deux

¹ À ce propos, Cynthia Fleury écrit : « Qu'est-ce donc que cette imperceptibilité de la maladie qui laisse des traces partout et irradie sur l'environnement de façon parfois très délétère ? », *Le soin est un humanisme, op. cit.*, p. 30. La maladie au sein de la société est étudiée au chapitre « Des valeurs endrocentrées ».

² Jacques Derrida, *De quoi demain, op. cit.*, p. 55.

ans et deux mois vivre seul dans une cabane¹ au bord de l'étang de Walden dans le Massachusetts. Plus tard, il publie *Walden ou la vie dans les bois* [*Walden or, Life in the Woods*, 1854], ouvrage tiré de ses écrits et expériences acquises durant cette période de solitude volontaire. Thoreau a le courage, la force vitale et la foi pour transgresser et vivre ce qu'il entend véritablement dans le verbe « exister ». Car il pense que si la nature impose ses forces *via* le climat, la culture crée et « troque² » de nouvelles impositions parfois absurdes. Pour Thoreau, comme pour Derrida et Ristelhueber, une manière de ne pas y céder est de tracer son propre chemin dans le paysage.

1. L'expérience de la marche

Tracer son propre chemin dans le paysage passe par l'expérience de la marche. Elle est une manière de renouer avec un état « sauvage³ », c'est-à-dire authentique ou non manipulé dans son rapport à la nature. C'est à travers cette expérience que l'humain sort de son état premier. En effet, grâce à la marche il tisse ses liens avec le milieu comme l'exprime Leroi-Gourhan : « [L]e départ de l'évolution humaine n'a pas été pris par le cerveau mais par les pieds⁴ ». Aux origines de l'expérience humaine, la marche relie à la part sauvage qui est en chaque être. C'est sans doute pourquoi elle aide à replonger dans un état qui se situe au plus proche de la nature : un état originel. Dans cette démarche sans artifice qui implique seulement le corps, le sujet crée de nouvelles traces en lui et hors de lui. Grâce à ce mouvement, il entre en communication avec le milieu qu'il parcourt : depuis son corps, il entre en résonance avec le paysage qui produit un impact sur lui et le modifie.

Thoreau en fait l'expérience lors de son exil. Ses journées sont composées de longues heures⁵ de marche qui guident la progression de sa réflexion. Dans l'expérience corporelle de la marche, le penseur recouvre les multiples sens qui éveillent son corps : « Au cours de mes

¹ Cette retraite méditative est permise grâce à la construction d'une cabane en bois de pin réalisée avec l'aide d'amis et d'Emerson. Le caractère transcendantal de l'œuvre de ce dernier, notamment l'ouvrage intitulé *Nature* [1836], inspire Thoreau.

² Ce terme est emprunté à Aldo Leopold qui s'interroge : « Se pourrait-il que la culture soit une manière de troquer la conscience des choses contre d'autres compétences de moindre valeur ? », dans *Almanach d'un conté des sables*, *op. cit.*, p. 37.

³ Thoreau écrit : « Donnez-moi pour amis et voisins des hommes sauvages, pas des hommes domestiques. La sauvagerie du sauvage n'est qu'un faible symbole de l'atroce férocité avec laquelle se rencontrent les hommes bons et amoureux. », *De la marche*, *op. cit.*, p. 50 [“Give me for my friends and neighbors wild men, not tame ones. The wildness of the savage is but a faint symbol of the awful ferity with which good men and lovers meet.”, *Walking*, *op. cit.*, p. 17.]

⁴ André Leroi-Gourhan cité par Sven Ortoli, rédacteur en chef de *Philosophie Magazine*, dans l'Éditorial du Hors-série « Marcher avec les philosophes », *op. cit.*, p. 3.

⁵ Thoreau affirme : « Je crois que je ne pourrais entretenir ma santé physique et intellectuelle si je ne passais pas au moins quatre heures par jour – et souvent davantage – à me balader dans les bois, par les collines et les champs, totalement libre de toute contingence matérielle. », *De la marche*, *op. cit.*, p. 11 [“I think that I cannot preserve my health and spirits, unless I spend four hours a day at least--and it is commonly more than that--sauntering through the woods and over the hills and fields, absolutely free from all worldly engagements.”, *Walking*, *op. cit.*, p. 2.]

balades, je retourne bien volontiers à mes sens¹ ». En renouant avec ses sensations, Thoreau pense les rapports que les humains entretiennent entre eux et avec les non humains, les éléments de la nature. Loin de l'agitation et du bruit de la ville, l'écoute de son corps et de son âme se fait plus claire et la marche fait naître de nouvelles formes d'interactions entre le corps et l'esprit. Dans *Walden ou la vie dans les bois* (1854), Thoreau narre la manière dont il fabrique son propre chemin dans le territoire comme dans l'Histoire et comment il en fait l'apprentissage, « corps et âme² » :

Je gagnai les bois parce que je voulais vivre suivant mûre réflexion, n'affronter que les actes essentiels de la vie, et voir si je ne pourrais apprendre ce qu'elle avait à enseigner, non pas, quand je viendrais à mourir, découvrir que je n'avais pas vécu [...]. Ce qu'il me fallait, c'était vivre abondamment, sucer toute la moelle de la vie, vivre assez résolument, assez en Spartiate, pour mettre en déroute tout ce qui n'était pas la vie [...] la réduire à sa plus simple expression, et, si elle se découvrait mesquine, eh bien, alors ! en tirer l'entière, authentique mesquinerie, puis divulguer sa mesquinerie au monde ; ou si elle était sublime, le savoir par expérience, et pouvoir en rendre compte fidèle dans ma suivante excursion³.

Cet éloge de la vie dans les bois rejoint l'amour que Thoreau éprouve pour la marche qu'il pratique quotidiennement aux alentours de l'étang de Walden. Sa recherche ressemble à une quête dirigée par l'obsession d'un autre pôle, d'une autre manière de vivre qui serait en adéquation avec sa pensée. À l'image de la désobéissance, l'expérience de la marche peut être envisagée comme un manquement dans le sens où elle extrait l'être d'un ordre donné pour l'amener vers une conception de la liberté qui lui est propre. En tant que pratique initiatique et lutte pacifique, la marche est inspiratrice et source de renouveau. Elle met l'ensemble du corps en mouvement qui, sous l'attraction de la gravité, se déplace d'équilibre en déséquilibre pour se sentir pleinement en vie. Dans sa conférence intitulée *De la marche [Walking]* donnée en 1851, Thoreau pense la marche comme une continuité de soi dans le monde. Selon lui, elle est aspiration à retrouver la vie sauvage qu'il considère pure. Cette vie sauvage passe par l'appréhension du territoire local *via* la marche comme simple présence à soi qui contribue, par sa lenteur, à habiter humblement le monde. Ce respect, cette humilité qui réintègre l'Être dans son dénuement premier s'inscrit en contrepoint de la vie américaine de laquelle il se

¹ *Ibid.*, p. 16 [“In my walks I would fain return to my senses.”, *ibid.*, p. 4.]

² Henry David Thoreau déclare : « Celui qui se voue corps et âme à ses semblables passe à leurs yeux pour un bon à rien, un égoïste, mais celui qui ne leur voue qu'une parcelle de lui-même est salué des titres de bienfaiteur et philanthrope. », dans *La désobéissance civile*, *op. cit.*, p. 15 [“He who gives himself entirely to his fellow-men appears to them useless and selfish; but he who gives himself partially to them is pronounced a benefactor and philanthropist.”, *ibid.*, p. 6.]

³ Henry David Thoreau, *Walden ou la vie dans les bois [Walden or, Life in the Woods, 1854]*, Paris, Gallimard, 2015, p. 107 [“I went to the woods because I wished to live deliberately, to front only the essential facts of life, and see if I could not learn what it had to teach, and not, when I came to die, discover that I had not lived. [...] I wanted to live deep and suck out all the marrow of life, to live so sturdily and Spartan-like as to put to rout all that was not life [...] reduce it to its lowest terms, and, if it proved to be mean, why then to get the whole and genuine meanness of it, and publish its meanness to the world; or if it were sublime, to know it by experience, and be able to give a true account of it in my next excursion”, in *Walden or, Life in the Woods*, University of Virginia, The Internet Bookmobile, 2004, p. 68-69] (consultable à l'adresse : <https://zeitao.files.wordpress.com/2007/05/walden.pdf>).

retire. Thoreau conçoit les milieux tels des territoires d'indépendance, qu'elle soit physique, psychique, éthique ou politique. C'est pourquoi il établit sa recherche personnelle au sein d'une nature préservée ou sauvage dans laquelle il trouve une permanence universelle puisque l'ensemble des êtres provient d'abord de cette nature.

Les trois artistes du corpus œuvrent dans cette même perspective. Ils marchent eux aussi pour (re)trouver les liens perdus avec le milieu qu'ils arpentent afin de découvrir les endroits où ils vont travailler. Mendieta déambule dans les paysages de l'Iowa et du Mexique où elle sculpte et performe, Ristelhueber se rend dans des pays en guerres ou même dans l'Himalaya où elle réalise de longues marches dont est notamment extraite la série *Dhaulagiri* (1990). Quant à Long, il parcourt de grands espaces dans lesquels il sculpte soit avec ses pas, soit comme Mendieta, avec l'aide d'éléments présents dans le milieu appréhendé. Tous s'intéressent à l'âme du lieu, aux êtres qui y vivent, y ont vécu ou disparu. Tous tracent de nouveaux chemins qui réactivent grâce aux œuvres ceux du passé. À ce sujet, dans *L'Esprit nomade* Kenneth White écrit autour de la figure du « proto-géopoéticien¹ » qu'est Henri David Thoreau :

[Thoreau] pensait à une connaissance-expérience complète dans le paysage qu'il avait quotidiennement sous les yeux, dans son esprit surgissait l'image de l'Indien. [...] « Où que j'aïlle, note Thoreau à propos de ses "voyages" dans les bois, je tombe sur des pistes indiennes ». L'Indien lui-même avait disparu et ne vivait plus que dans la mémoire de « quelques poètes persévérants ». Thoreau passa une grande partie de son temps à faire des recherches sur la vie et la culture des premiers Américains².

Cette attention à la dimension ancestrale du paysage, des lieux qui ont vu tant de marcheurs fouler leurs terres, est extrêmement présente dans l'œuvre de Richard Long qui, à travers ses performances et ses sculptures, noue des rapports entre la contemporanéité et les origines de l'humain. En activant son corps depuis ses pas dans le paysage, en créant son propre chemin, Long montre que la marche rend l'Être disponible à soi et à l'Histoire de la terre, du lieu traversé.

Éléments biographiques (Richard Long)

Né en 1945 à Bristol en Angleterre, où il travaille toujours, Richard Julian Long parcourt les *lands* verts et humides de son pays natal tout en voyageant dans les différents continents au gré de ses projets. Long fait son apprentissage à Bristol, au West of England College of Art de 1962 à 1965. Puis il part à Londres de 1966 à 1968 pour suivre une formation à la St Martin's School of Art, une « prestigieuse école anglaise d'où sera issue toute une génération d'artistes importants³ » comme son ami Hamish Fulton (1946, Londres), un marcheur plus

¹ Kenneth White écrit ceci sur son site Internet (consultable à l'adresse : <http://www.kennethwhite.org/geopoetique/>).

² Kenneth White, *L'Esprit nomade* [1987], Paris, Grasset, 2008, p. 146.

³ Catherine Chevillot, Michel Frizot, Hélène Pinet, Gilles-A Tiberghien, *Entre sculpture et photographie : huit artistes chez Rodin* [exposition éponyme du 12 avril au 17 juillet 2016], Paris, Musée Rodin, 2016, p. 38.

spirituel et sentimental¹, ou le photographe Jan Dibbets (1941, Weert). Ils reçoivent les enseignements des sculpteurs Phillip King (1934, Tunis) et Anthony Caro (1924, New Malden – 2013, Londres). En adéquation avec les problématiques de l'époque, l'activité artistique de Richard Long débute en même temps que le courant de l'art minimal² et est reconnue internationalement conjointement à la diffusion de l'*arte povera*³ et de l'art conceptuel⁴. L'esthétique ascète qu'il travaille le lie à ces arts de la pensée qui épurent couleurs et formes.

Sa première œuvre connue⁵, *Une ligne tracée en marchant* [*A Line made by walking England 1967*] est réalisée à Wiltshire non loin de Bristol. Elle contient l'essentiel de la suite de son travail. Long raconte :

Ma première marche en 1967 était une ligne droite dans un pré, qui était également mon chemin vers nulle part [...] marcher m'a permis d'étendre les limites de la sculpture qui, du coup, possédait le potentiel d'être déconstruite dans l'espace, le temps de ces longues marches. La sculpture pouvait maintenant s'intéresser au lieu autant qu'aux matières et à la forme⁶.

En innovant dans la recherche sculpturale, Richard Long prolonge ses limites et participe à la construction de nouvelles approches. Il crée différentes « lignes », marquées de ses pas ou rendues visibles à l'aide de pierres dans plusieurs endroits du monde : au Pérou (1972), dans l'Himalaya (1975), au Japon (1979), en Bolivie (1981), en Écosse (1981), en Californie (1982), au Népal (1983), dans le Sahara (1988)... Sa sculpture s'intéresse particulièrement au lieu, qui apparaît toujours dans le titre de l'œuvre avec la date de réalisation, autant qu'au matériau trouvé sur place qui la forme. Long participe à de nombreuses expositions *land art* à l'international et intervient dans l'élaboration de nouvelles formes d'œuvres qui étendent la notion d'« art » même. Avec Andy Goldsworthy (1956, Cheshire) ou Nils-Udo (1937, Lauf an der Pegnitz), il est l'un des rares hommes répertoriés dans les artistes *land art* à ne pas détériorer l'environnement pour produire ses œuvres. Il reste à l'écoute des éléments naturels, notamment lors de ses marches au cours desquelles il crée de nouveaux chemins avec un impact minime sur le milieu.

¹ Rebecca Solnit, *L'art de marcher* [*Wanderlust: A History of Walking*, 2000], Paris, Actes Sud, 2002, p. 349. Dans cet ouvrage l'auteure (1961, Bridgeport) souligne l'importance que peuvent présenter les traditionnelles promenades dans la campagne britannique pour ces artistes.

² Le mouvement minimaliste, héritier de l'école d'architecture et d'arts appliqués du Bauhaus (1919-1933, Weimar), est apparu au début des années 1960 aux États-Unis en réaction à l'expressionnisme abstrait à la mode depuis les prémices de la seconde Guerre Mondiale et à la figuration *pop art* largement répandue sur le continent en 1960.

³ L'*arte povera* est un mouvement artistique italien arrivé sur la scène internationale dans les années 1960.

⁴ L'art conceptuel est apparu en Occident dans les années 1960. Ses origines remontent au *ready-made* initié par Marcel Duchamp (1887, Blainville-Crevon – 1968, Neuilly-sur-Seine) au début du XX^e siècle. Il fait primer l'idée, le concept sur l'esthétique de l'œuvre réalisée.

⁵ En 1964 à Bristol, Long réalise *Une trace de boule de neige* [A SNOWBALL TRACK]. Il s'agit de sa première œuvre tracée : la photographie montre une ligne ondulante inscrite dans la neige avec une boule de neige de taille importante.

⁶ Richard Long cité par Monique Bourguignon dans « La trace en art », *Sens-Dessous*, n°10, La Roche-sur-Yon, Association Paroles, 2012, p. 135 (consultable à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-sens-dessous-2012-1-page-132.htm>).



Richard Long, *Une ligne tracée en marchant Angleterre 1967* [A LINE MADE BY WALKING ENGLAND 1967], photographie noir et blanc, dimensions non renseignées © Richard Long

Sculpter en marchant

Pour Long, le processus de création importe plus que la finalité de l'œuvre (re)présentée puisque c'est dans le mouvement que se trouve l'essence de l'expérience artistique. La marche¹ est au centre de son œuvre comme en témoigne le philosophe spécialiste du *land art* Gilles A. Tiberghien (1953) : « La sculpture naît de la marche, la marche donne au lieu son sens et l'image le fixe à un moment donné, fugitif et éphémère. Sculpter, c'est aussi marcher sans rien ajouter et sans rien retirer au monde² ». De même, Long dit aimer « l'idée de faire quelque chose pour rien³ ». Néanmoins, ce rien constitue un tout. En effet durant ses marches qui évoquent des actes de recueillement, il écrit parfois des textes semblables à des poèmes⁴. Sur les chemins qu'il trace, il se sent agir et penser : son Être s'intègre au Tout qui l'entoure.

Ses performances sont éprouvantes pour l'artiste puisqu'elles consistent à réaliser des marches qui durent parfois plusieurs jours. Celles-ci constituent un moyen de « s'apprendre » dans le retour aux sens et à l'endurance qu'elles convoquent. Ceci rappelle cette phrase de Cynthia Fleury : « [L]a subjectivité est le premier lieu du travail, précisément par le travail sur soi, la *fabrique* ou la *sculpture de soi*⁵. » Long déclare lui-même :

Mon travail est vraiment un autoportrait : il s'agit de mon propre engagement physique avec le monde, que ce soit en traversant un pays ou en déplaçant ses pierres. Marcher à travers un pays est à la fois une mesure de l'endroit – ses taille, forme, terrain – et aussi de moi-même. Comme mes cercles de mains dans la boue, ou les lignes de flottaison, mon travail est plus évidemment une image de mes gestes⁶.

Les gestes de Long montrent un état d'éternel recommencement en même temps qu'un caractère fragile et provisoire. Ses œuvres, marquées par le passage du temps et son impact dans l'espace, explorent l'éphémérité. Pour cet artiste, marcher offre les moyens d'explorer les relations entre la géographie, la topographie, la distance, le temps...

La marche constitue une forme d'ancrage pour Long. Si Mendieta se donne à la terre depuis l'entièreté de son corps comme dans la série *Siluetas* par exemple, Long laisse la trace de son passage dans le paysage parcouru grâce à la marque de ses pas ou encore aux éléments qu'il déplace. Ces mouvements participent d'une forme d'ancrage, d'un attachement au

¹ Dans *L'art de marcher*, Rebecca Solnit consacre un chapitre à « La marche envisagée comme l'un des Beaux-arts », où elle écrit notamment que la culture de la marche, à laquelle s'ouvre l'art des années 1960, apparaît pour contrebalancer les effets de la révolution industrielle. Il s'agit pour les artistes de résister à la fuite du temps accélérée par des machines comme la voiture qui modifie totalement les modes de vie.

² Gilles-A Tiberghien, *Entre sculpture et photographie*, op. cit., p. 37.

³ Richard Long dans une conversation avec Stephen Snoddy, directeur de la New Art Gallery Walsall (visionnable à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=XVCEku5SAWo>).

⁴ Les textes de Long sont étudiés au chapitre « Horizons géopoétiques ».

⁵ Cynthia Fleury, *Le soin est un humanisme*, op. cit., p. 6.

⁶ Richard Long, à la fin de la vidéo retraçant l'exposition « Earth Sky » [30 avril - 26 octobre 2017] au Houghton Hall (visionnable à l'adresse : <https://vimeo.com/215312308>) [“My work is really a self-portrait: it is about my own physical engagement with the world, whether walking across a country or moving its stones around. To walk across a country is both a measure of the place - its size, shape, terrain - and also of myself. Like my hand circles in mud, or waterlines, my work is more obviously an image of my gestures.”, trad. Maïlys Girodon.]

milieu, à la Terre. Leurs œuvres s’inscrivent en « réciprocité¹ » avec la nature. Par là même, ils révèlent une partie de « l’esprit du lieu », le *genius loci*. Dans le sens où leurs œuvres respectent le milieu, elles sont semblables aux déplacements des insectes, des animaux dont les traces produites s’effacent rapidement sans altérer l’environnement. Avec ce que ces artistes conservent de sauvage en eux, ils communiquent chacun d’une manière différente avec l’endroit dans lequel ils travaillent en (ré)apprenant à l’entendre : « Il y a parfois une telle insistance dans certains paysages qu’on y soupçonne la volonté du génie du lieu de partager son domaine avec les voyageurs qui s’y aventurent². » Comme Mendieta, Long trouve l’endroit où il souhaite créer en l’arpentant :

Mes sculptures en extérieur sont des lieux.
Les matériaux et les idées proviennent des lieux ;
la sculpture et le lieu sont un et identiques.
Le lieu s’étend aussi loin que le regard peut aller depuis la sculpture.
Le lieu pour la sculpture est trouvé en marchant³.

Inspiré par les lieux où il décide de travailler, Long se laisse guider par ses ressentis pour créer une œuvre en adéquation avec le milieu. À ce titre, Tiberghien écrit : « L’œuvre de Richard Long obéit à la même logique : la marche comme sculpture s’étend aussi loin qu’elle conduit l’artiste, aux confins du monde parcouru par lui. Mais ce qu’il nous restitue consiste en mots, en cartes et en images⁴ ». En effet, dans *Une promenade de cent miles* [*A Hundred Mile Walk*] réalisée en 1971, Long montre que l’acte de marcher instaure une réceptivité intense avec le milieu qui plonge le promeneur dans un état contemplatif voire méditatif. Cette œuvre est composée d’une carte classique annotée du chemin parcouru en cercle, d’un « travail de texte » que l’artiste nomme *Textwork*⁵, formulé quotidiennement pendant les sept jours qui correspondent à la durée de la marche, et d’une photographie d’un endroit traversé. Les trois composantes que sont la carte, le texte et l’image photographique rendent compte de l’imprégnation de l’Être dans le milieu, de son dialogue avec celui-ci. Si la carte est utilisée pour préparer une marche, elle peut aussi aider à transcrire pour faire œuvre, au même titre que le *Textwork* qui énonce les gestes et sensations que Long éprouve à la traversée du parcours qu’il s’est lui-même tracé. Chaque jour, l’artiste écrit quelques mots comme pour garder son passage en mémoire :

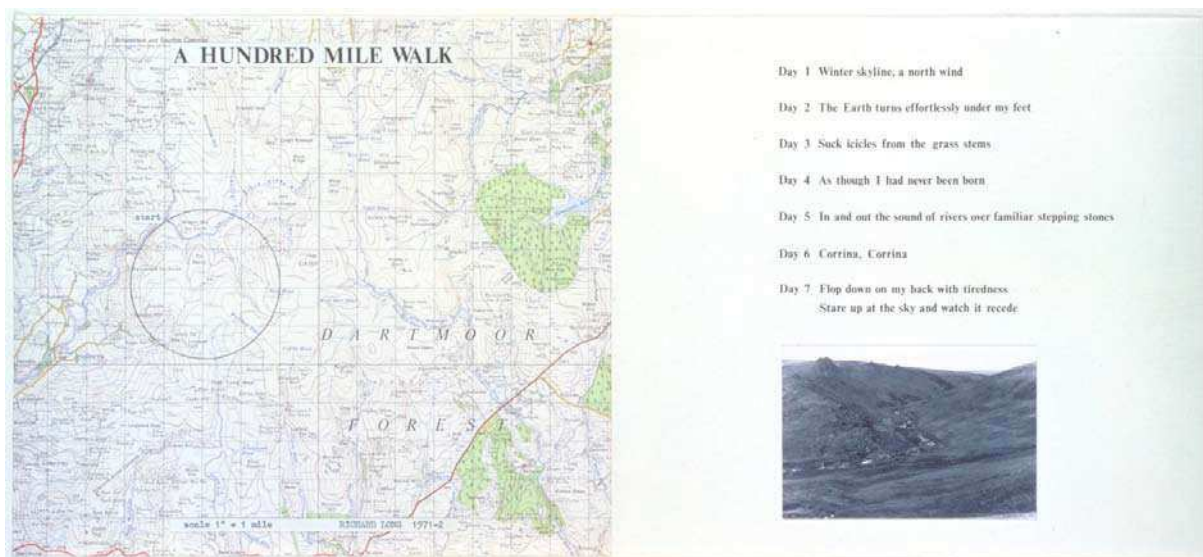
¹ David Le Breton, *Marcher. Éloge des chemins et de la lenteur*, Paris, Métailié, 2012, p. 17.

² David Le Breton, « Marcher contre la vie courante », « Marcher avec les philosophes », *Philosophie Magazine* Hors-série, *op. cit.*, p. 60.

³ Richard Long, dans le catalogue de son exposition à la galerie Anthony d’Offay à Londres en 1980, cité et traduit par Gilles-A Tiberghien dans « Richard Long », *Entre sculpture et photographie*, *op. cit.*, p. 38.

⁴ Gilles-A Tiberghien, *ibid.*, p. 37.

⁵ Le premier travail de texte de Long est réalisé pour l’exposition collective « Quand les attitudes deviennent forme » [“When Attitudes Become Form: Live in Your Head”, 22 mars – 27 avril 1969] à la Kunsthalle de Bern en Suisse, dans *Circles Cycles Mud Stones*, *op. cit.*, p. 17. Les *Textworks* sont également étudiés au chapitre « Horizons géopoétiques ».



Richard Long, *Une promenade de cent miles* 1971 [A HUNDRED MILE WALK 1971], graphite sur carte, dactylographie, photographie, épreuve à la gélatine argentique sur papier, 21,6 x 48,3 cm © Richard Long

- Jour 1 Horizon hivernal, vent du nord
- Jour 2 La Terre tourne sans effort sous mes pieds
- Jour 3 Sucrer les glaçons des tiges d'herbe
- Jour 4 Comme si je n'étais jamais né
- Jour 5 Le bruit des rivières sur les tremplins familiers
- Jour 6 Corrina, Corrina
- Jour 7 Flop sur mon dos avec la fatigue
Regarde le ciel s'envoler¹

Les documents produits, résultat de ses performances, gardent les traces des parcours de l'artiste qui propose une lecture subjective de l'environnement. Avec des cartes (*Map Works*), des photographies et/ou des *Textworks*, Long retranscrit ses marches et les sentiments qui l'ont traversé : « Les œuvres textuelles sont principalement des récits de mes promenades². » Le temps parfois long des marches est une modalité essentielle pour se (re)connecter à la nature et créer un paysage intérieur aussi singulier qu'universel. Dans ce travail, la nature est à la fois matière et support d'expression. Elle éveille les sens, ce qui pourrait être nommé *sentement*. Le *sentement*, qui désigne ce qu'éprouve l'Être, revient comme l'écrit Long à sentir le vent, à entendre le mouvement de l'eau, des végétaux... Ces mots du philosophe Frédéric Gros aident à éclairer la démarche de cet artiste :

¹ Richard Long, *Une promenade de cent miles* 1971 [“Day 1 Winter skyline, a north wind / Day 2 The Earth turns effortlessly under my feet / Day 3 Suck icicles from the grass stems / Day 4 As though I had never been born / Day 5 In and out the sound of rivers over familiar stepping stones / Day 6 Corrina, Corrina / Day 7 Flop down on my back with tiredness / Stare up at the sky and watch it recede”, trad. Maïlys Girodon.]

² Richard Long dans un entretien avec le critique d'art Robert C. Morgan titré « Chaque promenade est une idée différente, une expérience différente et un souvenir différent », *art. cit.* [“The text works are mostly narratives of my walks.”, trad. Maïlys Girodon.]

[S]e sentir présent, disponible à soi, au monde – peut-être aux autres –, et, au-delà encore, il s'agit de se rendre disponible à la présence elle-même. [...] Le rapport au paysage n'est pas frontal : le regard est sollicité, mais il ne monopolise pas le marcheur. L'expérience du paysage dans la marche est physique, c'est-à-dire que la texture même du sol a de l'importance, de même que les lumières, les odeurs... La marche installe le promeneur au creux même du paysage¹.

Dans ses œuvres, Richard Long transmet que marcher revient à habiter en silence ou dans les petits bruits du monde, ceux qui permettent d'entendre les insectes voler, les feuilles frissonner au vent... Selon lui, marcher revient à s'aérer et créer des territoires ouverts à la déambulation. En effet, marcher invite à inspirer et expirer à son rythme, celui dicté par son corps, ses pas. Vitale, ancestrale, la marche procure un sentiment d'apaisement qui appelle à renouer avec le milieu et sa propre nature.

Les flux terrestres, qui influent sur les rythmes de la respiration du corps du marcheur, mettent en lien les vivants et leur milieu. C'est le premier bruit du corps, celui de la respiration, du souffle qui conduit la marche : « Lorsqu'on le traduit en latin ou en hébreu, [« le souffle »] signifie l'inspiration. [...] entrent en interférence toutes les horloges oscillantes du corps. On écrit au rythme des pieds². » La marche au contact de la nature laisse entendre le propre mouvement du marcheur dans celui du monde. Elle produit l'inspiration en même temps que des connexions entre les mondes matériels et immatériels.

Lors de ses marches, Long vit l'expérience de « l'épreuve de soi³ » qui peut tendre à sa dissolution si l'épuisement le gagne au cours du périple. Les œuvres de Long, qu'elles soient écrites, photographiées, sculptées ou performées, mettent en évidence la fragilité du corps en même temps que sa capacité de résistance. Enveloppé au sein du paysage, le corps fait l'expérience d'une liberté renouvelée à chaque instant. Il est pris dans l'environnement au cœur duquel la pensée se déploie, se délie à chacun de ses pas. À travers le déplacement du corps, la marche met la conscience en éveil et invite à se retrouver présent dans l'espace-temps parcouru. La marche allège l'Être. Long montre qu'elle constitue un moyen d'appréhender *son corps au monde*, de vivre et de se penser avec humilité en harmonie avec le milieu.

2. Le dehors

En tant que mouvement harmonieux du corps dans le milieu, le temps de la marche favorise la recherche d'équilibre intérieur et stabilise l'Être qui rencontre une part de son inspiration grâce à ce(ux) qui se trouve(nt) au sein du dehors. Ainsi l'extérieur entre-t-il en résonance avec l'intérieur de l'Être. Pour les trois artistes du corpus, l'acte créateur revient à pénétrer en soi depuis ce qui est extérieur à soi. C'est alors que le dehors révèle le dedans, que

¹ Frédéric Gros, « Un intensificateur de présence », *art. cit.*, p. 27-28.

² Michel Serres, « Je marche, donc je pense », *ibid.*, p. 52.

³ Frédéric Gros, « Un intensificateur de présence », *ibid.*, p. 29.

l'extérieur ouvre sur l'intérieur et inversement. Les interactions, les échanges entre ces deux dimensions produisent ou créent l'expérience qui elle-même donne vie à l'œuvre d'art.

Le dehors est toujours indéterminé et infini. Il ouvre à l'expérimentation, à l'expérience d'aller hors de soi qui est comparable à un voyage sans cesse renouvelé. Dans cet extrait de « Penser à ne pas voir » Derrida écrit sur la notion d' « expérience » ou de « voyage » :

L'expérience, c'est ce qui nous rapporte à la présentation du présent : quelque chose se présente, nous en avons l'expérience. Donc, de ce point de vue-là, l'acception du mot « expérience » est totalement dominée par une métaphysique du présent ou de la présence, au sens que je viens d'évoquer, par un logocentrisme, voire par un phonocentrisme. Mais il y a un autre concept d'expérience, de l'*Erfahrung*. C'est que dans les deux cas, *Erfahrung* ou « expérience » en français, l'expérience est justement non pas la relation présente à ce qui est présent mais le voyage ou la traversée, ce qui veut dire *expérimenter* vers, à travers ou depuis la venue de l'autre dans son hétérogénéité la plus imprévisible ; c'est le voyage non programmable, le voyage dont la cartographie n'est pas dessinable, un voyage sans *design*, un voyage sans dessein, sans but et sans horizon. L'expérience, selon moi, ce serait cela même. Si l'expérience n'était que la relation à, ou la rencontre de ce qui est prévisible et anticipable sur le fond d'un horizon présent, il n'y aurait pas d'expérience en ce deuxième sens ; il y aurait l'expérience au premier sens, mais celle-ci n'est pas une expérience de l'événement, une expérience historique, si vous voulez. Le voyage dont on sait d'où il part et où il mène n'est pas un voyage, il est fini d'avance. On est déjà arrivé, et rien n'arrive plus. L'expérience, au sens le plus dangereux (et le mot « danger [*Gefahr*] » n'est pas éloigné du mot « *Erfahrung* ») du terme de « voyage », un voyage qui ne serait pas menaçant, un voyage qui ne serait pas un voyage en vue de l'impossible, en vue de ce qui n'est pas en vue, un voyage qui ne serait pas en vue de ce qui n'est pas en vue, serait-ce encore un voyage ? Ou seulement du tourisme ? Cette expérience ne se laisse pas facilement rassembler d'avance dans une ontologie ou dans un *logos* quelconque : l'expérience de la pensée, c'est une expérience sans charte et sans carte, une expérience exposée à l'événement au sens que je précisai tout à l'heure, c'est-à-dire à la venue de l'autre, du radicalement autre, de l'autre non appropriable¹.

Ce qu'écrit Derrida renvoie aux œuvres des artistes du corpus dans le sens où ils connaissent tous une pulsion qui les pousse à expérimenter à l'extérieur, à aller au dehors. Si Ristelhueber et Long se passionnent pour les cartes qui les aident à parcourir les distances désirées et les guident sur leurs chemins, elles ne sont pas une fin en soi puisque ces artistes laissent le champ ouvert à l'imprévu. Tous deux ne planifient qu'en partie leurs expéditions : pensées en amont, elles évoluent au fil de leurs sensations. Ristelhueber avoue sa fascination pour les cartes qui sont toutefois peu présentes dans son œuvre². Long, lui, travaille régulièrement avec les représentations graphiques des territoires où il performe ou sculpte. Cet artiste, qui part le plus souvent seul³, sonde le dehors avec une attention vigilante qui rappelle celle d'un animal à l'affût du moindre bruit ou de la moindre odeur. Long est à la recherche du moindre endroit où créer comme le dévoilent ses impressions transcrites sur le

¹ Jacques Derrida, « Penser à ne pas voir », *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible 1979-2004*, op. cit., p. 69-70.

² Les cartes de Ristelhueber sont étudiées au chapitre suivant.

³ Jusqu'à la naissance de ses enfants (en 1974 et 1977), Long est accompagné de sa femme Denny lors de ses performances.

papier des *Textworks*. Tracer un chemin, y laisser son empreinte revient à agir comme le font les animaux sauvages ou non domestiqués qui, dans une nature préservée, marquent leur passage pour indiquer les sentiers qu'ils empruntent ou ont empruntés. Cette attitude rappelle celle de Mendieta : bien qu'elle n'utilise pas de carte, elle trouve les lieux de ses performances en se promenant ou en déambulant au gré de ses ressentis. Elle arpente les paysages de l'Amérique, du Mexique et d'ailleurs, à pied ou en voiture, avant de trouver un endroit qui résonne avec ses aspirations profondes. Les performances de Mendieta et de Long sont réalisées dans des lieux précisément choisis en adéquation et en harmonie avec ceux-ci.

Tracer au dehors

Les cartes annotées de Long marquent une expérience qui n'est pas rigoureusement quadrillée. Si l'artiste trace d'abord son chemin dans la forme du cercle, il se laisse traverser et surprendre par la venue de ce qui se trouve au dehors, par l'intempestivité du milieu qui change toujours. Cette vision de l'expédition, de la traversée d'un moment de vie, est permise grâce à la variabilité de ce qui se trouve à l'extérieur. Les cartes qu'il annoté, les traits ou encore les flèches qu'il dessine pour répertorier les mouvements des vents en fonction des différents lieux parcourus restent des manières d'enregistrer l'espace avec des techniques de mesures subjectives. Selon Long, les cartes¹, ces systèmes de mesure reconnus pour avoir contribué à étendre l'humanité sur le globe terrestre², prouvent la superposition d'expériences. Il affirme : « Une marche n'est qu'une couche de plus, une marque déposée à la surface du terrain sur les milliers d'autres couches de l'histoire humaine et géographique. Les cartes aident à le montrer³. » Avec la marche et sa transcription en carte, Long inscrit ses pas dans le cours de l'humanité.

Dans son œuvre, qu'elle soit performée, sculptée ou écrite, il se fait acteur de son existence. Au-delà de l'expérimentation de la capacité de résistance de son propre corps, il programme son trajet dans un savoureux mélange de calcul et d'errance. Sa prise de position, si elle n'est pas ambiguë, est au moins double puisqu'elle se situe entre la volonté de marcher sans but, de « faire quelque chose pour rien », et le but fixé dans et par le plan créé. En outre, Long archive toutes ses performances avec la photographie ou les mots apposés sur ou à côté

¹ Le premier dessin cartographique du monde retrouvé est réalisé par le philosophe et savant grec présocratique Anaximandre de Milet (vers -610 – -546, Milet). Plus tard, l'astronome et astrologue Ptolémée (vers 100 – 168, Canope), premier géographe après Homère, établit les règles fondamentales de la cartographie qui révèlent un élan de rationalité et de modernité.

² La carte, créée pour *mieux* habiter ou habiller la Terre, est également l'un des outils de sa domination puisqu'elle construit arbitrairement un territoire ou une surface à laquelle elle se réfère abstraitement

³ Richard Long cité par Lucy Lippard dans *Recouvrir. Art contemporain et art de la préhistoire* [*Overlay. Contemporary Art and the Art of Prehistory*], New York, Pantheon Books, 1983, p. 129 (consultable à l'adresse : https://monoskop.org/images/9/9b/Lippard_Lucy_Overlay_Contemporary_Art_and_the_Art_of_Prehistory_1983.pdf) [“A walk is just one more layer, a mark, laid upon the thousands of other layers of human and geographic history on the surface of the land. Maps help to show this.”, trad. Gilles A. Tiberghien, « Sur l'imaginaire cartographique dans l'art contemporain », *ESPACE art actuel*, n°103-104, Montréal, Les presses du réel, printemps-été 2013 (consultable à l'adresse : <https://espaceartactuel.com/imaginaire-cartographique/>).]

de l'image enregistrée mais encore avec le papier de la carte¹. Ceci participe du contexte artistique des années 1960 dans lequel les codes de l'art se voient renouvelés :

A la fin des années 1960, non seulement la catégorie « sculpture » est remise en cause, mais aussi le rôle même de la photographie, dans sa supposée fonction documentaire pour les œuvres éphémères dont elle est censée rendre compte. Le statut des images est complexe. [...] La photographie devient alors inséparable de l'œuvre elle-même, comme le sont les mots et parfois les cartes².

Pour Long, les mots encadrés ou écrits sur les murs des espaces d'exposition, les photographies ou les cartes sont des œuvres secondaires : une sculpture en un certain lieu satisfait amplement les besoins des sens de l'artiste, qui ramène seulement un détail de sa performance sous la forme d'une photographie ou d'un texte qui rendent compte de l'intensité de son expérience au spectateur. Lui-même déclare :

Les œuvres en extérieur et en intérieur sont complémentaires, bien que je doive dire que la nature, le paysage, la marche, sont au cœur de mon travail, et informent le travail en intérieur... J'ai le désir de présenter le travail réel dans le temps et l'espace public, par opposition aux photos, aux cartes, aux textes, qui sont par définition des œuvres de « seconde main » et donc imaginatives. Pour moi, les différentes formes de mon travail représentent la liberté et la richesse – il n'est pas possible de « tout » dire d'une certaine façon³.

Les traces gardées de ses performances sont autant de preuves de l'expérience esthétique vécue et transmise au public. Cependant, Long œuvre d'abord pour son expérience personnelle : c'est la richesse du voyage qu'il se donne de parcourir qui va fonder et façonner son œuvre. Ainsi se déplace-t-il entre lâcher-prise et contrôle, entre errance et calcul comme l'écrit Tiberghien : « Le cercle tracé sur la carte est à la fois abstrait et concret : sa forme géométrique fait penser à l'idée d'une marche, mais chaque fois que le tracé rencontre l'eau d'une rivière ou d'un lac, elle épouse un relief, la forme d'une rive et fait voir la géographie sous la géométrie, le paysage sous la carte⁴. » C'est en ceci que Long effectue dans le milieu qu'il parcourt un voyage « en vue de ce qui n'est pas en vue », c'est-à-dire un voyage à la rencontre de l'événement qui va produire l'œuvre. Cette rencontre est toutefois gardée en mémoire avec la trace que l'artiste souhaite laisser dans le monde. En effet, celui-ci « fixe » et répertorie ses expériences :

¹ Selon Deleuze et Guattari, la « carte est affaire de performance », dans *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 20.

² Gilles A. Tiberghien, *Entre sculpture et photographie*, *op. cit.*, p. 38-39.

³ Richard Long cité par Dana Friis-Hansen dans *Circles Cycles Mud Stones*, *op. cit.*, p. 16 [“The outdoor works and indoor works are complementary, although I would have to say that nature, the landscape, the walking, is at the heart of my works, and informs the indoor work... I do have a desire to present real work in public time and space, as opposed to photos, maps, texts, which are by definition ‘second hand’ works and thus imaginative. For me, the different forms of my work represent freedom and richness – it’s not possible to say ‘everything’ in one way.”, trad. Maïlys Girodon.]

⁴ Gilles A. Tiberghien, « Sur l'imaginaire cartographique dans l'art contemporain », *art. cit.*

Les cartes qu'il [Long] utilise ne nous disent pas seulement par où l'artiste est passé pour marcher, elles sont elles-mêmes cette marche et ce parcours ou, disons, leur analogue conceptuel. La carte, pour lui, fonctionne comme un système d'équivalence permettant de « fixer » à l'intérieur d'un réseau de coordonnées les photographies de paysages qu'il traverse. Les légendes figurant sous les cartes donnent un titre, et nous disent combien de temps il a fallu pour aller, par exemple, d'un point à un autre le long de la ligne, ou pour parcourir un ou plusieurs cercles, quelle année et dans quel pays¹.

Long inscrit toujours, à même la photographie ou son titre, des informations qui permettent de localiser son expérience dans l'espace-temps. Avec les écrits ou les cartes qui accompagnent et donc participent de l'œuvre, l'artiste archive des éléments du dehors en résonance avec ceux qui le parcourent au-dedans. Ainsi rend-il compte de la trace qu'il laisse dans le paysage. Dans *Marche en cercle avec peu d'eau. Une promenade de 2 jours autour et à l'intérieur d'un cercle dans les hautes terres de l'Écosse été 1980* [*Low Water Circle Walk. A 2 days walk around and inside a circle in highland Scotland summer 1980*]², le trajet de son corps se fait ligne. Cette ligne suit à nouveau la forme du cercle bien qu'il ne soit pas entièrement rond. En effet, après avoir marché durant plusieurs heures en suivant cette forme géométrique dans le paysage, Long emprunte les trajectoires qui bordent le lac d'eau douce Loch Treig et le lac plus étroit Loch Ossian. L'artiste accompagne les lignes naturelles du milieu et crée une topographie à partir de ces données. Le dessin qui naît de ce tracé dans le paysage rappelle « la double invagination³ ». Selon Derrida, celle-ci « constitue [...] le récit de la déconstruction en déconstruction⁴ ». À l'instar du philosophe, Long fait « re-marquer à l'intérieur de la clôture⁵ » qui forme habituellement le cercle, certains bords qui empêchent de le fermer respectivement à sa structure. À l'intérieur même de la carte, Long porte le regard du spectateur sur ce qui ne peut présenter de trajectoire bien arrêtée : l'expérience au sein du milieu demeure indéterminable puisqu'il y réside toujours une part d'imprévisible.

Long fixe néanmoins le souvenir de sa venue en ces lieux. Une venue qui se découvre absence dès lors que seule la trace reste. À ce sujet, Christine Buci-Glucksmann écrit :

Lignes de vent, de son, de pierres, de bâtons, d'écorces, la ligne est l'écriture même du corps et du proto-paysage en leur symbiose. Elle en révèle la présence territoriale en un « je suis ici », et en fixe l'absence par le relevé de traces opéré par les cartes, les photographies ou les

¹ Gilles A. Tiberghien, « Poétique et rhétorique de la carte dans l'art contemporain », *L'Espace géographique*, n°39, Paris, Belin, 2010, p. 198 (consultable à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-espace-geographique-2010-3-page-197.htm>).

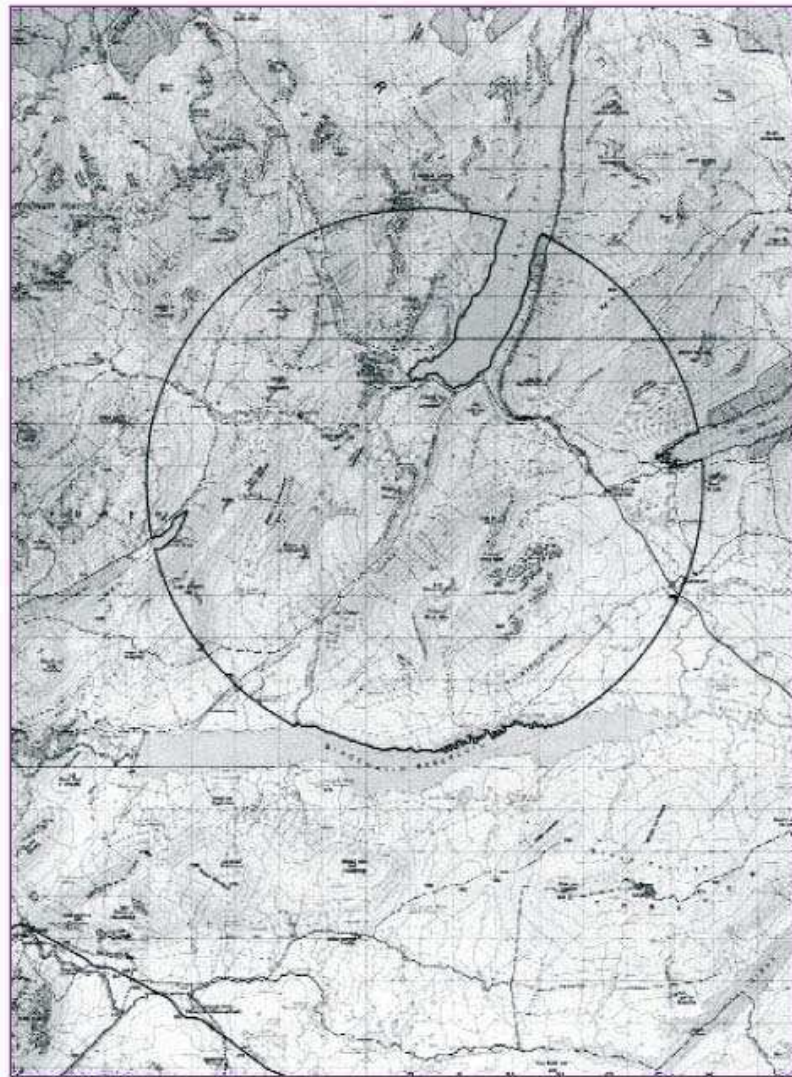
² Dans la plupart des titres que Long donne à ses œuvres, la description du processus utilisé comme la marche est renseignée avec une localisation et une date.

³ Jacques Derrida, « Survivre », *Parages*, op. cit., p. 146. Derrida écrit à propos de la double invagination en référence à *La folie du jour* (1973), ouvrage dans lequel Maurice Blanchot inscrit notamment cette phrase : « Un récit ? Non, pas de récit, plus jamais ». Le philosophe affirme alors que la double invagination « a en elle-même une structure de récit en déconstruction », *ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

textes. [...] la carte programme le déplacement-voyage, mais elle atteste aussi l'existence [...]. Comme si l'artiste n'était plus que ses traces¹.



Richard Long, *Marche en cercle avec peu d'eau. Une promenade de 2 jours autour et à l'intérieur d'un cercle dans les hautes terres de l'Écosse été 1980* [LOW WATER CIRCLE WALK A 2 DAYS WALK AROUND AND INSIDE A CIRCLE IN HIGHLAND SCOTLAND SUMMER 1980], dimensions non renseignées © Richard Long

N'être plus que (sa) trace. Là peut résider un projet de carte marquant ce qui fut, conservant ce qui a disparu sans forcément chercher à relever, posséder ou (re)conquérir ce qui est ou n'est plus. Il s'agit simplement de tracer pour garder en mémoire. Ainsi la carte aide-t-elle à conserver la souvenance, la trace de l'éphémérité de ce qui compose le monde. Puisque créer une cartographie permet de donner une image visible à une réalité invisible, « on peut considérer la carte sous l'angle du tracé au sens du déplacement et de

¹ Christine Buci-Glucksmann, *L'œil cartographique de l'art*, Paris, Galilée, 1996, p. 122. À la même page, elle écrit que si Long « n'avait pas été artiste il aurait été cartographe ».

l’empreinte¹ ». La carte, qui représente une portion de l’espace terrestre, est à elle seule une manière d’envisager, d’imaginer et de percevoir le monde.

La carte artistique

En tant que point d’accès au monde et langage, la carte artistique² renvoie à un espace autre, un espace à inventer. Ce fragment, ce point de vue donné sur le monde appelle une certaine « “écologie du regard”³ », c’est-à-dire une attention portée sur les formes de réciprocity que l’humain génère avec son milieu. Cette aptitude à créer l’espace introduit la notion de « non site », dans le sens où la carte représente moins un espace qu’elle ne le construit ou ne le fonde. Elle devient une présomption de certitude qui a l’apparence de la réalité. La carte est enjeu permanent puisqu’elle soumet le désordre apparent du monde à la volonté d’ordre de l’esprit humain.

La carte, pensée et réalisée avant le départ, pendant la performance et *a posteriori*, aide Long à retracer ses parcours réalisés à pied. Ainsi l’artiste expose-t-il dans les galeries et musées les traces éphémères qu’il dépose dans le paysage. Il s’exprime sur son rapport aux réalisations en intérieur et en extérieur :

J’ai toujours travaillé à l’intérieur comme à l’extérieur, comme mes premières expositions en galerie. Je suis le même artiste, travaillant de manière différente et complémentaire. Ce n’est pas soit l’un soit l’autre. J’aime la liberté que j’ai gagnée de faire de l’art dans des endroits reculés ou dans un musée de la ville. Ce sont juste différentes façons de mettre mon travail dans le monde – une solitaire pour l’imagination, une publique pour les sens⁴.

Long a toujours travaillé en intérieur et en extérieur, au dehors. Il évoque d’ailleurs la différence de signification entre un cercle créé en intérieur et en extérieur : « Un cercle à l’extérieur concentre notre attention sur l’environnement dans lequel il est, tandis qu’à l’intérieur, le cercle et ses matériaux exigent l’attention⁵. » En fonction du lieu, l’appréhension d’un même élément est modifiée. Bien que Mendieta ne présente son œuvre dans des galeries que vers la fin de sa vie, elle dissocie dès ses débuts à l’Université d’Iowa

¹ Gilles A. Tiberghien, « Sur l’imaginaire cartographique dans l’art contemporain », *art. cit.*

² La carte artistique reprend les codes de la carte traditionnelle tout en créant de nouveaux espaces : la codification devient subjective, parfois représentative de l’espace mental de l’artiste.

³ Christine Buci-Glucksmann, *L’œil cartographique de l’art*, *op. cit.*, p. 122. À la ligne suivante, la philosophe ajoute : « [L’]art de la mémoire et du parcours propre aux cartes se prête à une exploration des forces du monde et du psychisme. Car sur les cartes, la vision se fait cumulative, tour à tour immatérielle, mentale et imaginaire ».

⁴ Richard Long dans l’entretien avec le critique d’art Robert C. Morgan, « Chaque promenade est une idée différente, une expérience différente et un souvenir différent », *art. cit.* [“I have always made work inside as well as outside, like my first gallery exhibitions. I am the same artist, working in different and complementary ways. It is not either-or. I like the freedom I have won to make art in either remote places or in a city museum. It’s just different ways to put my work in the world – one solitary for the imagination, one public for the senses.”, trad. Maïlys Girodon.]

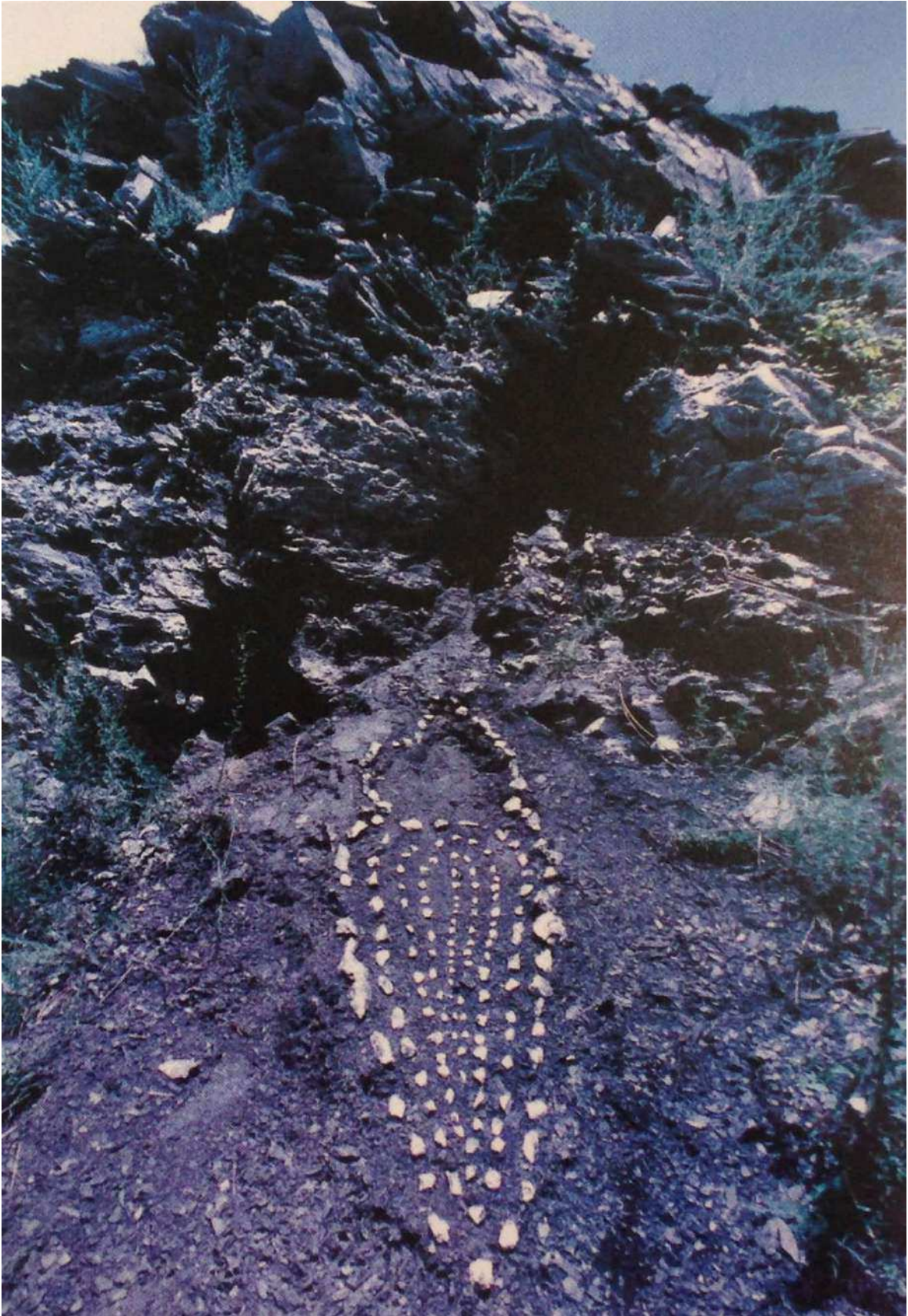
⁵ Richard Long cité par Dana Friis-Hansen dans *Circles Cycles Mud Stones*, *op. cit.*, p. 21 [“A circle outdoors focuses our attention on the environment it is in, while when indoors, the circle and its materials demand the attention.”, trad. Maïlys Girodon.]

les réalisations en intérieur et en extérieur. Ses interventions dans l'environnement sont proches de celles de Long puisqu'elles sont réduites à des déplacements dont la présence reste éphémère compte tenu des matériaux choisis sur place. Toutefois le corps, en mouvement chez Long, est la plupart du temps statique chez Mendieta. Mais tous deux laissent des traces toujours infimes dans le paysage dans lequel elles disparaissent d'elles-mêmes plus ou moins rapidement. Ces artistes, qui accordent une importance privilégiée au lieu où ils interviennent, mettent en avant des relations et perceptions singulières dans les paysages arpentés qui sont en lien avec leur histoire personnelle.

Marcher, déplacer des matériaux naturels sont pour Long, comme pour Mendieta, un retour à une expérience primaire ou pré-historique, élémentaire, fondamentale dans une gestuelle de l'ordre du primitif : lorsqu'ils déplacent des éléments naturels tels que les pierres, ces os de la Terre, ils travaillent comme le font les premiers humains. Par exemple dans *Sans titre (séries Silueta)*, Mendieta fait à nouveau référence à la Grande Déesse¹ omniprésente dans les premiers temps de l'humanité. Pour recréer cette figure féminine archétypale, l'artiste dispose des pierres à échelle humaine comme pour cartographier les limites de son corps physique dans l'espace. Avec cette représentation sur le sol terrestre, l'artiste signale et invoque la présence de la Grande Déesse en ces lieux et semble implorer son retour et/ou son aide.

Quand Mendieta inscrit à partir de la matérialité de la « Terre matricielle » la silhouette d'une déesse à l'aide de pierres, Long crée une ligne, une croix ou un cercle avec la même simplicité technique et une aspiration similaire : tous deux œuvrent depuis la matérialité d'un lieu précisément choisi pour révéler ses propriétés immatérielles. En communiquant avec « l'esprit du lieu », ils aspirent à transcender la matière. Dans un échange entre le corps et l'âme du lieu, ils créent des allers-retours entre le matériel et l'immatériel, le visible et l'invisible. À des degrés différents, tous deux agissent sans interférer négativement avec l'environnement : ils sillonnent le dehors, posent des pierres chacun à leur manière, puis continuent de tracer la route qu'ils suivent. Au dehors, Long et Mendieta déplacent des matériaux naturels quand Sophie Ristelhueber ne touche pas la matière mais la photographie ou enregistre ses sons. La distance qui caractérise Ristelhueber est vécue différemment chez Long ou Mendieta. Ces deux derniers s'inscrivent dans un rapport plus direct avec la matière tandis que Ristelhueber s'en extrait volontairement comme si elle la regardait avec l'œil du spectateur qui souhaite cependant être acteur. Car si cette artiste part photographier des lieux qui connaissent des atrocités, c'est pour donner à voir le regard qu'elle-même porte sur eux, un regard différent de ceux qui leur sont portés par les photoreporters et les journalistes.

¹ Se référer aux chapitres « Un caractère sacré » et « Terre matricielle ».



Ana Mendieta, *Sans titre (séries Silueta)* [Untitled (*Silueta series*)], 1982, Pennsylvania Quarry, pierres, dimensions non renseignées © Estate of Ana Mendieta & Galerie Lelong

De l'Esprit

Même si Long et Mendieta photographient eux aussi les actions qu'ils produisent dans le territoire, ils entretiennent un rapport plus charnel avec celui-ci. Parfois en position de contemplation, ils s'imprègnent entièrement du lieu d'où ils ne prélèvent pas simplement une vision portée mais où ils touchent et choisissent également les matériaux qui constituent leurs œuvres. Comme s'ils cherchaient à découvrir l'âme de la terre et/ou de la pierre, Long et Mendieta révèlent l'esprit du dehors, le souffle du minéral qui est arrêté dans le temps dans l'œuvre de Ristelhueber. À ce propos Richard Long déclare :

Les motifs de mes promenades sont uniques et originaux ; ils ne suivent pas des itinéraires bien foulés qui emmènent les voyageurs d'un endroit à l'autre. J'ai parfois grimpé autour des montagnes au lieu de monter vers le haut. J'ai fait des promenades sur la lenteur, des promenades sur les pierres et l'eau¹.

Bien que tous les trois marquent des temps de pause ou d'arrêt, leurs photographies n'en restent pas moins imprégnées de la fugacité des mouvements de la vie. Ils sont l'*animot* qui se meut, entre le minéral et le végétal, sans altérer l'espace. Mendieta, Long et Ristelhueber s'imprègnent du monde dans un respect total. Avec leurs processus de travail, leurs œuvres sobres, épurées et créées au plus près de la nature, ils donnent à voir ce(ux) qui demeure(nt) caché(s) au sein du paysage. Les matériaux qu'ils utilisent révèlent la situation précaire dans laquelle ces artistes se placent, c'est-à-dire la position de fragilité, de demande, de prière ou d'attente devant des forces plus grandes. Long en atteste dans cette phrase :

Une promenade est aussi le moyen de découvrir des lieux où faire de la sculpture dans des endroits « reculés », des lieux de nature, des lieux de grande puissance et de contemplation. Ces œuvres sont faites du lieu, elles en sont une réorganisation et, avec le temps, elles y sont réabsorbées. J'espère faire des œuvres pour le paysage, non contre lui².

En œuvrant en faveur de la Terre, en accord avec les forces de la nature, ces trois artistes captent des puissances extérieures dans lesquelles ils sont enveloppés. Merleau-Ponty écrit au sujet de forces qui « enveloppent » dans *Le visible et l'invisible* :

[M]a perception du monde se sent un dehors, je sens à la surface de mon être visible que ma volubilité s'amortit, que je deviens chair, et qu'au bout de cette inertie qui était moi, il y a autre chose, ou plutôt un autre qui n'est pas une chose. [...] c'est un regard venu de nulle part et qui donc m'enveloppe, moi et ma puissance d'ontogenèse, de toutes parts³.

¹ Richard Long cité par Dana Friis-Hansen dans *Circles Cycles Mud Stones*, op. cit., p. 10 [“The patterns of my walks are unique and original; they are not like following well-trodden routes taking travellers from one place to another. I have sometimes climbed around mountains instead of to the top. I have made walks about slowness, walks about stones and water.”, trad. Maïlys Girodon.]

² *Ibid.*, p. 13 [“A walk is also the means of discovering places in which to make sculpture in ‘remote’ areas, places of nature, places of great power and contemplation. These works are made of the place, they are a rearrangement of it and in time be reabsorbed by it. I hope to make work for the land, not against it.”, trad. Maïlys Girodon.]

³ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, op. cit., p. 88.

Le corps, porteur de traces, de *survivances transcendantales* dans le sens où les traces sont toujours déjà là, est le vecteur physique de forces invisibles que l'art aide à révéler. Découvrir cette part d'intangible *via* le corps au cœur de l'acte artistique conduit à se défaire des formats préétablis *par défaut*. Formé du dedans comme du dehors, c'est-à-dire de mémoires endosomatiques et exosomatiques, le corps individuel est poussé à se libérer des entraves qu'il rencontre. Ce travail est aussi ardu qu'intransigeant comme l'écrit Derrida :

Quand nous évoquons ici les notions apparemment abstraites de la marque ou de la remarque, nous pensons aussi à des stigmates. La terreur s'exerce au prix de blessures qui s'inscrivent à même le corps. Nous parlons ici de martyr et de passion, au sens strict et quasi étymologique de ces termes. Et quand nous disons le corps, nous nommons aussi bien le corps de la langue et de l'écriture que ce qui en fait une chose du corps. Nous en appelons donc à ce qu'on nomme si vite le corps propre et qui se trouve affecté de la même ex-appropriation, de la même « aliénation » sans aliénation, sans propriété à jamais perdue ou à se réapproprier jamais¹.

« Se réapproprier jamais » la liberté de son corps propre grâce à la venue de ce qui se trouve au dehors revient à penser les différents corps dont il est constitué, qu'ils soient académiques, étatiques, sociaux ou environnementaux, physiques ou psychiques... Les trois artistes du corpus sondent et s'imprègnent de ce(ux) qui se trouve(nt) à l'extérieur : le dedans du corps résonne en regard au dehors. En travaillant les notions de déplacement et de mouvement, tous montrent qu'ils œuvrent depuis leurs corps biologiques en faveur d'une liberté qui, en premier lieu, vient des interactions entre le dehors et le dedans de leur corps.

3. Une liberté inhérente au corps

Les interactions conscientes entre le dedans et le dehors des corps travaillent à une forme de délivrance. La formule « une liberté inhérente au corps » invite à chercher à l'intérieur de soi une libération qui reste toutefois dépendante de ce qui se trouve hors de soi. Dans ce travail, le dehors tient une place primordiale puisqu'il est le garant, l'aide à la conscientisation. Car il s'agit de réinvestir son corps du dedans pour recouvrer sa liberté qui se situe au dehors, cet autre endroit qui constitue l'Être.

La liberté inhérente au corps renvoie à l'épigénétique² et à la possibilité de s'affranchir du *corps machine* par la compréhension de son fonctionnement, la gestion bénéfique de celui-ci. Derrida, qui emploie rarement la notion de *liberté*³, pense que si « [l]'autre est avant moi en moi [...] c'est un moi qui est structuré par l'altérité en lui et qui est lui-même en état d'auto-déconstruction, de dislocation⁴ ». Afin de saisir les enjeux de cette auto-déconstruction, le

¹ Jacques Derrida, *Le monolinguisme de l'autre*, *op. cit.*, p. 50-51.

² L'épigénétique est étudiée au chapitre « Corporéité ».

³ Jacques Derrida écrit : « [J]e me sers rarement du mot de liberté [...]. En certaines occasions, je défendrai pourtant la liberté comme un excès de complexité par rapport à un état machinal déterminé, et je me battrai pour des libertés. », dans *De quoi demain*, *op. cit.*, p. 85.

⁴ Jacques Derrida, *Le Goût du secret*, *op. cit.*, p. 107-108.

corps doit par là même assimiler les potentialités qu'il contient. Puisqu'il « hérit[e] de l'inconscient ou de la faute d'un autre », le corps vit toujours à *travers* cet autre que l'Être doit découvrir pour s'ouvrir tout entier à ce qu'il est : il doit se libérer de mémoires qui sommeillent en lui mais qui ne lui appartiennent pas. Il s'agit de chercher en soi la force de (re)connaître l'autre, le tout autre pour s'en libérer. Car cet *autre en moi*, je dois – c'est-à-dire qu'il en va de ma responsabilité – apprendre à le (re)connaître pour déjouer ses rouages. À chaque fois unique, L'Être est toujours affecté par l'autre, le tout autre en lui mais aussi hors de lui. La montagne, le cours d'eau, chaque élément extérieur le compose.

Chairs terrestres

Au sein du paysage l'Être démêle les fils de ses réseaux internes et externes. C'est ce que dévoile Sophie Ristelhueber dans son œuvre titrée *Les Orphelins (#8)* où elle présente un fragment de carte qui évoque ces systèmes de relations invisibles, ces réseaux entremêlés les uns aux autres et par conséquent interdépendants. Cette carte fournit des informations qui retracent, depuis l'intérieur vers l'extérieur et/ou inversement, les sensations et impressions que ressent l'artiste dont « le corps sent le monde en se sentant¹ ».

Pour réaliser cette œuvre, Ristelhueber qui se dit passionnée de géographie, a sélectionné un détail de carte comme il y en a dans les écoles, celles qui les premières montrent aux jeunes élèves les délimitations imposées au monde. La journaliste Flora Moricet raconte : « L'artiste s'est souvenue des cartes géographiques des années 1950 à double-face accrochées aux murs de sa chambre d'enfant. Une première face "muette" représentait le relief tandis que le verso "parlant" indiquait le nom des lieux². » De ces cartes, Ristelhueber choisit un rectangle sans indications lettrées. Il n'y a plus aucun nom de villes³, de fleuves ou de montagnes. Seules restent les lignes des reliefs représentés par des ensembles de couleurs compartimentés. La carte est un outil qui permet de visualiser et d'englober un endroit choisi : en représentant un monde, elle aide à s'en saisir, à le déchiffrer ou encore à le pénétrer. Dans le cas des *Les Orphelins (#8)*, elle aide également à s'identifier au territoire.

En effet cette œuvre montre des teintes aux couleurs chair, rouge vif ou foncé, marron foncé ou pâle qui sont proches de celles de la carnation et des tissus musculaires qu'elle recouvre tandis que les quelques traits de bleu sont semblables à l'eau qui circule dans le corps. Avec la distance de la métaphore, Ristelhueber déclare : « [J']ai poursuivi un travail commencé il y a trois ou quatre ans avec des cartes de géographie, des cartes silencieuses, sur lesquelles il n'y a pas de noms et qui sont comme des écorchés. Les fleuves, les routes, les voies ferrées rappellent une irrigation sanguine⁴. » Ainsi le territoire représenté dans *Les Orphelins (#8)* peut-il être assimilé aux chairs du corps dont « on ne peut pas distribuer

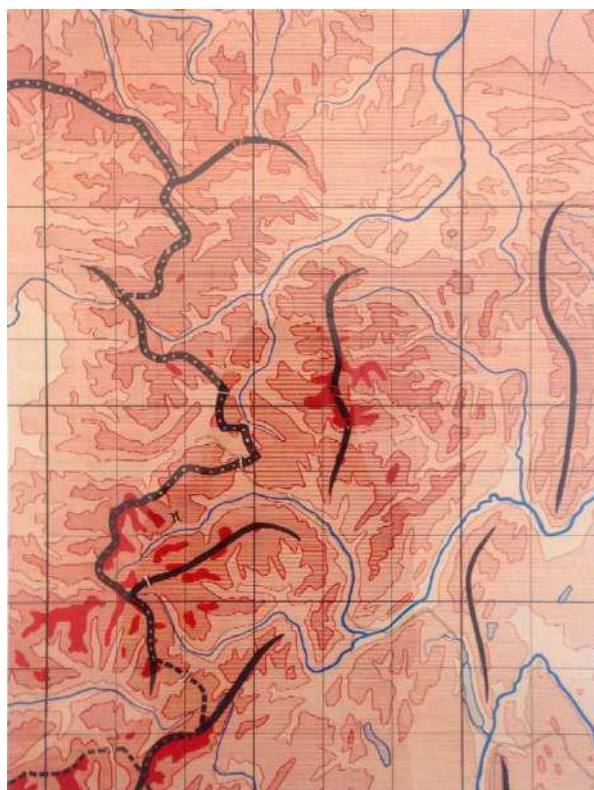
¹ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, op. cit., p. 156.

² Flora Moricet dans le dossier de presse non paginé de l'exposition *Les Orphelins*, art. cit.

³ Ceci contraste avec *La Liste* qui met en avant, même abstraitement, l'ensemble des noms de lieux du Var.

⁴ SRGI, p. 130.

rationnellement la part de calculable et la part d'incalculable¹ ». C'est pourquoi il n'y a aucun mot, aucune indication.



Sophie Ristelhueber, *Les Orphelins (#8)*, 2019, épreuve jet d'encre pigmentaire, 64 x 51 cm © Sophie Ristelhueber

Le titre de cette œuvre charnelle fait écho aux réflexions de Mendieta qui dit vivre comme une orpheline à qui l'on a retiré sa terre d'origine. Si Ristelhueber confie également le sentiment d'être orpheline, elle se situe dans un autre cas de figure puisqu'elle est née à Paris où elle a grandi et où elle vit toujours. Elle déclare : « Réunir ces *Orphelins* énonce l'idée d'abandon ou de séparation mais surtout évoque l'enfance². » Comme si, au lieu d'être retirée de sa terre natale, Ristelhueber était arrachée à l'enfance³, à un état d'Être perdu ; comme si son sentiment d'appartenance à un moment de sa vie ou à un endroit cher lui avait été enlevé ; comme si adulte, elle n'avait plus de lieu où se blottir, se recueillir, se (re)trouver en sécurité. *Les Orphelins (#8)*, qui représente les chairs du corps à l'image de celles de la Terre, entre en

¹ Jacques Derrida, *Le Goût du secret*, op. cit., p. 74. Plus loin, le philosophe écrit sur la violence qui rejoint l'idée d'incalculable : « Par définition, il n'y a pas de violence naturelle : un tremblement de terre n'est pas violent, il est violent dans la mesure où il lèse les intérêts humains. Si on est d'accord qu'il n'y a pas de violence naturelle au sens de sa naturalité, à ce moment-là il faudrait appeler *violence* ce qui ne laisse pas être l'autre ce qu'il est, qui ne laisse pas sa place à l'autre », *ibid.*, p. 118-119.

² Flora Moricet dans le dossier de presse non paginé de l'exposition *Les Orphelins*, art. cit.

³ Lors de notre entretien, Ristelhueber m'a indiqué qu'elle était souvent comparée à Sophie Calle (1953, Paris), artiste qui cultive une mythologie intérieure avec une œuvre majoritairement autobiographique. C'est sans doute pour les œuvres relatives à l'enfance que ces artistes sont mises en regard.

écho avec cette phrase de Thoreau : « N’y a-t-il pas effusion de sang quand la conscience est blessée¹ ? »

Ce sentiment d’être orpheline lui a sans doute donné la force d’aller à l’autre bout du monde photographier les désastres humains qui sont aussi, d’une tout autre manière, les siens : ses cratères intérieurs ouverts depuis une enfance dorée sont ceux qu’elle photographie plus tard de par le monde. Orpheline, Ristelhueber n’aurait, comme Woolf dans *Trois Guinées*², pas de terre, pas de pays, pas de patrie. Ainsi, le champ de bataille terrestre que peut anodinement représenter une carte, n’a-t-il plus de passé, plus d’attaches et de frontières déterminées, plus de nom, plus de propriétaire. La Terre n’est à personne puisqu’elle est en chacun comme le révèle dans *Les Orphelins* (#8) le rouge sang et la couleur chair qui évoquent la peau, les muscles et les flux sanguins de l’organisme interne qui entrent en résonance avec celui de la Terre. Cette carte, tel un paysage mental que peint l’artiste, évoque un voyage dans le corps qui renvoie à un voyage au centre de la Terre.

Au-dedans comme au dehors

Dans un langage sensible, organique, qui passe de l’extérieur à l’intérieur, de l’intérieur à l’extérieur, l’artiste transcrit visuellement l’information de cellules. Georges Didi-Huberman note dans la conclusion de *Ninfa profunda* : « “Chose inouïe, c’est au-dedans de soi qu’il faut regarder dehors”, écrit [Hugo]. Chose inouïe : la réciproque est vraie³. » L’encre des mots de cette carte semble diluée dans le fond du relief, dans les traits du paysage. Ristelhueber le montre plastiquement quand Derrida l’énonce : « [L]e sang se mêle à l’encre pour en faire voir de toutes les couleurs⁴ ». Ce qu’il reste de la carte et de ses mots devient zone biologique, représentation de fragments de corps, réseaux de muscles ou circulation sanguine. Ses couleurs dévoilent les veines, celles qui parlent au corps quand les mots ne sont plus. L’absence de mots montre que la parole fait défaut lorsqu’il s’agit de laisser s’exprimer le for intérieur : « Il y a là quelque chose qu’on ne peut pas partager même dans le partage [...]. [N]ous savons en commun que nous n’avons rien en commun. [...] [T]out autre est tout autre⁵. » À l’image d’une autobiographie aussi distancée qu’abstraite, cette carte permet de localiser ou de visualiser les plaies et « les blessures de soi⁶ » puisque le corps sait avant la conscience que les atomes sont intelligents :

Les muscles « savent » mais la pensée tâtonne. En nous coexistent deux niveaux de connaissance : celui de la science innée, sophistiquée de notre corps qui possède à fond la chimie de la digestion – et celui de la connaissance acquise, tâtonnante mais progressive, de

¹ Henry David Thoreau, *La désobéissance civile*, op. cit., p. 25 [“Is there not a sort of blood shed when the conscience is wounded?”, *On the Duty of Civil Disobedience*, op. cit., p. 15.] Cette phrase rappelle la performance *Sweating Blood* réalisée en 1973 par Ana Mendieta étudiée dans le chapitre « De l’invisibilité au sein de la matérialité ».

² Une citation est donnée au chapitre « Des valeurs androcentrées ».

³ Georges Didi-Huberman, *Ninfa profunda. Essai sur le drapé-tourmenté*, Paris, Gallimard, 2017, p. 124.

⁴ Jacques Derrida, *Le monolinguisme de l’autre*, op. cit., p. 86.

⁵ Jacques Derrida, *Le Goût du secret*, op. cit., p. 70-71.

⁶ Cette locution fait écho à l’ouvrage de David Le Breton *La peau et la trace. Sur les blessures de soi*, op. cit.

notre pensée – qui a mis des siècles à découvrir la circulation de sang. Cette dernière prend la relève quand la première est défaillante. On prend des comprimés pour soulager un mal de tête. La physique, la chimie et la biologie tentent de « redécouvrir » pas à pas ce que « savent » à leur façon nos atomes, nos molécules et nos cellules. Que savent-ils d'autre encore que nous ne savons pas qu'ils savent¹ ?

Pour vivre jusqu'à aujourd'hui, le corps a secrètement emmagasiné d'innombrables informations au fil des siècles. L'écriture derridienne, souvent disqualifiée pour être trop énigmatique, rend cependant hommage à ce(ux) qui demeure(nt) enfoui(s) en chacun :

[L]e secret comme la non-phénoménalité même de l'expérience, comme quelque chose qui est au-delà de l'opposition du phénomène et du non-phénomène, et qui est l'élément même de l'existence, à savoir que, même si je pouvais tout dire, il y a un reste qui est ma singularité irremplaçable, et qui est secrète même sans que j'aie à cacher quoi que ce soit².

La mémoire occulte, organique, vit dans le corps, existe grâce à lui. L'« intervention pré-originale de l'autre en moi³ », si elle n'est ni à négliger ni à dissimuler, doit être comprise, intégrée pour être digérée et modifiée. En tant que vivant, l'humain travaille inconsciemment depuis son corps qui permet à l'Esprit d'être, au sens d'exister sur Terre. L'art aide à accéder à une certaine liberté, à une autonomie plus grande qui contraindraient les blessures infligées au corps qui en garde les traces et affectent l'Être. À ce titre, l'art permet l'arrivance, la réceptivité à l'événement :

Le *il faut* dit oui à l'événement, c'est plus fort que moi ; c'était avant moi ; le *il faut* c'est toujours la reconnaissance de ce qui est plus fort que moi. Et *il faut le "il faut"*. Il faut accepter que ça (l'autre ou n'importe quoi) soit plus fort que moi pour que quelque chose arrive. Il faut qu'une certaine force me manque, il faut que ça me manque assez, pour que quelque chose arrive⁴.

« Il faut que ça me manque », il faut qu'une force me manque pour qu'une autre, plus grande, me vienne en aide. Si « une certaine force me manque », alors « ça », qui peut être une énergie plus grande, supérieure à ce que « je » est, entre en moi. Il faut que « je » se montre faible au sens de l'émotion, de la sensibilité, de l'Être friable, perméable pour que « ça », force motrice, me percute et amène avec elle une certaine libération, une certaine décolonisation venue du corps pour l'affranchir, l'aider à se délivrer. Il s'agit de faire des traces créées des sources de libération dans lesquelles puiser en soi la force de l'action.

Avec cette carte muette, Ristelhueber invite à repenser les capacités d'investigation du corps, à se libérer depuis ses facultés internes pour (ré)investir son propre organisme comme celui qui se trouve au dehors. Avec *Les Orphelins (#8)*, l'artiste pense le corps comme la Terre avec leurs potentialités de résilience : en effaçant les noms des villes et des fleuves,

¹ Hubert Reeves, *L'espace prend la forme de mon regard*, op. cit., p. 41-42.

² Jacques Derrida, *Le Goût du secret*, op. cit., p. 69-70.

³ *Ibid.*, p. 116.

⁴ *Ibid.*, p. 76-77.

Ristelhueber se défait de marques d'appartenance dont elle ne veut plus. Les tissus de sa peau se voient régénérés, nettoyés au même titre qu'une terre inoccupée. En tant que trace, cette carte sans mot guérit le corps en investissant un nouveau paysage. Une carte dont les informations de localité manquent, une carte qui finalement infirme l'idée d'une géographie dont la traçabilité serait fixe ou exacte, invite à reconsidérer les formes d'habiter et à fertiliser l'imagination¹ alors envisagée comme une ressource².

¹ À propos de l'imagination, Derrida écrit : « [J]e dirais que ce qui m'a attiré vers la question de l'imagination [...], c'est au moins deux traits. Le premier, c'est celui qui a fait de l'imagination à la fois une menace pour la vérité ou l'entendement, ou la réalité – et une ressource », dans *Le Goût du secret, op. cit.*, p. 9.

² Le terme « ressource » est entendu comme « moyen permettant de se tirer d'embarras ou d'améliorer une situation difficile », CNRTL.

b) Géographies sensibles

Le terme *géographie*, composé du grec *gê* (terre)¹ et du latin *graphein* (graver, écrire)², ne renvoie pas uniquement à l'étude détaillée d'un territoire³. En art, la géographie recouvre des données plus vastes et abstraites puisqu'elle fait appel aux ressentis, aux émotions difficilement mesurables et/ou quantifiables.

Les *géographies sensibles* sont littéralement entendues comme « ensemble des réalités physiques⁴ » perçues par les sens. C'est-à-dire que l'individu, entièrement présent au milieu, se laisse guider par ses sensations. Les géographies sensibles mettent en lumière les liens entre les expériences physiques et émotionnelles du sujet au sein de l'environnement dans lequel il est plongé. Proches de données abstraites puisqu'elles sont incalculables voire indémonstrables, elles restent fondamentalement ancrées dans l'appréhension du corps humain en relation au corps terrestre. Loin de toutes mesures, les géographies sensibles absorbent l'individu dans le paysage : l'Être comprend depuis le corps et ses perceptions pour en rendre compte *via* un langage sensible.

En ce sens la géographie sensible est proche de la *géopoétique*, terme qui souligne l'« implication réciproque du langage et de l'expérience terrestre⁵ ». La géopoétique est travaillée par des poètes et écrivains comme Kenneth White⁶ (1936, Glasgow) ou Michel Collot (1952). Selon ce dernier, White s'est plus largement centré sur l'expérience physique du paysage que sur sa conception verbale⁷. Depuis un « ancrage dans l'expérience, intensément vécue, [...] une confrontation constante à la grandeur du monde⁸ », White introduit « une nouvelle attitude poétique, mais aussi plus largement intellectuelle, voire morale et spirituelle, qu'il n'a cessé de défendre et d'illustrer⁹ ». Ce chercheur définit la géopoétique en ces termes :

La géopoétique est une théorie-pratique transdisciplinaire applicable à tous les domaines de la vie et de la recherche, qui a pour but de rétablir et d'enrichir le rapport Homme-Terre depuis longtemps rompu, avec les conséquences que l'on sait sur les plans écologiques, psychologiques

¹ Jean Mathieu-Rosay, *Dictionnaire étymologique*, Paris, Marabout, 1985, p. 242.

² *Ibid.*, p. 249.

³ Michel Collot décrit ceci dans l'introduction de son ouvrage *Pour une géographie littéraire*, Paris, Corti, 2014, p. 7-11.

⁴ Ces termes entre guillemets correspondent à l'une des définitions données de la géographie, CNRTL.

⁵ Michel Collot, *Pour une géographie littéraire, op. cit.*, p. 109. Une page plus loin, Collot mentionne : « À la fin des années 1960 en effet, Deguy considère comme naïve “la croyance que les lieux de la terre, les sites de la terre ont leur formule et peuvent être nommés de quelque façon”. »

⁶ En citant *Le Plateau de l'Albatros. Introduction à la géopoétique* (1994) de Kenneth White, Michel Collot écrit : « Le projet d'une géopoétique s'est imposé à Kenneth White en 1979, à l'occasion, dit-il, d'un voyage “le long de la côte Nord du Saint-Laurent en direction du Labrador”. », *ibid.*, p. 113.

⁷ Sur son site Internet Kenneth White note : « La géopoétique, basée sur la trilogie eros, logos et cosmos, crée une cohérence générale – c'est cela que j'appelle “un monde”. » (consultable à l'adresse : <https://www.institut-geopoetique.org/fr/textes-fondateurs/8-le-grand-champ-de-la-geopoetique>).

⁸ Michel Collot, *Pour une géographie littéraire, op. cit.*, p. 113.

⁹ *Ibid.*, p. 106.

et intellectuels, développant ainsi de nouvelles perspectives existentielles dans un monde refondé¹.

White œuvre à « tracer une géographie de l'esprit² » dans un « souci de l'habiter³ » partagé par les trois artistes du corpus. Tous œuvrent la plupart du temps en extérieur et entrent en contact avec le langage non verbal de la Terre.

Éloge du paysage et des sens

En activant son corps dans l'espace terrestre et en utilisant les mots dans son œuvre, Richard Long est celui des trois qui adopte le plus concrètement une attitude géopoétique. En effet, pour créer il voyage au rythme de ses sens qui le guident. Long agit toujours physiquement au gré de ses ressentis :

J'aime l'art simple, pratique, émotionnel, calme, vigoureux. J'aime la simplicité de la marche, la simplicité des pierres. [...] J'aime la sensibilité sans technique. [...] J'aime utiliser la symétrie des motifs entre le temps, les lieux et le temps, entre la distance et le temps, entre les pierres et la distance, entre le temps et les pierres. Je choisis des lignes et des cercles parce qu'ils font le travail. [...] Une promenade exprime l'espace et la liberté et la connaissance de celle-ci peut vivre dans l'imagination de n'importe qui, et c'est un autre espace aussi. [...] Une promenade trace la surface de la terre, elle suit une idée, elle suit le jour et la nuit. Une route est le lieu de nombreux voyages. La place d'une marche est là avant la marche et après elle⁴.

C'est l'endroit arpenté qui guide l'orientation et la teneur des lignes que réalise Richard Long. Ses promenades le conduisent à créer non seulement en ligne droite ou en cercle, mais également en croix. Ces segments, qui marquent la réunion en un point de deux lignes, sont semblables à des chemins qui se croisent. Avec les croix, l'artiste semble chercher une orientation, un point d'ancrage ou encore révéler des zones d'intersections dans le paysage comme ceux qui restent cachés dans les sols ou dans l'air. Ces croix pourraient montrer des

¹ Cette définition est donnée par Kenneth White sur son site Internet (consultable à l'adresse : <http://www.kennethwhite.org/geopoetique/>). En 1989, White fonde l'Institut International de Géopoétique et lance la revue *Cahiers de Géopoétique* en 1992.

² *Ibid.*

³ Michel Collot, *Pour une géographie littéraire, op. cit.*, p. 106. Le « souci de l'habiter » renvoie également à la notion de *poétique* inventée à la fin des années 1960 par le poète Michel Deguy (1930, Paris). Une dizaine d'années plus tard Kenneth White utilise le néologisme *géopoétique* pour qualifier une pensée de l'espace. Selon Collot, Deguy et White semblent partager « une certaine pratique poétique et [...] une réflexion sur la *poiesis* entendue au sens large comme création littéraire et artistique mais aussi scientifique et philosophique », *ibid.*, p. 106.

⁴ Richard Long cité par Lucy Lipard dans *Overlay, op. cit.*, p. 129 [“I like simple, practical, emotional, quiet, vigorous art. I like the simplicity of walking, the simplicity of stones. [...] I like sensibility without technique. [...] I like to use the symmetry of patterns between time, places and time, between distance and time, between stones and distance, between time and stones. I choose lines and circles because they do the job. [...] A walk expresses space and freedom and the knowledge of it can live in the imagination of anyone, and that is another space too. [...] A walk traces the surface of the land, it follows an idea, it follows the day and the night. A road is the site of many journeys. The place of a walk is there before the walk and after it.”, trad. Maïlys Girodon.]

éléments du tissage terrestre à l'image des lignes du réseau Hartmann, ce quadrillage énergétique de la Terre. Les croisements qu'inscrit Long sur le manteau terrestre lors de ses interventions sont des endroits qu'il pointe à l'aide de pierres soulevées « à bras le corps » lorsqu'il marche dans la matérialité du monde. Pour réaliser ces croix, il parcourt de vastes paysages désertiques toujours sans les altérer. Au gré des chemins empruntés, l'artiste déplace les matériaux *in situ* pour signaler et signer sa venue d'une croix qui resterait anonyme si elle n'était pas photographiée, authentifiée puis montrée dans des galeries et des musées. Les croix de Long prennent parfois la forme ondulante de chromosomes, ces « éléments du noyau cellulaire¹ », comme dans *Traversée Karoo quinze jours de marche dans la localité de Guarrieberg Afrique du Sud 2004* [*Karoo Crossing A Fifteen Day Walk in the locality of Guarrieberg South Africa 2004*]. Pour cette œuvre, l'artiste dispose des pierres de taille moyenne de part et d'autre d'un chemin qu'il crée en écartant les cailloux présents et en aplanissant la terre de ses pas.

Ce procédé rappelle celui de Mendieta qui, en 1983, crée *Sans titre (Séries de femme en pierre)* [*Untitled (Stone Woman Series)*], une œuvre où elle fait apparaître une forme de déesse dans l'agencement qu'elle donne aux cailloux disposés au sol. Ainsi ces deux artistes inscrivent-ils chacun à leur manière mais dans un même mouvement, la trace plus ou moins éphémère de leur passage dans le paysage. Si Ristelhueber ne crée pas elle-même de trace au sein du milieu, Long et Mendieta œuvrent comme dans un don fait à la nature préservée ou sauvage à laquelle ils (aban)donnent la trace qu'ils ont produite avec leur corps. Seul souvenir de leurs actions, la photographie et/ou la vidéographie constituent l'autre trace de leur passage dont elles restent les seuls témoins.

Long effectue des tracés en croix de par le monde : au cœur de vastes paysages et dans divers lieux comme des jardins de châteaux, des galeries ou des musées. Ces différents emplacements indiquent la facilité avec laquelle cet artiste circule entre des univers distincts. Souvent, ces croix prennent des allures plus droites et rigides pour former des intersections qui évoquent plus largement les points cardinaux comme le montre *Demi-marée Bertraghboy Bay Irlande 1971* [*Half-Tide Bertraghboy Bay Ireland 1971*]. Bien que rectiligne, cette œuvre est créée à partir d'algues qui stagnent dans l'eau, un élément liquide et changeant. Cette œuvre, qui ne va durer qu'un court moment, rappelle que la trace s'efface toujours : elle est autant son impression dans l'environnement que son effacement. Les œuvres de Long, comme celles de Mendieta, sont modifiées au rythme de la nature. À ce sujet l'historienne de l'art Colette Garraud écrit : « [L]es œuvres se transforment lentement, subissent une dégradation progressive, jusqu'à se fondre à nouveau dans leur environnement, participant en cela des cycles de vie et de mort qui transforment toute chose, et que l'artiste aura à peine, par son geste, un instant suspendus². » Le caractère éphémère des traces laissées par Long est accompagné de la vitalité de son mouvement, sa présence donnant l'élan fondamental à des créations totalement intégrées au milieu dans lequel elles sont créées.

¹ CNRTL.

² Colette Garraud, *L'idée de nature dans l'art contemporain*, op. cit., p. 74.



Ana Mendieta, *Sans titre (Séries de femme en pierre) [Untitled (Stone Woman Series)]*, 1983, photographie noir et blanc, 25,4 x 20,3 cm © Estate of Ana Mendieta & Galerie Lelong



Richard Long, *Traversée Karoo quinze jours de marche dans la localité de Guarrieberg Afrique du Sud 2004 [KAROO CROSSING A FIFTEEN DAY WALK IN THE LOCALITY OF GUARRIEBERG SOUTH AFRICA 2004]*, photographie couleur, dimensions non renseignées
© Richard Long



Richard Long, *Demi-marée Bertraghboy Bay Irlande 1971* [HALF-TIDE BERTRAGHBOY BAY IRELAND 1971], photographie noir et blanc, dimensions non renseignées © Richard Long

« Prolonger les lignes de forces »

Five Stones Iceland (1974) est un autre exemple de l'intégration totale des œuvres de Long au sein du milieu où elles prennent vie. Dans un désert de sable noir l'artiste transporte, chacune dans une direction différente, cinq pierres prélevées *in situ*. Cette performance sculpturale laisse parler les courbures des lignes de la Terre. Michel Collot écrit à propos des « lignes de forces » du paysage : « Loin d'imposer du dehors à la terre une forme arbitraire, l'artiste ne fait que prolonger les lignes de forces qu'il perçoit dans le paysage, tel qu'il s'offre à son regard¹ ». Dans *Five Stones Iceland*, Long laisse parler la Terre qui guide sa réalisation. Les lignes qu'il réalise suivent celles déjà données par ce paysage islandais. En portant les pierres au bout du chemin qu'il trace, l'artiste poursuit et révèle le dénivelé de la pente et la force de gravité. Les lignes ondoyantes de l'œuvre performée semblent littéralement couler dans le milieu où elle s'intègre. Long invite à prendre le paysage au corps, à s'en saisir au carrefour des sens, à ressentir entre intérieur et extérieur ce qui se trame en soi et dans l'environnement.

Cet état de quiétude ou d'apaisement entraîne un retour à soi. Dans son ouvrage intitulé *Du silence*, David Le Breton remarque : « [Q]ue ce soit pour quelques heures ou quelques jours, le silence permet de retrouver une disponibilité pour penser, mais aussi pour être à l'écoute

¹ Michel Collot, *Pour une géographie littéraire, op. cit.*, p. 108.

des bruits de la nature¹. » La faible intensité² des « bruits de la nature » dans certains paysages où Long marche est souvent associée au silence. Ce calme entre en écho avec le silence de l'artiste qui travaille seul au cœur du paysage pour inscrire la trace d'une énergie qui, si elle n'est pas toujours apaisée, se veut apaisante. Les œuvres de Long, Mendieta et Ristelhueber ouvrent des zones de sérénité loin de tout tumulte, à l'image de ce qu'écrit Henri David Thoreau dans un aphorisme :

Le silence est le refuge universel, la suite de tous les discours ennuyeux et de tous les actes stupides, un baume sur chacun de nos chagrins, aussi bienvenu après la satiété qu'après la déception ; le fond que le peintre ne peut masquer, qu'il soit maître ou médiocre en son art et qui, quelque pâle figure que nous puissions faire, demeure toujours notre asile inviolable, où aucun malheur ne peut nous atteindre, où aucune personnalité ne nous dérange³.



Richard Long, *Cinq pierres Islande 1974* [FIVE STONES ICELAND 1974], photographie noir et blanc, dimensions non renseignées © Richard Long

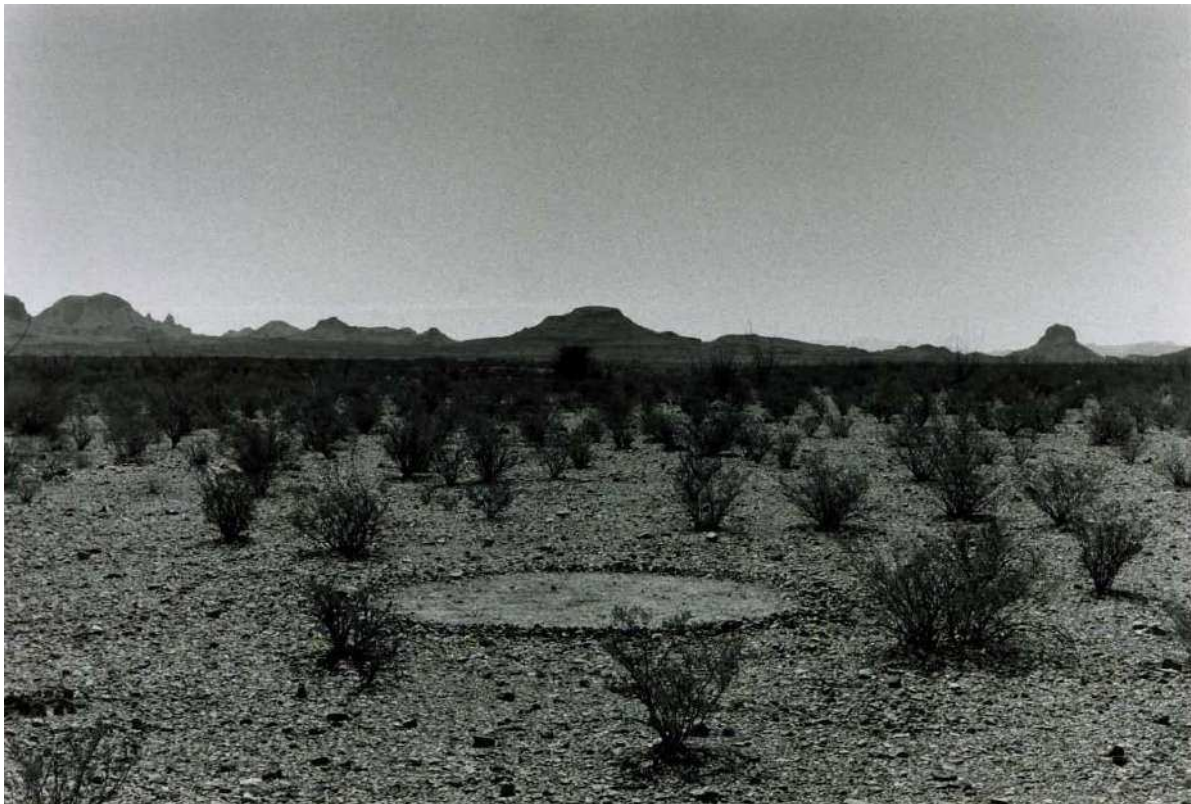
La création artistique en pleine nature se soustrait à la forme verbale pour laisser place au langage sensible des matériaux trouvés puis sculptés et/ou photographiés de manière

¹ David Le Breton sur la quatrième de couverture de son ouvrage *Du silence* [1997], Paris, Métailié, 2015.

² « Le degré zéro du son, s'il peut être expérimentalement produit dans un programme de déprivation sensorielle, n'existe pas dans la nature. », *ibid.*, p. 150.

³ Henri David Thoreau, *La moelle de la vie : 500 Aphorismes* [*The marrow of life: 500 Aphorisms*], trad. et notes Gillyboeuf Thierry, Paris, Mille et une nuits, 2006, p. 6.

opportune, autant qu'à celui du corps qui traverse le milieu choisi. Ce lieu de création devient un sanctuaire à ciel ouvert. Dans ce refuge, l'Être parvient à s'exprimer tout entier : aidé du silence qui lui permet d'entendre son âme, il se lie avec le monde. Faite de pierres, la ligne courbe de *Cercle de silence grande courbe* (1990) de Richard Long, qui rappelle *Cercle nomade en Mongolie*¹ (1996), évoque un halo ou une bulle de protection que l'artiste forme autour de lui. Cette bulle de silence et de recueillement met en lumière l'apaisement que procure le travail en extérieur. Dans cette quiétude et à travers ses sens, Long crée un langage sensible uniquement à partir de formes inspirées du paysage.



Richard Long, *Cercle de silence grande courbe Texas 1990* [SILENCE CIRCLE BIG BEND TEXAS 1990], photographie noir et blanc, dimensions non renseignées © Richard Long

Les trois artistes du corpus ont une production artistique empreinte de silence : le plus souvent, ils créent dans la nature à laquelle ils n'ajoutent aucun son. Le calme présent dans leur travail renvoie à « la langue de Dieu² », à cette autre forme de communication avec le divin qui ne passe pas nécessairement par le *logos*. Dans le silence, ces artistes font appel à leurs sens et consentent à communiquer avec des dimensions plus grandes que celles offertes par le langage seul. Dans de grands paysages, les cercles de Long rappellent notamment les communions ancestrales que les humains maintiennent avec le divin comme un élan vers l'en haut. Cette communication sans les mots passe par les géographies sensibles que guide le

¹ Cette œuvre est étudiée au chapitre « Conscientiser les perceptions corporelles ».

² « La langue de Dieu » est le premier sous titre que Le Breton donne au chapitre « Les spiritualités du silence », dans *Du silence, op. cit.*, p. 187-190.

corps. Long inscrit parfois des mots dans son œuvre, contrairement à Mendieta qui est toutefois la plus prolifique des trois. Elle, ne présente pas de mots écrits dans ses créations qui laissent parfois le sentiment d'« un cri muré dans la chair¹ ». Quant à Ristelhueber, elle parle peu par peur d'être mal comprise. L'expression de ce silence peut tenir d'une forme de défense contre l'innommable. Le silence est alors une prise de position ferme contre le langage, bien que celui-ci soit nécessaire pour penser et raisonner les émotions². Loin du langage humain, les grands espaces naturels sont à l'image de l'artiste qui travaille seul au sein du paysage : sans le verbe³.

Dans leurs œuvres les artistes du corpus pratiquent la langue de l'autre, du tout autre, de celui dont l'expression est différente de la leur et dont la compréhension n'est pas toujours permise. Orientés par les géographies que leur transmettent leurs sens, ils se livrent tout entiers au paysage. Ils s'assimilent à l'ensemble du vivant, à ce(ux) qui, sans les mots, reste(nt) lié(s) au vaste paysage grâce à l'observation et à l'écoute attentive de la géographie de leurs sens.

1. Horizons géopoétiques

Les géographies sensibles ouvrent aux horizons poétiques que Long traverse en particulier lorsqu'il lie son travail *land art* avec ses travaux de textes, les *Textworks*. Ceux-ci peuvent être qualifiés de « géopoèmes rudimentaires⁴ » puisque, au-delà de la plasticité de leur matière quand ils sont exposés sur papier ou à même le mur des galeries ou des musées, ils transcrivent le paysage à travers des mots simples parfois sans structure de phrase. Les écrits de Long mènent le spectateur/lecteur vers d'autres horizons que ceux habituellement appréhendés. Selon Michel Collot, le terme *horizon* « renvoie non seulement à l'espace du dehors, mais aussi à l'espace intérieur de la conscience poétique, et à l'espace du texte lui-même⁵. » Ainsi les horizons géopoétiques conduisent-ils vers un ailleurs dont la limite n'a d'égale que l'intensité du regard posé sur le paysage et la pensée qui l'accompagne.

Comme Mendieta et Ristelhueber, Long projette sa pensée dans le paysage. Il la transcrit notamment *via* les *Textworks*, ces « géopoèmes rudimentaires » qui rappellent l'*écopoétique*. En usage en France depuis les années 2000, l'*écopoétique* établit le lien entre écologie, poésie et littérature. Cette discipline fait partie des arts écologiques qui réenvisagent le monde,

¹ *Ibid.*, p. 114.

² Se référer au chapitre « Conscientiser les perceptions corporelles ».

³ Dans *L'animal que donc je suis*, Derrida théorise cette différence gardée de l'Histoire que représente le « mutisme » du vivant, en d'autres termes, le droit de parole accordé ou infligé à l'humain.

⁴ Kenneth White écrit : « Ailleurs, il y aura une sorte de poésie des noms de lieux, un géopoème rudimentaire : "Garonne – Dordogne – Loire – Rhône – Drôme – Durancé" », dans *Le Plateau de l'Albatros. Introduction à la géopoétique*, Paris, Grasset, 1994, p. 118.

⁵ Michel Collot dans la quatrième de couverture de son ouvrage *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF, 1989. Collot fait allusion, comme Merleau-Ponty, « au lien de la chair et de l'idée, du visible et de l'armature intérieure qu'il manifeste et qu'il cache. », Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible, op. cit.*, p. 193.

l'environnement en invitant à penser la coexistence entre les diverses espèces afin de créer une nouvelle modalité du voir, de l'interagir dans différents espaces qui finalement n'en forment qu'un. L'écopoétique aborde l'art en termes d'intensités, de devenir autre, d'à-venir¹. Ainsi peut-elle être rapprochée de la pensée derridienne. Dans *Le Goût du secret*, le philosophe écrit : « S'ouvrir à ce qui vient, cela peut être une manière de s'exposer à l'avenir ou à la venue de l'autre, c'est-à-dire de ce qui ne dépend pas de moi². » L'écopoétique revient à être inconditionnellement présent au monde et ce devant chaque élément de la réalité, en la vivant et en l'interprétant avec un dévouement et une adhésion totale. L'écopoétique ouvre le champ des perceptions, de leur interprétation et de leur traduction. Elle rend l'attention perméable à ce(ux) qui se présente(nt) sans être attendu(s). C'est ce que fait Long lorsqu'il part à la rencontre et à la découverte du milieu avec lequel il instaure un dialogue. En créant, en écrivant il devient témoin des signes et des traces perçues dans les terres, les eaux et/ou les pierres présentes dans les lieux qu'il parcourt.

L'écriture de Richard Long, qui n'est pas construite avec des tournures de phrases classiques, entre « dans la solennité poétique du chant ou de la prière³ ». Elle évoque, comme le formule Derrida, « l'appel qu'elle [l'œuvre] nous adresse⁴ ». En effet Long montre que lorsque le poème appelle et que « [l']adresse a lieu⁵ », la frontière entre les mondes humain et non humain s'affine et ceux-ci entrent en communication. Il s'agit d'une adresse que l'individu ne peut anticiper à l'image de l'événement. Derrida pense l'absence d'horizon d'attente. Selon lui, il ne faut pas qu'il y ait d'horizon à l'attente de l'avenir, à ce qui produit ce qui est à venir. Cette « attente sans horizon d'attente⁶ » doit rester infinie, désintéressée, indéterminée. Derrida écrit :

Il faut peut-être libérer la valeur d'avenir de cette valeur d'horizon qui traditionnellement, pourtant, l'accompagne, l'horizon étant, comme le grec l'indique, une limite à partir de laquelle je pré-comprends l'avenir. Je l'attends, je le prédétermine, et donc je l'annule. [...] Ce que j'appelle ici l'eschatologique ou le messianique, c'est justement un rapport à l'avenir tellement dépouillé et indéterminé qu'il laisse l'être à venir, c'est-à-dire indéterminé⁷.

Ne rien attendre de l'horizon, n'envisager aucun horizon d'attente, c'est se laisser traverser par le milieu pour que l'à-venir ait lieu. Selon Derrida, pour que l'événement ou l'œuvre advienne, il faut qu'il reste inattendu donc sans attente, sans horizon : « On doit ne pas le voir

¹ Respectivement à la pensée derridienne, Pierre Delain mentionne que « l'à-venir est un événement imprévisible », DX (consultable à l'adresse : <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0511101524.html>).

² Jacques Derrida, *Le Goût du secret*, op. cit., p. 73.

³ Jacques Derrida, *Le monolinguisme de l'autre*, op. cit., p. 71. Au cours d'un texte intitulé *Fichus*, que Derrida rédige pour le Prix Adorno qui lui est remis le 22 septembre 2001 à Francfort, le philosophe confie son vœu de savoir un jour parler « en poète » : « Je rêve encore sans doute de savoir vous parler non seulement en brigand mais poétiquement, en poète », dans *Fichus*, op. cit., p. 22.

⁴ Jacques Derrida évoque l'œuvre de Paul Celan lors de son hommage à Gadamer dans *Béliers*, op. cit., p. 27.

⁵ Jacques Derrida, *Schibboleth. Pour Paul Celan*, Paris, Galilée, 1986, p. 61. Derrida écrit ce texte dans le cadre d'un colloque organisé en 1984 à Seattle sur « les implications philosophiques de l'œuvre de Paul Celan ». « Schibboleth » est le titre d'un poème de Celan.

⁶ Jacques Derrida, *Le monolinguisme de l'autre*, op. cit., p. 42.

⁷ Jacques Derrida, *Le Goût du secret*, op. cit., p. 26.

venir et donc l'événement n'a pas d'horizon ; il n'y a d'événement que là où il n'y a pas d'horizon¹. » À chaque fois singulière, la surprise venue du milieu appréhendé est caractéristique de la géopoétique et de l'écopoétique. En tant que « “géographie de l'esprit”² », ces sciences représentent des expériences de désir corporel et psychique qui tendent à (ré)activer consciemment et inconsciemment les traces laissées dans les corps et les paysages. Car « “[l]a géopoétique commence avec un corps en mouvement dans l'espace”³ ». La « “déambulation géopoétique”⁴ » active le corps et l'esprit dans un mouvement commun qui amène à communiquer et à communier avec le milieu. Elle rappelle que l'humain n'est pas dans la nature mais qu'il fait partie intégrante de ce qu'il nomme nature.

Textworks

Bien que les *Textworks* de Long ne soient pas travaillés comme des géopoèmes élaborés, ils apportent néanmoins une force poétique supplémentaire à l'œuvre. En effet ils informent sur l'intensité des interactions que Long entretient avec le milieu. À ce sujet, Gilles A. Tiberghien écrit : « Il y a dans les textes des informations que les photographies ne peuvent fournir, ou alors une seule n'y suffirait pas⁵ ». L'artiste déclare lui-même :

[Les *Textworks*] pourraient parfois rendre l'idée d'une marche (ou même d'une sculpture) plus précise, plus simple, et aussi plus générale (que les photographies). J'ai conçu de nombreuses promenades particulières parce que je peux utiliser le travail de texte comme la meilleure forme, la plus pure et la plus appropriée pour les représenter⁶.

Pour Richard Long, l'écriture est une forme pure de transcription de ses sensations. Comme une marche ou une sculpture, les géopoèmes l'amènent à s'élever. En outre ils aident le spectateur/lecteur à voyager autrement qu'à travers la photographie. En tant qu'œuvre(s) à part entière, les géopoèmes se transforment en « un étrange rappel de soi⁷ » avec une simplicité de moyen chère à la pratique de Long. C'est lors de ses marches qu'il écrit, marque le temps qui passe autant que le temps qu'il fait. Ses performances sont des occasions de noter les intensités du climat chaud ou froid, de flécher la direction et les rythmes des vents, d'inscrire non plus au sein d'un périmètre délimité dans l'espace choisi mais sur du papier la présence de montagnes, la vitalité de cours d'eau, l'intensité de chants d'oiseaux, d'odeurs... Ainsi l'espace de la feuille où sont inscrits les mots est-il prolongé dans le domaine de la

¹ Jacques Derrida, « Penser à ne pas voir », *op. cit.*, p. 61.

² Kenneth White cité par Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, *op. cit.*, p. 114.

³ *Ibid.*, p. 113.

⁴ *Ibid.*

⁵ Gilles A. Tiberghien, *Entre sculpture et photographie*, *op. cit.*, p. 40.

⁶ Richard Long cité dans *Circles Cycles Mud Stones*, *op. cit.*, p. 17 [“Textworks] could sometimes render the idea of a walk (or even a sculpture) more precisely, more simply, and also more generally (than photographs). I have conceived many particular walks because I can use the textwork as the best, purest, and most appropriate form to represent them.”, trad. Maïlys Girodon.]

⁷ Jane Blocker, *Where is Ana Mendieta?*, *op. cit.*, p. 92 [“an uncanny reminder of our own.”, trad. Maïlys Girodon.]

pensée et du songe. Accompagnés de cartes et/ou de photographies, les géopoèmes contribuent à enregistrer, décrire ou transcrire ses parcours et déplacements, les horizons vers lesquels l'artiste se dirige. Comme le souligne Tiberghien, les écrits de Long pourraient faire penser aux textes des poètes « anglais du XIX^e siècle, les lakistes¹ » si l'artiste était d'un caractère romantique. La géopoétique qu'il pratique ramène à l'appréhension des mouvements du corps dans l'espace-temps, à l'inscription d'un corps marchant (en) pensant la réalité terrestre qu'il traverse. À ce propos, l'artiste déclare : « Mon travail est sur mes sens, mon instinct, ma propre échelle et mon propre engagement physique² ».

Sa pratique de la géopoétique rappelle la porosité du monde : Long se présente comme un sujet qui perçoit et contribue à lier les mondes, ceux des différents éléments et/ou êtres qui les composent. Michel Collot note que « [l'émotion] pousse à écrire, car elle ne peut s'exprimer qu'en s'incarnant dans la chair du monde et des mots³ ». L'émotion est l'élan qui pousse toute création. Ainsi les actes créatifs ne viennent-ils pas directement ou uniquement de l'artiste mais d'un échange entre le sujet et le milieu, le corps et le paysage : les œuvres ne sont pas que *nôtres* puisqu'elles viennent également d'un *ça* qui appelle et interpelle dans un échange entre intériorité et extériorité. Derrida écrit à ce sujet : « S'il [le poème] garde une initiative apparemment souveraine, imprévisible, intraduisible, presque illisible, c'est aussi qu'il reste une trace abandonnée, tout à coup indépendante du vouloir-dire intentionnel et conscient du signataire⁴ ». Les géopoèmes de Long, comme ses œuvres performées, sont des traces du lien qui unit l'humain à l'espace qui l'entoure.

Marche sur la nature humaine

Le géopoème réaffirme les affects, les relations essentielles à entretenir avec la nature. Dans *Marche sur la nature humaine* [*Human Nature Walk*, 2011], Long transcrit *via* la forme du cercle, qui renvoie au cycle grâce aux segments qu'il présente, ses impressions et ressentis venus de l'environnement dans lequel il marche. En effet le terme « cycle » vient du grec « cercle » (κυκλος) et souligne par là même l'unité de l'œuvre de Long qui a souvent recours à cette forme géométrique ancestrale. Dans cette œuvre, les notes de l'artiste sont intentionnellement dirigées vers ce qu'est selon lui « la nature humaine ».

¹ Gilles A. Tiberghien, *Entre sculpture et photographie*, *op. cit.*, p. 38.

² Richard Long cité par Lucy Lippard dans *Overlay*, *op. cit.*, p. 129 [“My work is about my senses, my instinct, my own scale and my own physical commitment.”, trad. Maïlys Girodon.]

³ Michel Collot sur la quatrième de couverture de son ouvrage intitulé *La matière-émotion*, Paris, PUF, 1997.

⁴ Jacques Derrida inspiré des mots du poète Paul Celan dans *Béliers*, *op. cit.*, p. 39. La trace laissée dans l'écrit ou le poème devient œuvrante puisqu'elle est garante d'infinies lectures : « [L]’abandon de la trace laissée, c’est aussi le don du poème à tous les lecteurs et contre-signataires qui, toujours sous la loi, celle de la *trace à l’œuvre*, de la *trace comme œuvre*, entraîneront ou se laisseront entraîner vers une tout autre lecture ou contre-lecture. », *ibid.*, p. 66-67.

IMPALA
 HARTEBEEST
 ROCK KESTRELS
 IBISES
 ANIMAL FOSSILS
 BABOONS
 RHINOCEROS
 OSTRICHES
 PUFF ADDER
 BIRD BONES
 WATERBUCK
 SABLE ANTELOPE
 SPOTTED EAGLE OWL
 BATS
 TORTOISES
 KUDU
 GEMSBOK
 WARTHOGS
 JACKALS
 PYTHON
 MONKEYS
 KINGFISHERS
 VULTURES
 ZEBRAS
 BUTTERFLIES
 WEAVER BIRDS
 WILDEBEEST
 FISH EAGLE
 WHEELBARROW
 CAVE DUST CIRCLE
 FOOTPRINTS
 SALT LICK
 CATTLE CHANNELS
 MINERS' TALUS
 STONE CIRCLE
 PORCUPINE TRAPS
 PLOUGH
 STANDPIPE
 OIL DRUMS
 COCO-PAN
 WASHING LINES
 BARBED WIRE
 STANDING STONE
 WATERWHEEL
 HAND AXE
 BRIDGES
 STONE WALLS
 CAVE DIGGINGS
 TYRE TRACKS
 WOODSMOKE
 PAYPHONE
 WATER TANKS
 CAIRNS
 PYLONS
 FENCES
 PATHWAYS
 WALKING STICK
 FIREFLIES
 HOOPOE

HUMAN NATURE WALK

TWENTY ONE WALKING DAYS ON THE HIGHVELD
 ON TWO PROPERTIES WITHIN THE CRADLE OF HUMANKIND

SOUTH AFRICA 2011

Richard Long, *Marche sur la nature humaine* [HUMAN NATURE WALK], 2011, Afrique du Sud, dimensions variables © Richard Long

Vraisemblablement prises lors de déplacements en Afrique du Sud, elles sont ensuite dactylographiées puis inscrites de manière homogène en majuscules noires sur le papier blanc ou le mur de l'espace d'exposition. À gauche chaque début de mot, et à droite chaque fin de mot marque un point qui réunit et forme le cercle de notes. Celui-ci renseigne des éléments tirés du vocabulaire d'une nature soit domestiquée soit préservée ou sauvage :

[G]nous / papillons / zèbres / vautours / singes / python / chacals / tortues / chauves-souris / chouette aigle tacheté / antilope de sable / os d'oiseau / autruches / rhinocéros / fossiles animales / ibis / impala / pylônes / cairns / téléphone payant / excavations de cavernes / ponts / hache à main / cocotier / barils de pétrole / charrue / pièges à porc-épic / cercle de pierre / canaux d'irrigation / lécher le sel / empreintes / cercle de poussière¹...

Long, qui rassemble ces différents termes au sein d'une même forme, identifie nature et culture comme les deux faces d'une seule médaille. L'artiste rassemble différents niveaux d'existence pour redonner de l'importance aux éléments qui constituent le tout. Sa poésie révèle que, puisque rien n'est inerte, tout est vivant, tout est énergie. Ses œuvres faites de mots en cercle ou en ligne droite évoquent ce(ux) que l'artiste traverse en lui et hors de lui. À l'instar des performances et des photographies, les géopoèmes de Long dévoilent « un être de porosité, de prégnance² ».

Marcher en direction du ciel

Les « notes de travail » de Long rejoignent par certains aspects les propos de Merleau-Ponty pour qui l'horizon « nous *entoure* » : « Nous sommes dans l'humanité comme horizon de l'Être, parce que l'horizon est ce qui nous *entoure*, nous non moins que les choses. Mais c'est l'horizon, non l'humanité, qui est l'être³ ». L'infini de l'horizon perceptible dans le travail de Long ouvre au paysage autant que le paysage s'ouvre à l'individu, qu'il soit artiste ou spectateur. Avec l'horizon infini pour espace, l'œuvre de Long est intimement dirigée vers l'ailleurs. Comme dans un « cosmopoème », il s'inspire autant de la Terre que de la Lune⁴. *Avoir la Lune pour horizon* peut être un titre donné à l'association de *Cercle de pleine lune* et *Marche de la pleine lune du solstice d'été*. Ces œuvres s'inspirent de cet astre sphérique allié de la Terre. La Lune, vectrice de multiples croyances humaines, est le seul satellite naturel permanent qui gravite autour de la Terre. Elle encercle la rotation tellurique de sa propre

¹ Richard Long dans *Marche sur la nature humaine* [“wildebeest / butterflies / zebras / vultures / monkeys / python / jackals / tortoises / bats / spotted eagle owl / sable antelope / bird bones / ostriches / rhinoceros / animal fossils / ibises / impala / pylons / payphone / cave diggings / bridges / hand axe / coco-pan / oil drums / plough / porcupine traps / stone circle / irrigation channels / salt lick / footprints / cave dust circle”, trad. Maïlys Girodon.]

² Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 193.

³ *Ibid.*, p. 286. Si pour Derrida l'événement ne peut advenir que là où il n'y a pas d'horizon, pour Merleau-Ponty l'horizon *entoure* l'être et constitue son monde intérieur et extérieur, puisque « l'ouverture au monde suppose que le monde soit et reste horizon », *ibid.*, p. 134.

⁴ La Lune apparaît une fois dans l'œuvre de Mendieta : en 1981, elle sculpte dans les grottes de Jaruco la déesse Taïno de la Lune nommée Maroya.

rotation. Comme le Soleil, la Lune veille quotidiennement au maintien du vivant. Elle prend des couleurs différentes suivant les heures du jour et de la nuit ou le cycle des saisons. Telle une goutte d'aquarelle placée dans le ciel, elle passe du blanc au gris, au jaune, à l'orange, au rouge...

En 2003 Long réalise *Cercle de pleine lune* [*Full Moon Circle*] dans les jardins de Houghton Hall. Cette œuvre rappelle les liens de coexistence de la Terre avec ce satellite. Les pierres plates en ardoise aux couleurs blanches grisées et à l'aspect non uniforme reprennent les apparences de la Lune lorsque celle-ci est visible à l'œil nu depuis la Terre. La brillance de ce cercle gris posé au sol ressort sur l'herbe verte fraîchement coupée en cercle, comme si la Lune irradiait sur cette partie de l'espace terrestre. Long crée à même la Terre la présence du satellite voisin qui apparaît tel un miroir des cieux.

Quant au cosmopoème titré *Marche de la pleine lune du solstice d'été* [*Summer Solstice Full Moon Walk*], il retrace différents moments qu'offre ce solstice marqué, comme les autres temps de l'année, par les cycles lunaires. Long écrit :

Une promenade le long des rives de la rivière Avon suivant les marées
Du solstice du lever de soleil sur une marée montante à la tête de la marée
De la tête de la marée sur une marée descendante à l'embouchure de la rivière
De l'embouchure de la rivière à marée montante à la tête de la marée
De la tête de la marée sur une marée descendante à une pleine lune

Ce cosmopoème retrace les influences de la Lune sur la Terre¹. Avec ces mots, Long donne un rythme soutenu à son texte inspiré des mouvements de l'Univers et de ces cycles. La montée et la descente de la marée suivant la rotation de la Lune en fonction de celle de la Terre guide les allitérations et assonances de ce cosmopoème qui marque les rapports d'interdépendance des deux astres. En regardant la Lune, satellite qui transporte l'ensemble des eaux terrestres en exerçant une force magnétique, l'artiste/spectateur du monde qu'est Long jette ses yeux dans la profondeur du ciel² qui, en retour, l'amène à penser la Terre.

¹ En fonction des lunaisons les plantes, les légumes mais aussi les cheveux par exemple poussent plus ou moins rapidement : la Lune joue un rôle dans la régulation de la croissance. Si ses mouvements ont des effets sur les eaux de la Terre, ils ont également une action sur l'ensemble des corps majoritairement constitués d'eau. En outre, une lunaison correspond en moyenne à un cycle menstruel.

² Virginia Woolf écrit : « Les pensées en marchant sont faites à moitié de ciel. », citée par Sven Ortoli dans « Marcher avec les philosophes », *art. cit.*, p. 3.



Richard Long, *Cercle de pleine lune Houghton Hall Angleterre 2003* [FULL MOON CIRCLE HOUGHTON HALL ENGLAND 2003], ardoise sur herbe, dimensions non renseignées
© Richard Long

SUMMER SOLSTICE FULL MOON WALK

A WALK ALONG THE BANKS OF THE RIVER AVON FOLLOWING THE TIDES

FROM THE SOLSTICE SUNRISE ON A RISING TIDE TO THE TIDE HEAD
FROM THE TIDE HEAD ON A FALLING TIDE TO THE RIVER MOUTH
FROM THE RIVER MOUTH ON A RISING TIDE TO THE TIDE HEAD
FROM THE TIDE HEAD ON A FALLING TIDE TO A FULL MOONRISE

BRISTOL 2016

Richard Long, *Marche de la pleine lune du solstice d'été* [SUMMER SOLSTICE FULL MOON WALK], 2016, Bristol, dimensions variables © Richard Long

À travers les *Textworks*, Long dévoile que les horizons géopoétiques procurent une ouverture au monde, à plus grand que soi. À la vue de l'immensité de l'Univers, l'artiste et le spectateur éprouvent des sensations qui éveillent à ce que signifie *être disséminé* parmi une infinité d'êtres qui n'en forment toujours qu'un. Les horizons géopoétiques de Long tendent à redéfinir la place qui est la nôtre en tant qu'humains, dans le cycle permanent du vivant. Grâce à ses photographies, sculptures, géopoèmes ou cosmopoèmes, Long plonge littéralement le spectateur/lecteur dans un mouvement qui l'amène à sortir de lui-même.

2. Sortir de soi

Sous « l'altitude abyssale d'un ciel¹ », l'approche cosmopoétique invite à *sortir de soi*. Regarder vers les cieux comme le fait Long aide à ressentir l'ailleurs, ce qui est hors de soi. Dans une forme de dissolution de l'être dans le monde, le sujet peut volontairement redéfinir la place qui est la sienne au sein du vivant aux côtés des autres, qu'ils soient *animots*, végétaux, minéraux... Sortir de soi revient alors à s'oublier dans un abandon momentané de soi pour aller à la découverte et à la rencontre de plus grand que soi afin d'entrer en contact avec un au-delà de soi. Un au-delà qui, en retour, rend paradoxalement l'être présent à soi et au monde qui se fait alors plus grand.

Sortir de soi conduit à se penser tel un élément du monde. Il s'agit d'un mouvement qui provient d'une vive émotion : celle de se sentir faire partie intégrante de ce(ux) qui entoure(nt). Le terme « émotion » vient du latin *emovere* duquel provient le verbe « émouvoir » lui-même constitué de *e* et *movere*, mot qui signifie « mouvoir » et indique le mouvement. En effet, selon Michel Collot « [l']émotion n'est pas un état purement intérieur, mais un mouvement de l'âme et du corps qui fait sortir de soi le sujet qui l'éprouve². » Ainsi le mouvement provoqué par l'émotion qui s'accompagne d'impressions persistantes et soutenues peut-il favoriser « la sortie de soi³ ». C'est sans doute pourquoi selon Derrida « le "sujet" ne se trouve qu'en se trouvant mis à l'épreuve⁴. » Faire l'épreuve de soi, de son corps dans les mouvements du monde, de sa pensée à chaque fois renouvelée, c'est se laisser traverser et transporter par les sensations et émotions venues d'une extériorité lointaine.

Le mouvement que provoque la sortie de soi rappelle celui de la différance. Pour Derrida, « [l]a question de la différance, ou de la trace, n'est pas pensable à partir de la conscience de soi ou de la présence à soi, ni en général de la pleine présence au présent⁵. » Mise en parallèle avec la notion de différance, la sortie de soi en tant que sujet n'est réalisable que si une dissolution ou une dissociation consciente et unificatrice a lieu, à l'image de l'art de la performance que pratique Mendieta. Lors de la réalisation de ses œuvres, l'artiste semble

¹ Jacques Derrida, *Béliers*, *op. cit.*, p. 68.

² Michel Collot, sur la quatrième de couverture de son ouvrage *La matière-émotion*, *op. cit.*

³ « La sortie de soi » est le titre du premier chapitre de l'ouvrage *L'angoisse de penser* d'Evelyne Grossman, Paris, Minuit, 2008, p. 9-39. L'auteure traite d'une angoisse créatrice qui pousse à écrire et « dans laquelle *Je pense hors de Moi* ».

⁴ Jacques Derrida, « Éloge de la psychanalyse », *De quoi demain*, *op. cit.*, p. 288.

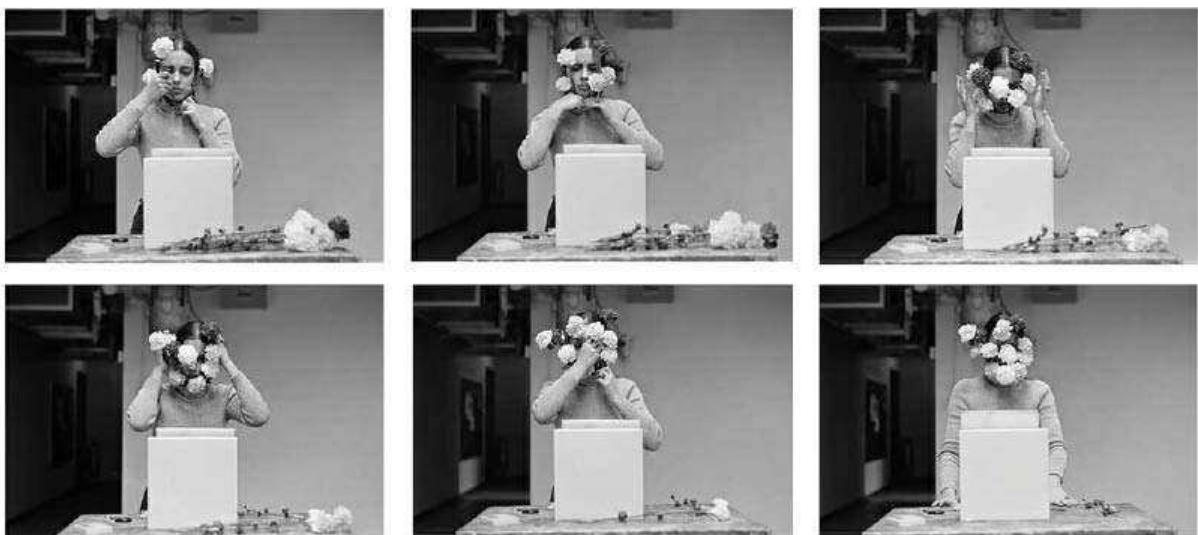
⁵ *Ibid.*, p. 276.

entrer dans un état où sa conscience est modifiée : elle se retire d'elle-même afin de se libérer. C'est ainsi qu'elle devient extérieure à elle-même pour ensuite (ré)entrer en elle et dans le monde. Au fil de ce voyage à la découverte de parcelles inconnues de soi et du monde, l'artiste recouvre des traces oubliées qui l'unissent au monde. En ce sens, la notion de différence conduit le sujet à s'interroger en regard de ce qu'il pense être et de ce qu'il est.

« Se penser fleur »

Ana Mendieta œuvre en faveur de la résurgence de traces laissées en différence. Afin de pallier le manque de lien entre humains et non humains, elle montre que les mémoires endosomatiques et exosomatiques peuvent être modifiées par l'évolution positive des rapports tissés entre les données corporelles et environnementales¹. En 1973, Mendieta performe *Sans titre (performance avec fleurs)* [*Untitled (performance with flowers)*], œuvre dans laquelle elle se pense à l'aide du monde végétal. Sur les photographies qui retracent ce moment, l'artiste est derrière un socle blanc : elle montre à nouveau qu'elle se perçoit comme une sculpture. Grâce à un pull à col roulé de couleur claire, elle installe des tiges de fleurs autour de son cou afin que leurs pétales ondulés créent un bouquet au niveau de son visage.

Le visage confondu au milieu des fleurs, Mendieta semble (re)trouver de la vitalité. Elle mêle la partie haute de son corps à la flore pour ressentir ce qui constitue l'essence des végétaux et s'en imprégner. Elle puise dans l'énergie de ces plantes et s'assimile à elles jusqu'à ce que le spectateur la prenne pour l'une d'entre elles. L'artiste ne paraît plus s'envisager en tant qu'humaine mais en tant qu'*être autre*, qu'être végétal. Depuis son humanité, elle « se pense fleur ».



Ana Mendieta, *Sans titre (performance avec fleurs)* [*Untitled (performance with flowers)*], 1973, atelier Intermedia, Université d'Iowa, photographie noir et blanc, dimensions non renseignées

© Estate of Ana Mendieta & Galerie Lelong

¹ Ceci évoque l'épigénétique étudiée au chapitre « Mémoire corporelle ».

Pour Derrida, le verbe « penser » revient à « peser », à « examiner » ou encore « porter » ce qui se présente comme réalité : « *Penser*, c'est aussi, en latin, comme en français, *peser, compenser, contrebalancer, comparer, examiner*. Pour cela, pour penser et peser, il faut donc porter (*tragen*, peut-être), porter en soi et porter sur soi¹. » Penser signifie en partie porter un poids, porter une pensée, qu'elle soit sienne ou tout autre². Penser équivaut à « *se porter vers* l'inappropriabilité infinie de l'autre, à la rencontre de sa transcendance absolue au-dedans même de moi, c'est-à-dire en moi hors de moi³. » Dans *Sans titre (performance avec fleurs)*, Mendieta porte ces fleurs pour sortir de la personne qu'elle incarne. Elle se projette dans le non humain, se lie à un monde différent du sien, celui des végétaux. Ses gestes en accord avec sa pensée amènent l'artiste à s'extraire ou encore à s'évader d'elle-même dans le but de se sauver⁴. Sortir de soi implique d'exercer un double mouvement : celui de s'ancrer, de s'installer à l'intérieur de soi afin de pouvoir en sortir en s'oubliant. Merleau-Ponty affirme : « Ce que je trouve "en moi", c'est toujours la référence à cette présence originaire, et rentrer en soi est identiquement sortir de soi⁵. » Il s'agit d'aller au-dedans de soi pour s'ouvrir au dehors en même temps qu'aux autres, qu'ils soient animaux, végétaux, minéraux...

Mendieta prend sans cesse position pour un retour à une nature préservée de l'influence humaine. Dans son œuvre elle réaffirme son union avec le sauvage ou le non domestiqué qui sommeille en elle. Elle pense une conscience commune des mondes humain et non humain, leur unité et leur interconnexion.

En s'ouvrant à la collaboration avec différentes espèces et éléments, elle éclate les limites de la coopération. Elle puise sa force dans l'extraordinaire qu'offre l'*infra-ordinaire* comme la vue ou le toucher d'une simple fleur. Peut-être, comme Rainer Maria Rilke, se demande-t-elle : « Pourquoi n'ai-je point la force d'un monstre, d'un dragon ou d'un Ange, ou simplement d'une petite fleur qui fait, obéissante, tous les miracles que Dieu a voulu imposer à sa douce et passagère existence⁶ ? » *Sans titre (séries Silueta)* réalisée à La Ventosa au Mexique tend à répondre à cette interrogation. Dans cette œuvre l'artiste travaille une nouvelle fois avec les fleurs⁷ : elle trace sur le sable les contours d'un corps humain dans lequel elle dépose des fleurs rouges et marque une croix avec leurs tiges au niveau de la tête. Ces fleurs rouges rappellent les veines ou encore les tissus du corps quand le sable, lui, fait écho à la carnation. À travers cette *Silueta* où elle s'identifie à la fleur, Mendieta construit un rapport médié au monde.

¹ Jacques Derrida, *Béliers*, *op. cit.*, p. 27.

² Derrida déclare : « Avant d'être, je porte, avant d'être moi, je porte l'autre. », *ibid.*, p. 77.

³ *Ibid.*, p. 76.

⁴ Respectivement à la citation donnée au début de l'introduction, l'art est un moyen que Mendieta utilise afin d'évacuer la rage qu'elle contient en elle.

⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 92.

⁶ Rainer Maria Rilke dans *365 jours avec Rainer Maria Rilke. Parole d'un maître de vie*, préf. Fabrice Midal, éd. Anne Ducrocq, Paris, Points, 2019, ouvrage non paginé.

⁷ Mendieta travaille souvent avec des fleurs tantôt blanches, jaunes ou rouges qu'elle dispose sur l'eau, le sable, le sol ou encore dans l'herbe.



Ana Mendieta, *Sans titre (séries Silueta)* [Untitled (Situela Series)], La Ventosa, Mexique, photographie couleur, date et dimensions non renseignées © Estate of Ana Mendieta & Galerie Lelong

Sa proximité avec les éléments est pour elle une manière de s'unir à la nature, de sortir d'elle-même en (re)devenant un élément du monde. Dans ces instants elle retrouve ses racines, fait vivre et transmet ses sentiments et émotions sans que celles-ci soient verbalisées. Son œuvre la mène hors d'elle-même en même temps que vers sa propre découverte qui l'ouvre au monde. Sans mots pour les dire ou les décrire, les sentiments ou les émotions restent des énergies déposées dans l'action. Avec ce langage sensible venu de chacun des atomes de son corps, Mendieta s'échappe du monde humain qui fait naître le verbe. Bien que cette artiste soit prolixe lorsqu'il s'agit de s'exprimer sur son travail, elle performe, dessine ou sculpte loin des mots, seulement à travers son corps, premier outil de son travail.

Être composé d'*autres*

Derrida se débat depuis les mots/maux, les siens autant que ceux venus des autres quand Mendieta se débat depuis ses chairs, elle aussi composée d'*autres*. Entre inné et acquis, leurs œuvres basées sur des problématiques identitaires suggèrent des dialogues entre nature et culture, appartenance et non appartenance¹ : entre ce qui fabrique l'humain et ce qui est fabriqué par l'humain. Mendieta trouve sa force de libération dans la fusion qu'elle opère avec la nature quand Derrida pense sa défaisance à travers la langue.

Se défaire de ses propres maux et des maux (venus) du langage passe nécessairement par le corps, cet acteur ou cet hôte de la langue maternelle et/ou acquise. Dans *Le monolinguisme de l'autre* (1996), Derrida s'exprime sous la forme du polylogue pour esquisser son rapport à la langue comme identité restreignante. Le monolingue n'a, par définition, qu'une seule langue. Une seule langue qui doit parvenir à l'aider à traduire l'ensemble de ses désirs, de ses pensées qui elles-mêmes traduisent ses émotions. « Les voix de Jacques Derrida² » signalent le « trouble de l'identité³ » dû au langage dans lequel l'individu peut se sentir enfermé et interrogent ce système clos qui l'empêcherait de sortir de lui-même pour se (re)trouver. L'une d'elles déclare : « [Une] citoyenneté est de part en part *précaire, récente, menacée*, plus artificielle que jamais. [...] Une citoyenneté, par essence, ça pousse pas comme ça. C'est pas naturel⁴. » Lui-même enserré dans la langue, Derrida a cependant besoin d'elle pour se défaire d'elle. Il pense s'extraire de la langue, de son absurdité et de sa perte de sens par les mots et ainsi se sortir d' « une pensée qui ne veut rien dire⁵. » De même que son

¹ Derrida déclare : « Les voies et les stratégies que j'ai dû suivre dans ce travail ou dans cette passion obéissent aussi à des structures et donc à des assignations intérieures à la culture gréco-latino-christiano-gallique dans laquelle mon monolinguisme m'enferme à jamais ; il fallait compter avec cette "culture" pour y traduire, attirer, séduire cela même, l' "ailleurs". », dans *Le monolinguisme de l'autre*, op. cit., p. 132.

² Evelyne Grossman titre « Les voix de Jacques Derrida » le second chapitre de *L'angoisse de penser*, op. cit., p. 41-60.

³ Jacques Derrida, *Le monolinguisme de l'autre*, op. cit., p. 32.

⁴ *Ibid.*, p. 33-34. Une page plus loin, Derrida évoque le choc de sa perte de citoyenneté durant deux années en raison du décret de Crémieux : « Je ne doute pas non plus que de telles "exclusions" viennent laisser leur marque sur cette appartenance ou non-appartenance de la langue, sur cette affiliation à la langue, sur cette assignation à ce qu'on appelle tranquillement une langue. »

⁵ *Ibid.*, p. 19.

vecteur/corps, la langue peut se perdre, « parler toute seule¹ » et n'avoir plus ni destination ni destinataire. Elle devient destinerrance² quand l'élocution ne suffit plus à la combler. Derrida exprime les limites de celle qui lui permet néanmoins de *répondre* de sa personne, au nom de la responsabilité qui lui incombe. Car pour le philosophe, les chairs sont conçues et composées depuis les langues³. Il prend « le risque » de travailler avec elles à partir de son intériorité : « [J']en prends le risque pour être honnête avec mes interlocuteurs et avec moi-même, avec ce quelqu'un en moi qui sent ainsi les choses⁴. » Ce corps qui sent, ressent, l'amène à devenir le traducteur de chairs devenues pensées et de pensées devenues chairs. Derrida dévoile que le poids des mots se vit dans le corps, le lieu et le sanctuaire des langues qu'il renferme.

Inlassablement, il écrit sur la construction complexe de la langue et donc de l'individu qui passe, entre autres phénomènes, par la trace identitaire laissée dans le corps et en particulier celui de la langue. Emporté par la passion d'une écriture qui le libérerait du poids qu'il porte en lui, il déclare : « Mais qui la possède, au juste ? Et qui possède-t-elle ? Est-elle jamais en possession, la langue, une possession possédante ou possédée⁵ ? » Si la pensée consciente est créatrice, elle peut toutefois devenir un instrument d'oppression qui enferme l'Être au-dedans. Malgré « un grief quasiment originaire⁶ », malgré les agressions faites à la langue, à sa langue, Derrida entretient un amour profond pour celle qui le soumet tout en le libérant du

¹ Au sujet de la langue qui « parle seule », Derrida déclare : « Cela reste un rêve. Quel rêve ? Non pas de faire mal à la langue (il n'est rien que je respecte et aime autant), non pas de la léser ou de la blesser dans l'un de ces mouvements de revanche dont je fais ici mon thème (sans jamais pouvoir déterminer le lieu du ressentiment, qui se venge de qui, et d'abord si la langue elle-même n'est pas portée, dès l'origine, par cette jalousie vengeresse), non pas de la maltraiter, cette langue, dans sa grammaire, sa syntaxe, son lexique, dans le corps de règles ou de normes qui constituent sa loi, dans l'érection qui la constituait elle-même en loi. Mais le rêve qui devait commencer alors de se rêver, c'était peut-être de lui faire *arriver* quelque chose, à cette langue. Désir de la faire arriver *ici* en lui faisant arriver quelque chose, à cette langue demeurée intacte, toujours vénérable et vénérée, adorée dans l'oraison de ses mots et dans les obligations qui s'y contractent, en lui faisant arriver, donc, quelque chose de si intérieur qu'elle ne fût même plus en position de protester sans devoir protester du même coup contre sa propre émanation, qu'elle ne pût s'y opposer autrement que par de hideux et inavouables symptômes, quelque chose de si intérieur qu'elle en vienne à jouir comme d'elle-même au moment de se perdre en se retrouvant, en se convertissant à elle-même, comme l'Un qui se retourne, qui s'en retourne chez lui, au moment où un hôte incompréhensible, un arrivant sans origine assignable la ferait arriver à lui, ladite langue, l'obligeant alors à parler, elle-même, la langue, dans sa langue, autrement. Parler toute seule. », *ibid.*, p. 84-85.

² Derrida écrit : « [Le monolingue] est jeté dans la traduction absolue, une traduction sans pôle de référence, sans langue originaire, sans langue de départ. Il n'y a pour lui que des langues d'arrivée, si tu veux, mais des langues qui, singulière aventure, n'arrivent pas à s'arriver, dès lors qu'elles ne savent plus d'où elles partent, à *partir* de quoi elles parlent, et quel est le sens de leur trajet. Des langues sans itinéraire. », *ibid.*, p. 117. À propos de la traduction, le philosophe mentionne : « Rien n'est intraduisible en un sens, mais *en un autre sens* tout est intraduisible, la traduction est un autre nom de l'impossible. », *ibid.*, p. 102-103.

³ La déconstruction est un langage basé sur l'appréhension de plusieurs langues dont chacune contient un affect particulier. Dans ces ouvrages, Derrida évoque l'hébreu de ses ancêtres, l'arabe de son pays natal (deux langues qu'il n'a jamais parlées), le français qui est sa langue maternelle ou encore l'américain qui pourrait être sa langue d'appartenance, celle dans laquelle son propos est aussi bien entendu qu'accepté.

⁴ Jacques Derrida, *Le monolinguisme de l'autre*, *op. cit.*, p. 83.

⁵ *Ibid.*, p. 35. En note page 91, Derrida propose un titre « plus ambitieux » à l'ouvrage : « *Le monolinguisme de l'hôte. Les juifs du XX^e siècle, la langue maternelle et la langue de l'autre, des deux côtés de la Méditerranée.* »

⁶ *Ibid.*, p. 60. Plus loin, Derrida parle d'une « "aliénation", originaire qui institue toute langue en langue de l'autre : l'impossible propriété d'une langue. », *ibid.*, p. 121.

pois que peut parfois prendre l'existence. De manières différentes, Derrida et Mendieta travaillent les limites du langage auquel se confronte tout individu. Si leur rapport à la langue n'est pas le même, ils s'apaisent, s'évadent, sortent d'eux-mêmes à travers la sculpture, la performance ou l'écriture quand « ça » pèse en eux.

C'est sans doute avec la volonté de sortir d'elle-même, de sortir de son corps humain pour s'assimiler à celui de l'*animot* que Mendieta performe silencieusement, sans les mots, avec son corps et les éléments qui l'entourent. Elle œuvre dans une langue des ressentis, une langue qui ne dit pas littéralement mais qui traduit et trace dans le paysage les mémoires de son corps. Dans ce travail où la parole se fait acte, l'artiste sort d'elle-même pour mieux se retrouver. Elle exprime à l'extérieur ce qui gît à l'intérieur de son Être. En se retirant d'elle-même, elle recouvre une sensorialité proche du vivant qui compose le monde : l'œuvre prend forme, corps directement dans la matérialité, au contact et à la rencontre de ces éléments. Sans le verbe, Mendieta qui se pense tel le végétal recouvre également ses qualités animales.

3. Animalité

Le retour aux sens qu'induit la sortie de soi amène Mendieta à se sentir comme l'*animot* : au sein du paysage, c'est son corps qui lui indique et/ou lui dicte les gestes à effectuer dans des lieux précis. Elle s'affirme en tant que vivant parmi d'autres vivants, en particulier les *animots* auxquels elle appartient.

Selon Derrida dans *L'animal que donc je suis*, la séparation des humains d'avec les *animots* remonterait au temps de la nomination narré dans la Bible : c'est la venue du Verbe qui conduirait à leur scission. Héritée du droit romain, la distinction élaborée entre les *animots* et les humains se serait durablement installée à l'ère chrétienne. Cette différence entre les vivants est fondamentalement ancrée dans la culture occidentale. La nomination des *animots* par Adam, le premier homme, détermine son autorité eu égard au second, l'animal qui, lui, ne saurait (se) définir, s'autodéfinir. Adam leur attribue un nom alors qu'il est le seul être humain présent sur Terre. En effet, « la nomination des animaux se fait à la fois avant la création d'Ischa, la femme partie de l'homme [Isch], et, par conséquent, avant qu'ils ne se sentissent nus ; et sont d'abord nus sans aucune honte¹ ». Selon la Genèse², les animaux sont créés avant l'homme pour l'homme. Adam disposerait du loisir de les nommer afin de les dominer³. Ce

¹ AQD, p. 34-35.

² La Genèse est le premier livre de la Bible qui est un ensemble de livres rédigés sur un millénaire entre interprétation et traduction. Le récit de la Genèse comprend celui de la création du monde et du premier couple humain.

³ Derrida cite le chapitre 1 verset 28 de la Genèse dans la traduction de Dhormes : « Elohim dit : “Faisons l'homme à notre image, à notre ressemblance ! Qu'ils aient autorité sur les poissons de la mer et sur les oiseaux des cieux, sur les bestiaux, sur toutes les bêtes sauvages et sur tous les reptiles qui rampent sur terre !” Elohim créa donc l'homme à son image, à l'image d'Elohim il le créa. Il les créa homme et femme. Elohim les bénit et Elohim leur dit : “Fructifiez et multipliez-vous, remplissez la terre et soumettez-la, ayez autorité sur les poissons de la mer et sur les oiseaux des cieux, sur tout vivant qui remue sur la terre !” », AQD, p. 34. Cette vision de

geste sépare l'humain du reste du vivant qui peuple le monde et par là même d'un certain rapport à la sensorialité. Son accès au monde se fait alors à travers le *logos* qui, plus tard dans l'échange avec le serpent, l'extrait définitivement du reste du monde.

Cette perte de lien et de confiance en la nature, symbolisée par le serpent dont la ruse conduit les humains à être chassés du paradis terrestre, coïncide avec l'acquisition d'un certain niveau de conscience¹. Ce moment creuse l'écart formé entre les humains et les *animots*. Comme une distance prise avec le monde, le verbe aiderait pourtant l'humain à se rapprocher du monde puisqu'il se définit dans et à travers le *logos*.

Défaire les acquis

Les performances ou les photographies des trois artistes du corpus montrent qu'ils cherchent à se défaire de ce qui est acquis. Leurs œuvres ne sont jamais *que* la trace du langage sensible du corps de l'artiste déposée ou prélevée dans le paysage. Si leurs actes sont le plus souvent étudiés au préalable, ils travaillent tous d'abord à partir de leur propre corps et tentent de se défaire du langage.

En effet, c'est avec leur corps que les trois artistes du corpus tracent leur rapport au monde à même le paysage. Ristelhueber déambule, erre sur les territoires dont elle tire ses photographies, quand Long marche et sculpte les matériaux présents dans le milieu à l'instar de Mendieta. Avec leurs pieds, leurs mains et l'entièreté de leurs corps, ces deux artistes ne touchent pas seulement l'appareil photographique ou vidéographique mais la matière présente dans le lieu arpenté. Toutefois, tous les trois sentent et ressentent l'endroit tel que le font les *animots* lorsqu'ils appréhendent un environnement nouveau et analysent s'il leur est hostile ou hospitalier. Depuis un langage venu du corps, les artistes du corpus écrivent tous à leur manière leurs rapports avec le monde, qu'il soit humain ou non humain. Dans le silence ou « les bruits de la nature », Mendieta, Long et Ristelhueber retrouvent le lien qui les unit avec le milieu. Ainsi entrent-ils en dialogue avec différentes formes d'intelligence². Avec leur art, ces artistes pallient ce que Derrida nomme le « privilège du défaut, du manque ou de la faute³ », dans le sens où ils tentent de se guérir d'une certaine supériorité héritée depuis la naissance du Verbe ou encore de l'écriture. À propos de ce que la chute crée comme *manque*, le philosophe écrit :

Ce temps de la chute, je le situe dès maintenant au croisement non fortuit des deux traditions parce que, aussi bien dans le récit de la Genèse que dans le mythe de Prométhée [...], c'est paradoxalement à partir d'une faute ou d'un défaut de l'homme que celui-ci se fera sujet maître

l'exploitation des ressources naturelles rappelle ce qu'affirme Descartes : les Hommes doivent se « rendre comme maîtres et possesseurs de la nature ». Se référer au chapitre « Des valeurs androcentrées ».

¹ De même que pour la différence sexuelle, la notion de différence entre humains et non humains revient à reconnaître et accepter la complémentarité des dissemblances entre les êtres. Chacun a des capacités et des fonctions qui sont les siennes dans la chaîne du vivant : « différent » ne veut pas dire « inégal ».

² Les *animots* ont, comme les végétaux, des formes de communication que l'humain occidental ne sait pas ou plus déchiffrer ni parler.

³ AQD, p. 179. Dans l'outrepassement et/ou le non respect des lois naturelles, les humains n'apparaissent-ils pas telles des allégories vivantes des figures archétypales d'Adam et Ève ?

de la nature et de l'animal. Depuis le creux de son manque, un manque éminent, un tout autre manque que celui qu'il prête à l'animal, l'homme instaure ou revendique d'un seul et même coup sa *propriété* [...], et sa *supériorité* sur la vie dite animale¹.

Depuis le manque ou la faute que produisent la pensée, la parole et leur trace, l'humain se serait lui-même retiré des *autres*, de ce(ux) qui devien(nen)t *nature* et dont il se pense exclu par la supériorité ou l'infériorité que lui procure sa chute. En s'éloignant de son milieu de vie, de cette *nature* qui l'a vu naître, l'humain perd ses facultés de communication avec lui-même autant qu'avec ce(ux) qui l'entoure(nt).

Parce qu'elle n'utilise pas le langage verbal dans sa création artistique, l'œuvre de Mendieta est celle qui se rapproche le plus d'une animalité première, celle d'avant le Verbe, d'avant la nomination et la séparation avec les *animots*. Elle ne dissimule ni n'oublie ou ne délaisse la part d'animalité en l'humain et réaffirme les liens perdus avec les *autres* êtres qui peuplent la Terre. Dans son œuvre, Mendieta tente de rejoindre sa *nature originnaire*, le caractère premier de ses chairs animales. En effet, lors de ses performances, elle parle avec et à travers l'entièreté de sa chair qui, tel l'*animot*, n'a pas le verbe. Mais elle sent, ressent et laisse s'écouler en elle et hors d'elle le flux d'énergie qui va créer l'œuvre. Mendieta parle le langage de la vibration des émotions, communique dans la langue de la matière, des éléments du monde. Elle invite à retrouver et à se réapproprier sa part d'animalité occultée en percevant le langage émotionnel qui provient des vibrations physiques restées aux tréfonds du corps.

La part de sauvage

En 1974, dans la performance titrée *Chien [Dog]*, Ana Mendieta montre la part d'animalité qui réside en elle, ainsi en chaque humain. Dans cette œuvre réalisée à San Felipe lors d'un voyage d'été au Mexique organisé avec l'atelier Intermedia, elle s'allie et s'assimile avec l'*animot*. C'est à la vue d'une peau de chien de berger chez un habitant de la ville² qu'elle imagine et crée cette performance : la vidéographie montre l'artiste qui surgit des buissons en arrière-plan seulement couverte de la peau de chien. Tel un canidé sur ses quatre pattes dans une ruelle en terre battue, elle s'avance lentement et difficilement vers la caméra montée sur trépied. À la fin de la vidéo, Hans Breder fait un zoom qui devient probablement la photographie retraçant la performance.

À travers cette œuvre, Mendieta témoigne de l'importance de rencontrer, de renouer et de révéler la part animale aussi nommée sauvage qui sommeille en elle. Pour la réalisation de cette œuvre, l'artiste se laisse guider par l'énergie intuitive de ses émotions, de ses ressentis qui sont ses premières langues d'appartenance. En effet depuis sa première performance en extérieur³, c'est avec ses émotions qu'elle communique avec le monde et y œuvre. Ce sont majoritairement elles qui lui dictent les mouvements de son corps, où il doit aller et ce qu'il

¹ *Ibid.* Derrida écrit longuement sur une philosophie occidentale qui se demande de manière cartésienne si les *animots* peuvent souffrir [« *can they suffer ?* »], AQD, p. 49.

² CTH, p. 217.

³ Cette performance réalisée en 1972 et titrée *Sans titre (herbe sur corps) [Untitled (Grass on Body)]* est étudiée au chapitre « S'ancrer ».

doit faire. *Dog* montre la volonté qu'a Mendieta de se défaire de certaines attaches humaines, notamment celles qui proviennent du langage pour recouvrer ce qu'elle garde d'inné et d'indompté en elle. Car son corps, lui, n'a pas oublié : il conserve les mémoires conscientes et inconscientes ou cachées. C'est lors de ces performances que le corps de cette artiste regagne son expression originelle.

Mendieta est sans cesse à la recherche de ses origines. En 1974, elle ne peut toujours pas rejoindre Cuba et voit sans doute dans le nombre important de chiens abandonnés qui errent dans les rues des villes mexicaines sa propre perte de repères loin de sa terre natale. Telle une âme à la recherche de la terre qui l'a abandonnée, elle s'identifie à ceux qui sont, comme elle, désireux de (re)trouver leur lieu d'appartenance. En quête de libération, elle performe, ce qui lui permet de donner forme à la profondeur de sa souffrance. *Animot* au milieu des autres, elle œuvre avec son corps en réaction à ce qu'elle traverse. Elle crée d'abord une réponse non verbale rendue visible grâce à l'image vidéographique puis photographique. Celle-ci rend compte des traces sauvages ou non domestiquées restées en elle. En agissant pour faire (re)surgir des sensations passées, elle (ré)active ce que l'humain tente d'oublier. Avec *Dog*, Mendieta met en lumière son animalité originelle qu'elle n'occulte ni ne méprise. Ainsi met-elle en image cette phrase de Derrida pour qui le « fascisme commence quand on insulte un animal, voire l'animal dans l'homme¹. » C'est dans une empathie totale avec le monde que Mendieta s'identifie et se confond avec l'*animot*.



Ana Mendieta, *Chien [Dog]*, 1974, San Felipe, Oaxaca, Mexique, photographie noir et blanc de 20,3 x 25,4 cm, tirée d'une vidéo Super 8 silencieuse, couleur, durée non renseignée © Estate of Ana Mendieta & Galerie Lelong

¹ AQD, p. 143.

À travers cette performance Mendieta invite le spectateur à renouer avec sa propre animalité, à s'intégrer et se comprendre au sein d'une nature plus grande que l'humain. Car (re)connaître sa part sauvage invite à ré-envisager sa place dans le monde. Avec cette performance, Mendieta met en lumière cette phrase de Thoreau : « J'aimerais que chaque homme soit une antilope sauvage, une partie intégrante de la [n]ature, que sa personne prévienne ainsi doucement nos sens de sa présence et nous rappelle ces endroits de la nature qu'il hante le plus¹. » Comme Thoreau, Mendieta suggère à l'humain de s'assumer en tant qu'être libre de vivre et de penser son animalité. Avec *Dog* cette artiste interroge également l'altérité radicale chère à Derrida :

[J']ai une perception et une interprétation très animalistes de tout ce que je fais, pense, écris, vis, mais aussi de tout, de toute l'histoire, de toute la culture, de toute la société dite humaine, à toutes les échelles, macro- ou microscopiques. Mon seul souci n'est pas d'interrompre cette « vision » animaliste mais de ne lui sacrifier aucune différence, aucune altérité, le pli d'aucune complication, l'ouverture d'aucun abîme à venir².

Dog évoque l'hybridité d'un être qui se situe en relation de réciprocité entre l'humain et le non humain. Mendieta se fait canidé, chien ou loup pour regagner sa liberté. Cette attitude non conventionnelle contrevient aux normes et opère une déconstruction, à l'instar de ce qu'écrit Derrida : « Car les phénomènes qui m'intéressent sont justement ceux qui viennent à brouiller ces frontières, à les passer et donc à faire apparaître leur artifice historique, leur violence³ aussi, c'est-à-dire les rapports de force qui s'y concentrent et en vérité s'y capitalisent à perte de vue⁴. » À quatre pattes comme le sont les chiens et les loups, Mendieta brouille les frontières entre l'humain et l'*animot*. Selon elle, le manque de liens avec les non humains, avec les flux du vivant que connaît la société américaine, provoque une forme de violence. C'est la perpétuation de ce manque de liens qui détruit l'habitat commun qu'est la Terre et produit des sociétés non respectueuses des lois naturelles, des sociétés malades⁵ par carence. C'est ainsi que *Dog* peut être interprété comme une forme de « cynisme » au sens littéral du terme, l'étymologie du mot renvoyant à « chien », à l'être dont les lèvres s'écartent pour montrer ses dents. Si le cynique brave les convenances, Mendieta prend la figure du chien domestiqué, asservi et dépendant.

¹ Henry David Thoreau, *De la marche*, *op. cit.*, p. 38 [“I would have every man so much like a wild antelope, so much a part and parcel of nature, that his very person should thus sweetly advertise our senses of his presence, and remind us of those parts of nature which he most haunts.”, *Walking*, *op. cit.*, p. 12.]

² AQD, p. 129.

³ Sur la violence de la langue, Derrida écrit ailleurs : « La langue nous empoisonne le plus secret de nos secrets, on ne peut même plus brûler chez soi, en paix, tracer le cercle d'un foyer, il faut encore lui sacrifier son propre sacrifice. », dans « Animadversiones XVI [La carte postale] », dans *Feu la cendre*, *op. cit.*, p. 48.

⁴ Jacques Derrida, *Le monolinguisme de l'autre*, *op. cit.*, p. 24.

⁵ Se référer au chapitre « Des valeurs androcentrées ».

Une autre lecture de *Dog* envisage Mendieta dans une position qui s'apparente à la prosternation. En cela l'artiste dévoile à nouveau son attrait pour une spiritualité¹ inhérente à la nature. En se vouant corps et âme au monde, elle crée d'autres traces que celles établies sur des valeurs négatives. C'est dans un sentiment d'appartenance au milieu² qu'elle rétablit des liens avec l'*animot* en elle, avec son anatomie animale faite de chair et d'os. Par là même elle soigne ses blessures pour les guérir et réinstaure de nouveaux liens avec la Terre. Elle n'est plus retirée du monde mais dans le monde, dans l'acceptation de toutes les facettes qui le composent. Elle s'inscrit en tant qu'humaine parmi les non humains, parmi ces *autres* qui vivent *en tant que tels* dans le respect des lois naturelles. Mendieta montre que les humains, comme les non humains, font partie de la nature, qu'ils sont la nature.

Dans la performance *Sans titre (variations esthétiques du visage)*, l'artiste fait surgir son animalité par la monstration de ses cheveux qu'elle place devant son visage, comme s'il s'agissait de (re)placer des poils sur la partie faciale du corps. Cette œuvre rappelle par ailleurs « l'immense énigme touffue du poil, du pelage, de la pelure et de la peau³ » que Derrida évoque dans *L'animal que donc je suis*. Avec cette série d'autoportraits, Mendieta met en valeur les cheveux qui sont les seuls poils restés visibles sur un corps féminin uniquement vêtu de sous-vêtements. Les autoportraits que Mendieta réalise au long de sa carrière sont rarement des manières de rendre compte d'états d'âme : elle se sert de son visage pour révéler des états de faits souvent sociaux dont elle souhaite témoigner.

Dans *Sans titre (variations esthétiques du visage)* [*Untitled (Cosmetic Facial Variations)*], Mendieta utilise ses cheveux afin de renouer avec l'animalité qui réside en l'humain : elle souhaite que cet *animot* réapprenne à (se) voir au sein de la nature, dans la chaîne du vivant. À travers cette performance l'artiste montre, outre une forme de réensauvagement de son Être, une réappropriation des usages de son corps et de ses signifiants. Dans ce dialogue visuel, elle invite le spectateur à jouer, comme elle, avec les codes culturels. Cette œuvre aide l'humain à se penser autre, hors de sa seule humanité. *Sans titre (variations esthétiques du visage)* permet également à Mendieta de se revendiquer en tant que *Latina* : avec ses cheveux longs et épais, elle se différencie souvent des Américaines. En outre elle se défait de l'injonction à la beauté attendue d'une femme : la sophistication de l'espèce humaine conduit petit à petit à un appauvrissement pileux. En Occident et ailleurs, ce sont les femmes qui subissent le plus couramment ces pratiques visant à éliminer les poils qui, à l'origine, existent pour protéger le corps. La culture occidentale impose aux femmes une peau lisse, au plus loin de ce qui peut remémorer leur animalité. Cette œuvre rappelle les liens entre l'asservissement des *animots* et

¹ Selon le préhistorien et paléoanthropologue Marcel Otte (1948, Brasschaat), la spiritualité entre dans le mode de vie humain dès l'apparition d'une certaine conscience de la vie donc de la mort, dans sa conférence « L'évolution de la pensée humaine », donnée lors du cycle « Notre intelligence : quelle histoire ! », Cité des sciences et de l'industrie, Paris, 2018 (visionnable à l'adresse : <https://www.dailymotion.com/video/x6umzpzp>).

² La perte de la conscience d'appartenance au monde apparaît durant la révolution néolithique. Lorsque le chasseur-cueilleur se sédentarise et commence l'agriculture et l'élevage, il se dissocie de la nature qu'il entreprend de dominer pour subvenir à ses nouveaux besoins. L'humain s'est progressivement coupé de son milieu depuis cette période de la préhistoire.

³ AQD, p. 85. Plus loin, Derrida écrit : « Comme tout le monde, Freud tient la femme pour un être naturellement plus pudique que l'homme. [...] plus indécente. Et c'est aussi, pour le discours qui ne résiste jamais à placer la femme et l'enfant du côté de l'animal, la loi qui régit la nudité entre ce qui s'appelle l'homme et ce que j'appelle l'animot : l'animot est plus nu que l'homme qui est plus nu que l'animot. », *ibid.*

celui des femmes¹, et invite ces dernières à ne pas se « penser comme des proies² ». Dans cette performance où Mendieta s’amuse, elle retrouve par là même ses tendances animales.



Ana Mendieta, *Sans titre (variations esthétiques du visage)* [*Untitled (Cosmetic Facial Variations)*], 1972, photographie couleur, 40,6 x 50,8 cm © Estate of Ana Mendieta & Galerie Lelong

Renouer avec l’animalité

En 1975, Mendieta se confond avec un papillon dans la performance *Butterfly*. Avec une caméra montée sur trépied, elle s’enregistre dans l’atelier Intermedia immobile et nue debout devant un mur blanc avec une paire de grandes ailes accrochées dans le dos. Elles sont faites de plumes, matériau naturel qu’elle utilise fréquemment depuis 1972. Les ailes de l’invertébré que représente Mendieta rappellent celles d’un ange. Leur blanc immaculé capte idéalement la lumière dans l’atelier où les différents niveaux de luminosité créent des couleurs extrêmement

¹ L’écrivaine américaine féministe et militante pour les droits des animaux Carol J. Adams (1951, New York) fait le lien entre l’exploitation du corps des animaux et celui des femmes notamment dans son ouvrage traduit en 2016 *Politique sexuelle de la viande, une théorie critique féministe végane* [*The Sexual Politics of Meat: A Feminist-Vegetarian Critical Theory*, 1990]. Elle porte l’attention sur ce(ux) dont l’humain se nourrit et montre que la mécanique de reproduction gratuite de la fertilité des femelles est devenue la propriété des mâles.

² Cette locution est inspirée de Rebecca Solnit qui écrit : « À l’instar de la majorité des femmes, j’ai rencontré trop de prédateurs pour ne pas avoir appris à penser comme une proie. », dans *L’art de marcher*, *op. cit.*, p. 312.

variées. Avec le programme vidéographique déjà expérimenté dans *Energy Charge*¹, l'artiste recourt à nouveau aux techniques modernes de l'époque² : elle traite les teintes d'une première vidéographie pour obtenir une palette étendue de couleurs vives puis filme avec une caméra Super 8 la vidéographie transformée pour créer une fréquence d'images plus élevée que la normale, ce qui produit une fragmentation de l'image en mouvement.



Ana Mendieta, *Papillon [Butterfly]*, 1975, Université d'Iowa, photographies couleur tirées de vidéos Super 8 silencieuses, couleur, durée non renseignée © Estate of Ana Mendieta & Galerie Lelong

Pour réaliser cette œuvre, Mendieta s'inspire de l'énergie et des couleurs éclatantes de cet insecte léger aux ailes fragiles. Durant sa courte vie, le papillon passe par différents états de métamorphoses qui vont de l'œuf à la chenille, à la création de la chrysalide avec sa propre soie, à l'envol. Hubert Reeves écrit : « [L]a tâche du papillon est bien connue du papillon. Sa vie est clairement dessinée devant lui. Il ne connaît pas l'angoisse de l'homme qui doit forger lui-même le mode de son existence³. » *Butterfly* évoque un état de transformation autant qu'une renaissance et renvoie à l'importance de vivre dans l'instant présent. En liant l'être humain au non humain, Mendieta invite à nouveau à penser son propre degré d'animalité.

¹ Cette œuvre est étudiée au chapitre « Interdépendance et complémentarité ».

² Ana Mendieta expérimente le traitement vidéographique notamment dans le cours de cinéma de Franklin Miller où elle s'est inscrite en 1975, CTH, p. 228-229.

³ Hubert Reeves, *L'espace prend la forme de mon regard*, op. cit., p. 34.

Avec le papillon, ce symbole du monde de l'âme dans de nombreuses traditions, elle suit « à la trace » les liens entre humains et non humains. Dans *L'animal que donc je suis*, Derrida met notamment en lumière le fait « qu'il y a plus d'une limite » entre les *animots*. Ailleurs, il s'en explique :

[J]e soutiens qu'il y a plus d'une limite¹ : beaucoup de limites. Il n'y a pas *une* opposition entre l'homme et le non-homme, il y a entre les différentes structures d'organisation du vivant beaucoup de fractures, d'hétérogénéités, de structures différentielles. Entre les « singes supérieurs » et l'homme, l'écart reste sans doute abyssal, mais aussi entre les « singes supérieurs » et les autres animaux. [...] Je ne dis pas qu'il faille renoncer à identifier un « propre de l'homme », mais on pourrait démontrer [...] qu'aucun des traits par lesquels la philosophie ou la culture les plus autorisées ont cru reconnaître ce « propre de l'homme » n'est rigoureusement réservé à ce que nous, les hommes, appelons l'homme. Soit parce que les animaux en disposent aussi, soit parce que l'homme n'en dispose pas aussi sûrement que l'on prétend (argument que j'ai déployé, notamment dans *Apories* [1993], contre Heidegger, au sujet de l'expérience de la mort, du langage et du rapport à l'être *comme tel*)².

À l'instar de la pensée derridienne, Mendieta montre que les humains sont des êtres parmi les *animots*, ces *autres* que le premier homme a lui-même nommés. L'humain est donc un animal. En effet « [l'autonomie du *je*] ne saurait donner lieu à une délimitation simple et linéaire entre l'homme et l'animal³ ». L'inscription des humains en différence par rapport aux animots n'est pas due au « pouvoir d'effacer la trace⁴ » mais sans doute à celui de l'archiver, particulièrement grâce à l'écrit. Ces facultés l'écartent fondamentalement de ces origines animales, sauvages ou non domestiquées. Le pouvoir de nommer, d'exprimer verbalement ses pensées, de les conserver et de les transmettre, soit oralement soit par écrit, crée des réalités en différence. À propos de la différence liée à la « problématique de l'animalité » Derrida déclare :

Ce que le motif de la différence a d'universalisable au regard des différences, c'est qu'il permet de penser le processus de différenciation au-delà de toute espèce de limites : qu'il s'agisse de limites culturelles, nationales, linguistiques ou même humaines. Il y a de la différence (avec un « a ») dès qu'il y a de la trace vivante, un rapport vie/mort ou présence/absence. Cela s'est noué très tôt, pour moi, à l'immense problématique de l'animalité. Il y a de la différence (avec un « a ») dès qu'il y a du vivant, dès qu'il y a de la trace, à travers et malgré toutes les limites que la plus forte tradition philosophique ou culturelle a cru pouvoir reconnaître entre « l'homme » et « l'animal ». Il y a donc bien là une puissance d'universalisation. Puis La différence, ce n'est

¹ Entre parenthèses, Derrida dit passer du « phallogocentrisme » au « carnophallogocentrisme » : « [L]a substitution tout initiale du concept de trace ou de marque aux concepts de parole, de signe ou de signifiant était d'avance destinée, et délibérément, à passer la frontière d'un anthropomorphisme, la limite d'un langage confiné dans le discours et les mots humains. », AQD, p. 144.

² Jacques Derrida, « Violences contre les animaux », *De quoi Demain*, *op. cit.*, p. 111-112.

³ AQD, p. 133. Des animots comme les éléphants sont par exemple capables d'empathie, éprouvent le deuil ; les singes qui vivent en communauté font usage de la morale au sein de cultures qui leurs sont propres. Les *animots* ont des modes de représentations mentales. C'est ce que prouve l'éthologie qui est aussi une écologie puisqu'elle pense les interactions entre les êtres au sein de la famille terrestre au sens général du terme.

⁴ AQD, p. 190. Derrida défend que les *animots* savent effacer les traces qu'ils laissent : ils connaissent la feinte.

pas une distinction, une essence ou une opposition, mais un mouvement d'espace, un « devenir-espace » du temps, un « devenir-temps » de l'espace, une référence à l'altérité, à une hétérogénéité qui n'est pas d'abord oppositionnelle. D'où une certaine inscription du même, qui n'est pas l'identique, *comme* différence¹.

Selon le philosophe le « mouvement d'espace » de la différence fait dialoguer les altérités. Notamment permise par le langage contenu dans la langue, la différence crée la capacité de « faire des mondes² », de faire disparaître ou (ré)apparaître autant que d'articuler des différences au sein d'un même espace-temps. Elle révèle que l'humain sculpte son milieu en même temps qu'il est sculpté par son milieu. Derrida conduit son lecteur à repenser les manières d'investir la langue afin de parvenir à modifier sa pensée et donc son action dans le monde. En formulant une « pensée de la trace » au sein de l'écriture, elle-même formée « à partir de langages corporels, d'écoute et de mimétisme³ » d'*animots*, le philosophe fait le vœu de renouveler les rapports entretenus entre les mondes humains et non humains. Pour Derrida, « [l]e vertige [...] du questionnement sur l'animal⁴ » conduit à renouveler l'appréhension que nous, humains, avons du monde puisque « c'est le concept de monde lui-même qui devient problématique et fragile⁵. »

Mendieta révèle que la recherche de sa propre animalité est un acte libérateur, une tentative de se défaire de ce qui est imposé. À l'image du manquement ou de la désobéissance qui font partie d'une logique de déconstruction, recouvrer son animalité est une manière d'aller en deçà du connu afin de ne pas (re)tomber dans l'erroné. Cette recherche, qui peut être jugée *non-conforme*, s'inscrit dans une tentative d'interroger le sens déjà donné aux existences humaines et non humaines.

Renouer avec son animalité revient enfin à affirmer une identité issue d'une altérité complémentaire et non oppositionnelle qui déploie d'*autres* manières d'exister en accord avec l'ensemble du vivant. Il s'agit de se réconcilier avec la force de l'inné en modifiant les acquis pour retrouver la présence du caractère sauvage intrinsèque à toute vie : « C'est peut-être cela,

¹ Jacques Derrida, « Choisir son héritage », *De quoi demain, op. cit.*, p. 43.

² En 1978 le philosophe Nelson Goodman (1906, Somerville – 1998, Needham) rédige un ouvrage intitulé *Manières de faire des mondes [Ways of Worldmaking]*. Le langage verbal est le moyen le plus efficace de faire entrer en communication les individualités, les subjectivités ou les monades. En effet, si la langue permet une « solitude absolue de l'*ego* pur » comme l'affirme Derrida [*Béliers, op. cit.*, p. 75] puisqu'un individu n'est que l'interprète de ses propres sensations, des solitudes peuvent aussi se rencontrer dans un langage commun. Car il y a bien différents niveaux de réalité à l'intérieur d'une même langue, des réalités qui correspondent aux différentes expériences individuelles et qui font qu'un mot peut être interprété de différentes manières suivant la personne qui le prononce dans un certain contexte. Le manque évoqué plus haut peut alors devenir un élément en trop dans une réalité qui, bien que sans cesse mouvante, est déjà fondée en elle-même.

³ Anne Simon, directrice de recherche CNRS à l'EHESS, dans un entretien avec Marin Schaffner, *Un sol commun, op. cit.*, p. 147-148. La scientifique poursuit : « Petit exemple zoopoétique [ou poétique sur les vivants et sur la vie] : il ne faut jamais oublier que l'origine de la lettre A [première lettre de l'alphabet], c'est aleph, qui avait la forme d'une tête de taureau. » Les lettres sont créées en s'inspirant des formes et des sons spécifiques que produisent les animots.

⁴ AQD, p. 212.

⁵ *Ibid.*

l'idée contenue dans la proposition de Thoreau : le salut du monde passe par l'état sauvage¹. » Renouer avec son propre degré d'animalité revient à composer de nouveau avec les lois naturelles. « L'écologie des relations² » que les artistes du corpus mettent en œuvre amène à concevoir des dynamiques de vivre ensemble sur Terre qui rétablissent des liens de coopération. Ils repensent le *nous*³ et contribuent à la réharmonisation des humains avec et dans le monde : comme tout est interconnecté, l'humain est incapable de survivre sans les autres.

¹ Aldo Leopold, « Penser comme une montagne », *Almanach d'un conté des sables*, *op. cit.*, p. 172.

² Il s'agit du titre d'un ouvrage que Descola publie en 2019.

³ L'historienne de la littérature Marielle Macé donne une conférence intitulée « Nouons nous. La question du "nous" dans tous ses états : linguistique, poétique, sociologique, éthique et politique », lors de l'École Doctorale d'été « EthicHum. Penser l'éthique avec les humanités », Université Paul-Valéry Montpellier 3, 13/09/2017 (visionnable à l'adresse : <https://www.mshsud.org/la-diffusion/formation/ethichum#edition-2017>).

Chapitre V – L’être en mouvement

*Je suis artiste parce que c’est ma langue*¹.

Richard Long

Le plan de la thèse formé en spirale achève de s’étirer avec ce dernier chapitre qui ouvre vers des liens connus ou inconnus existants entre humains et non humains. À partir de ces liens, les trois artistes du corpus travaillent à tisser une toile de laquelle le spectateur peut tirer un ou plusieurs fils qui le conduisent à percevoir une continuité entre les vivants et leur milieu, et à être ainsi guidé dans la compréhension et l’appréhension de sa propre existence.

Dans le premier temps de ce cheminement, il s’agit d’accueillir l’inconnu et/ou l’indéterminé. Derrida se sert de la notion de *Khôra* pour pallier l’indéfinissable du lieu ouvert qu’est la Terre où les êtres se font et se défont. Cette notion rencontre l’œuvre *Sans titre* (2008) de Richard Long. Cette dynamique permet de concevoir l’existence de l’*anima* du monde, celle qui donne vie sous toutes ses formes et qui par là-même la reprend, comme le montre Ana Mendieta dans une performance elle aussi sans titre réalisée en 1972.

De l’impulsion de l’*anima* émerge d’abord le magma primordial qui va permettre à la matière de s’organiser. Certaines œuvres en noir et blanc de Long permettent au spectateur de se plonger dans ce paysage premier qui gît au sein d’une unité. C’est depuis cette cellule originelle, dont la forme rejoint celle ancestrale du cercle dans le travail interprété de Long, que le vivant se « pense ». Ainsi l’artiste rassemble-t-il le vivant qu’il comprend et son milieu.

Cette immersion à l’intérieur de l’*anima* conduit à ressentir l’impression océanique qui se développe grâce à l’écoute des sensations et de l’intuition. L’impression océanique est le sentiment de se trouver présent dans le vaste océan universel. L’œuvre de Mendieta en est particulièrement empreinte : lors de plusieurs performances, l’artiste s’immerge dans l’eau de rivière ou encore dans l’océan Atlantique afin de ne faire qu’une avec le monde, les éléments qui l’entourent.

L’impression océanique produit un mouvement qui amène à penser l’élaboration globale de l’habitat commun qu’est la Terre. Ce « faire monde » est travaillé différemment par les trois artistes du corpus : Mendieta montre qu’« être dans » signifie entrer en collaboration avec d’autres, quand Long et Ristelhueber révèlent l’omniprésence de l’empreinte du rêve humain qui parcourt le monde terrestre.

¹ Richard Long, dans l’entretien avec le critique d’art Robert C. Morgan titré « Chaque promenade est une idée différente, une expérience différente et un souvenir différent », *art. cit.* [“I’m an artist because it’s my language.”, trad. Mailys Girodon.]

Le développement de ce chapitre invite ensuite à concevoir le caractère sacré qui réside dans chaque parcelle de matière. Richard Long le dévoile avec la forme du cercle et de la spirale. En pleine nature, il inscrit sa relation avec ce qui n'a proprement pas de nom. À l'instar de Derrida, il semble tenter de sauver l'innommable, ce qui ne peut se résoudre dans le Verbe. Mendieta utilise également la spirale pour transmettre son sentiment d'intégration au vivant qui l'entoure. En dialogue permanent avec la matière, ils œuvrent dans le but de donner à voir la vie qu'elle contient. C'est pourquoi Mendieta travaille avec la figure de la Grande Déesse qu'elle sculpte dans la terre ou dessine sur le papier.

Les artistes du corpus convient chacun à un voyage à travers les cosmogonies. Du chaos initial à l'apparition des premières cités et de leurs divinités, ils rendent compte des temps reculés de l'humanité. Mendieta acquiert notamment des connaissances sur les cultures ancestrales durant son enfance à Cuba où sa grand-mère lui enseigne la religion de la Santería. Rythmée, entre autres phénomènes, par des sacrifices, l'artiste s'en inspire tout au long de son œuvre.

Mendieta indique clairement qu'elle perçoit la Terre telle la matrice génératrice de toute vie. Comme Long, qui trace des cercles dans une dynamique d'appartenance à la Terre, Mendieta travaille à revaloriser les principes vitaux. Le langage visuel lié à la Grande Déesse est, pour elle, un moyen d'inscrire son sentiment d'appartenance à la terre et à ses éléments hors de tout langage verbal. Cette figure lui permet de témoigner des fluides qui traversent les terres et les corps, ceux grâce auxquels l'existence est possible.

Entre transcendance et immanence, les artistes du corpus incarnent des êtres qui se sentent portés dans le mouvement perpétuel du monde. Long le révèle par exemple grâce à un cercle de boue projetée sur un mur de musée, Ristelhueber *via* un autoportrait pris au cœur d'un paysage montagneux et Mendieta avec la représentation de la Grande Déesse dans des algues vertes mexicaines. Tous évoquent qu'ils s'envisagent alignés entre Ciel et Terre, c'est-à-dire depuis le corps terrestre qui les a vus naître vers l'infini des cieux.

Ce dernier chapitre ouvre vers l'accueil du tout autre au même titre que soi. Ceci conduit à « faire monde » en commun tout en se reliant au caractère sacré qu'induit l'existence sur Terre. Les artistes du corpus montrent que, de tout temps, les peuples ont formé des cosmogonies afin de penser le vivant avec qui ils sont reliés. D'abord régies par la terre matricielle, ces croyances amènent à se transcender depuis une pensée de l'immanence. À travers l'art, Mendieta, Long et Ristelhueber invitent à se penser/panser au sein d'un monde pluriel auquel chacun appartient.

a) De l'accueil

L'humain, qui ne peut survivre sans les *autres*, se doit d'accueillir le tout autre, qu'il soit animal, végétal ou minéral. Avec le non humain, il participe de l'énergie terrestre qui rassemble les êtres : l'*anima*¹. L'impulsion première qu'est l'*anima* exerce un mouvement perpétuel entre vie, mort et renaissance. La prise en compte et la conscientisation du mouvement de cette âme commune permet l'accueil du vivant, c'est-à-dire de l'*autre* qui est dans le même temps en soi² et hors de soi.

L'accueil de l'autre dans le moment présent amène à (se) concevoir *hic et nunc* en tant qu'être en mouvement sur l'axe central et oblique de la rotation terrestre. Sur la Terre, aussi hostile qu'hospitalière³, l'humain est un hôte parmi les *autres*. L'altérité absolue chère à Derrida prend toute sa dimension dans l'accueil inconditionnel du tout autre, donc de soi : « La singularité est exposée en effet à *ce qui vient* comme autre et comme incalculable⁴. » Le philosophe travaille le caractère incalculable de la venue de l'autre et/ou de soi à travers la notion de *khôra*⁵. Si ce terme peut être traduit par « localité, lieu, espacement, emplacement⁶ », Derrida souhaite garder son ambivalence « aporétique » et refuse de le traduire puisqu'il n'est « ni ceci ni cela » :

[N]i ceci ni cela, et ceci et cela, participant et ne participant pas aux deux termes d'un couple, *khôra*, dit aussi « matrice » ou « nourrice », ressemble pourtant à un nom propre singulier, à un prénom, plus tôt, à la fois maternel et virginal (voilà pourquoi on dit ici *khôra* et non, comme toujours, la *khôra*) alors que pourtant, dans une expérience qu'il s'agit de penser, elle appelle en silence le surnom qu'on lui donne et se tient au-delà de toute figure maternelle, féminine – ou théologique⁷.

Avec ce terme féminin qui reste au-delà de toute figure féminine⁸, la pensée derridienne veille sur la notion d'inconditionnalité et protège par là même la possibilité de l'impossible.

¹ Selon Henri Bergson, l'*anima* est « cette chose, qui déborde le corps de tous côtés et qui crée des actes en se créant à nouveau elle-même, c'est le "moi", c'est l' "âme", c'est l'esprit – l'esprit étant précisément une force qui peut tirer d'elle-même plus qu'elle ne contient, rendre plus qu'elle ne reçoit, donner plus qu'elle n'a. », dans « L'âme et le corps », *L'énergie spirituelle* [1919], Édition numérique Pierre Hidalgo, La Gaya Scienza, 2012, p. 38. Ce texte est issu d'une conférence faite à *Foi et Vie*, le 28 avril 1912. Pour Bergson, il y a une « solidarité » entre la vie de l'âme ou de la conscience et la vie du corps, *ibid.*, p. 43.

² Se référer au chapitre « L'Autre en soi ».

³ Chez Derrida la notion d' « hospitalité » reste ambivalente : sa racine, qui vient de « hôte » (*hospes*) et « hostile » (*hostis*), est antinomique.

⁴ Jacques Derrida, *De quoi demain, op. cit.*, p. 89.

⁵ Jacques Derrida, *Khôra* [1987], Paris, Galilée, 1993. *Khôra* est une analyse du *Timée* de Platon, texte dans lequel le terme *khôra* fait référence à un espace indéterminé et chaotique porteur de matière matricielle auquel le Demiurge tente de mettre de l'ordre, de trouver une forme idéale. Dans la Grèce antique, la chôra est une zone à dominante rurale même si elle ne s'oppose pas à la ville. Dans tous les cas, la *khôra* reste un espace ouvert.

⁶ *Ibid.*, p. 3. Ce passage est extrait du prière d'insérer ; il est identique dans *Passions, Sauf le nom* et *Khôra* publiés la même année chez Galilée. Tous sont indépendants mais forment un seul « essai sur le nom » en trois chapitres. Si la première version de *Khôra* est rédigée en 1987, celle des deux autres textes date de 1991.

⁷ *Ibid.*

⁸ Selon Derrida *Khôra* est ce « corps sans corps, corps absent mais corps unique et lieu de tout, au lieu de tout, intervalle, place, espacement », dans *Sauf le nom. Post-Scriptum*, Paris, Galilée, 1993, p. 58. Ce polylogue est

Cette éthique hyperbolique pense l'impossible pour lui accorder une chance de (sur)venir. Car l'ouverture à laquelle *Khôra* soumet marque le lieu premier d'une philosophie de la réception et du don.

L'ouverture de *Khôra*

Khôra est un espace à jamais ouvert à l'image de la Terre qui accueille l'ensemble des formes de vie pour des temps et des existences certes différentes mais dans lesquelles le don a perpétuellement lieu. Dans cette phrase inspirée de l'œuvre de Platon, Derrida montre que l'espace ouvert de *Khôra* revient à penser celui du vide originel :

[K]hôra n'aura-t-il pas ouvert, entre le sensible et l'intelligible, n'appartenant ni à l'un ni à l'autre, donc ni au cosmos comme dieu sensible ni au dieu intelligible, un espace apparemment vide – bien qu'il ne soit sans doute pas *le vide* ? N'a-t-il pas nommé une ouverture béante, un abîme ou un chasme ? N'est-ce pas depuis ce chasme, « en » lui, que ce clivage entre le sensible et l'intelligible, voire entre le corps et l'âme, peut avoir lieu et prendre place¹ ?

Le chasme ouvert par *Khôra* est visible dans *Sans titre* (2008) de Richard Long où une ligne noire crée un gouffre : situé entre deux falaises, le noir du vide symbolise l'intervalle, l'écart entre deux êtres, entre deux mondes. Ce trait sombre est telle une frontière qui sépare ou fend un espace en deux parties plus ou moins égales. Pour réaliser cette œuvre, l'artiste projette et dispose avec ses mains de l'argile de Chine blanche sur un support de bois peint à l'acrylique noire. Avec l'argile diluée dans de l'eau, il trace du bout de ses doigts des marques ondulantes depuis les extrémités du rectangle de bois vers son centre. La transparence de l'argile blanche sur le fond noir donne des nuances de gris à cette œuvre dans laquelle l'artiste décide de laisser une ligne noire centrale. Entourée d'argile blanche, celle-ci dévoile le chasme ou le gouffre qu'évoque Derrida.

Si l'espace ouvert par *Khôra* est celui d'un vide clivant, cette œuvre peut à l'inverse, loin de l'idée d'un gouffre, rappeler une terre d'accueil située entre deux rives aux eaux blanches. Cet espace, cet écart laisserait la place à ce qui vient, au tiers arrivant loin de tout « délit d'hospitalité² » :

rédigé et publié en 1991 sous le titre *Post-scriptum : apories, voies et voix* [*Post-scriptum: Aporias, Ways and Voices*]. Il vient « après-coup », à la suite d'un colloque auquel Derrida n'a pas pu se rendre et répond aux conférences publiées en 1992 dans l'ouvrage hétérogène (où sont publiés des spécialistes de la pensée hindouiste, bouddhiste ou chrétienne et de la déconstruction) *Derrida et la théologie négative* [*Derrida and Negative Theology*] dirigé par Harold Coward et Toby Foshay ; sont également (re)publiés en traduction anglaise deux textes abordant la théologie négative parus antérieurement : « D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie », issu d'une conférence prononcée en 1980 à la décade de Cerisy sur « Les fins de l'homme. À partir du travail de Jacques Derrida », et « Comment ne pas parler. Dénégations », conférence prononcée à Jérusalem en juin 1986 et publiée dans *Psyché, op. cit.*, p. 535-595.

¹ Jacques Derrida, *Khôra, op. cit.*, p. 44-45.

² Jacques Derrida, *Cosmopolites de tous les pays, encore un effort !, op. cit.*, p. 36.

« [C]e qui vient¹ » excède un déterminisme mais excède aussi les calculs et les stratégies de ma maîtrise, ma souveraineté ou mon autonomie. C'est pourquoi, même si personne n'est un « sujet-libre », en ce lieu, il y a du « libre », un certain espace de liberté s'ouvre, ou en tout cas est supposé ouvert par (ce) qui vient, un *espacement* délivré, *dé-gagé* (avant et pour le gage, l'engagement, la réponse, la promesse, etc.) [...] Là où de l'autre peut arriver, il y a « à venir », ou de l'à-venir².



Richard Long, *Sans titre [Untitled]*, 2008, argile de Chine et acrylique sur bois, 100 x 60 cm © Richard Long

Cet espace libre n'est pas vide mais plein à l'image de la sphère hospitalière qu'est la Terre. Depuis la nuit des temps, elle est le lieu commun³ de tous les êtres qui y habitent, y

¹ Jacques Derrida écrit : « Il m'est souvent arrivé, au cours de ces dernières années, quand j'avais à nommer des choses de cet ordre – le "libre", l'incalculable, l'imprévisible, l'indécidable, l'événement, l'arrivant, l'autre – de parler de "ce qui vient". », dans *De quoi demain, op. cit.*, p. 90.

² *Ibid.*, p. 91-92.

³ Dans cet écrit, Derrida fait référence à la philosophie de Kant sur le droit à l'hospitalité universelle notamment développé dans *L'Idée d'une histoire universelle d'un point de vue cosmopolitique [Idee zu einer allgemeinen*

vivent. La Terre est le lieu où « [l']autre, l'arrivée de l'autre est toujours incalculable¹. » *Sans titre* laisse penser à une *ligne du vivant* ou encore à une colonne vertébrale, cette partie de l'ossature qui soutient le corps des mammifères et permet leur action dans le monde. Cette colonne évoque également la figure du cosmopolite, d'une personne native d'un lieu en particulier qui accepte sa singularité tout en se sentant citoyen du monde. Ainsi *Sans titre* rappelle-t-elle l'ouverture inconditionnelle de *Khôra* et montre-t-elle que le propre du vivant est de se (re)trouver là, vivant pour un moment dans les mouvements et les rythmes du corps et de ses gestes. Au sujet de la réalisation d'une telle œuvre, Long déclare :

Les marques gestuelles de ma main sont importantes parce que mon énergie et ma vitesse font des éclaboussures et des "ruissellements" aqueux. Je fais une partie du travail et la nature (la gravité) fait l'autre. Les deux parties ont une variété cosmique irremplaçable à micro-échelle².

Pour Long, il s'agit d'un travail réalisé en accord avec les mouvements du monde qui comprennent ceux de la Terre autant que les siens. Tous deux œuvrent ensemble, dans un partage de ce qui est réalisable chacun à son échelle. Cette colonne ou cette *ligne du vivant* qui n'a pas de titre peut prendre le nom de *Khôra* puisqu'elle évoque le « droit naturel [à une] commune possession de la surface de la terre³ », c'est-à-dire le devoir d'hospitalité. À ce propos, Derrida écrit :

L'hospitalité, c'est la culture même et ce n'est pas une éthique parmi d'autres. En tant qu'elle touche à l'*éthos*, à savoir à la demeure, au chez-soi, au lieu du séjour familial autant qu'à la manière d'y être, à la manière de se rapporter à soi et aux autres, aux autres comme aux siens ou comme à des étrangers, *l'éthique est hospitalité*, elle est de part en part co-extensive à l'expérience de l'hospitalité, de quelque façon qu'on l'ouvre ou la limite⁴.

La culture, qui selon Derrida est aussi une « éthique de l'hospitalité⁵ », donne une responsabilité à chaque individu qui vit à l'intérieur d'elle. Cette perception de l'accueil rend l'être disponible pour l'arrivant qui est aussi l'événement à venir. Tel l'événement, l'autre

Geschichte in weltbürgerlicher Absicht, 1784] et *Vers la paix perpétuelle* où il est écrit : « *Le droit cosmopolitique doit se restreindre aux conditions de l'hospitalité universelle* », cité par Derrida dans *Cosmopolites de tous les pays*, *op. cit.*, p. 48.

¹ Jacques Derrida, *De quoi demain*, *op. cit.*, p. 100.

² Richard Long, dans l'entretien avec le critique d'art Robert C. Morgan titré « Chaque promenade est une idée différente, une expérience différente et un souvenir différent », *art. cit.* [“The gestural marks of my hand are important because my energy and speed make the splashes and watery ‘run-downs’. I make one part of the work and nature (gravity) makes the other part. Both parts have cosmic, unrepeatable variety in the micro-scale.”, trad. Maïlys Girodon.]

³ Emmanuel Kant dans *Vers la paix perpétuelle* [*Zum ewigen Frieden. Ein philosophischer Entwurf*, 1795], cité par Jacques Derrida dans *Cosmopolites de tous les pays*, *op. cit.*, p. 52.

⁴ *Ibid.*, p. 42.

⁵ À propos de « l'éthique de l'hospitalité » Jacques Derrida affirme : « [L']avenir, c'est l'ouverture dans laquelle de l'autre arrive, et c'est la valeur d'autre ou d'altérité qui [en] serait au fond la justification. Au fond, c'est ma manière d'interpréter le messianique : l'autre peut venir, il peut ne pas venir, je ne veux pas le programmer, mais je laisse une place pour qu'il puisse venir s'il vient : c'est l'éthique de l'hospitalité. », dans *Le Goût du secret*, *op. cit.*, p. 106.

peut arriver de n'importe où et de n'importe quelle manière. La venue et l'accueil de l'autre sont toujours incalculables car il y a de l'autre bien avant *ma* propre venue : « [L]'autre est là de toute façon [...] l'autre est là avant moi¹ ». La pensée derridienne justifie l'altérité radicale comme fondamentale dans la notion d'accueil, qui concerne aussi la « responsabilité scientifique » :

La venue de l'autre, l'arrivance de l'arrivant, c'est (ce) *qui arrive* en tant qu'événement imprévisible. Savoir « prendre en compte » ce qui défie le compte à rendre, ce qui défie ou infléchit autrement le principe de raison en tant qu'il se limite à « rendre compte » (« *reddere rationem* », « *logon didonai* »), ne pas dénier ou ignorer cette venue imprévisible et incalculable de l'autre, c'est aussi cela le savoir, et la responsabilité scientifique².

Une œuvre *sans titre* peut désigner *khôra* dans le sens où ces deux notions autorisent voire encouragent les interprétations du spectateur/lecteur. En effet *Sans titre* et *Khôra* restent ouvertes en fonction de la subjectivité et de la focale du regard que chaque individu pose sur cette ligne verticale qui sépare autant qu'elle rassemble. *Sans titre* et *Khôra* témoignent de l'informe qui prend forme dans les consciences puis dans la réalité à partir d'un fil qui soutient et porte l'*anima* du monde.

De l'*anima*

Dans l'une de ses premières performances non titrées, Mendieta symbolise l'*anima* qui parcourt le monde, en particulier celle des corps humains. Elle montre que le corps est l'un des réceptacles du moteur universel de vie. L'artiste se présente nue dans l'herbe fraîche face à un squelette³ qui a les mêmes proportions qu'elle. Celui-ci évoque autant la mort que la vie, l'idée de renouveau ou de renaissance. Le rituel de régénération auquel convie l'artiste a lieu dans une herbe haute et verte, une couleur symbole de fertilité et de vie. À l'aide d'une matière rose pâle, Mendieta a sculpté un crâne et des mains qu'elle place sur le squelette allongé au sol comme pour lui transmettre un peu de son énergie vitale, pulsionnelle voire sexuelle puisque le corps nu de l'artiste vient se coucher face à celui du squelette. Elle l'embrasse comme pour fusionner avec lui « à la vie à la mort⁴ ». Ainsi l'artiste unit-elle son corps féminin⁵, qui incarne la fertilité et la fécondité, à une figure qui symbolise la mort. Dans ce coït, Mendieta fait coexister Éros, désir primordial de vie, et son envers Thanatos. Elle « se pens[e] comme squelette⁶ » pour accueillir ces deux mouvements et renouveler son être, le

¹ *Ibid.*, p. 108.

² Jacques Derrida, *De quoi demain, op. cit.*, p. 87.

³ Pour Mircea Eliade, les os sont des symboles de vie. Cette idée est notamment développée dans son ouvrage titré *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase* (1953).

⁴ Le monde offre des jeux de polarités qui coexistent : vie/mort, bien/mal, jour/nuit, vide/plein, personnel/impersonnel.

⁵ Jane Blocker livre une analyse essentialiste de cette œuvre dans *Where is Ana Mendieta?, op. cit.*, p. 63-66.

⁶ Kenneth White, « Conscience planétaire », *L'esprit nomade, op. cit.*, p. 246.

purifier. À travers cette performance, l'artiste révèle l'harmonie qui maintient la vie unie à la mort et inversement¹.

Cette performance dévoile les correspondances qu'entretient Mendieta avec le monde chamanique². En effet, à l'articulation entre le monde des vivants et celui des morts, le chamane établit un pont avec les êtres, qu'ils soient divins, défunts, *animots*... Guérisseur dans certaines sociétés, le chamane interagit entre ces différents mondes et accueille leurs énergies pour les transmettre au(x) consultant(s).

Selon Edgar Morin, le chamane est un intercesseur qui « communique à travers le seul langage universel qui se trouve chez les humains, chez les plantes, chez les animaux, chez les vers de terre, chez tous les êtres vivants, c'est-à-dire l'ADN, l'acide désoxyribonucléique, qui contient le savoir héréditaire de chaque vivant³. » Pour ce philosophe et sociologue, l'artiste serait un « postchaman⁴ » en raison de la « quasi-possession⁵ » qu'il connaît dans son processus créatif qui « comporte une coopération véritable entre un état second d'inspiration⁶, sorte de transe atténuée, ou demi-transe, et l'état conscient⁷. » À travers cette œuvre, Mendieta transmet, notamment grâce à l'efficacité de sa visualisation, les liens qui l'unissent avec le monde des vivants et des morts qu'elle accueille en elle. En ce sens, elle montre que l'esthétique des arts visuels relève du soin puisque l'acte de performance en lui-même, la perception visuelle ainsi que la compréhension des notions propres à l'œuvre l'amènent vers la guérison de la psyché, de l'esprit et/ou de l'âme. Cette œuvre sans titre renvoie à l'intensité et à la vibration des énergies de la matière avec laquelle l'artiste communique depuis un sol éclatant de lumière verte, cette couleur qui « particip[e] à l'épanouissement de la viridité sur terre et de la vie de l'homme⁸. »

¹ Il s'agit d'une idée inspirée de l'ouvrage *Quinze cents kilomètres à pied à travers l'Amérique profonde* (1867-1869) de l'écrivain John Muir (1838, Dunbar – 1914, Los Angeles), pionnier dans la protection de la nature. Disciple d'Emerson et de Thoreau, John Muir pense l'humain comme un être transitaire, un être de passage. En 1867, alors qu'il chemine vers le golfe du Mexique, il fait un arrêt au cimetière de Bonaventure en Géorgie, ce qui le fait songer à la mort. Selon lui, la mort est aussi belle que la vie. La ville fait perdre la continuité qui existe entre vie et mort : la mort y est vue comme un châtimeur, une punition où le corps est mis en boîte alors que dans la nature, elle est un tissu de relations entre les êtres. Pour Muir, il y a une harmonie divine entre vie et mort.

² De nombreuses expositions de Mendieta sont plongées dans l'obscurité et donnent la sensation de se trouver dans une cavité naturelle obscure et/ou sacrée de laquelle émane une atmosphère calme et reposante qui ouvre les sens.

³ Edgar Morin, *Sur l'esthétique*, Paris, Robert Laffont, 2016, p. 41.

⁴ *Ibid.*, p. 43.

⁵ *Ibid.*, p. 47.

⁶ Selon Edgar Morin, l'« état d'inspiration » est le « sentiment d'un souffle créateur qui anime l'artiste à travers l'état de transe. », *ibid.*, p. 100.

⁷ *Ibid.*, p. 47. Edgar Morin ajoute : « L'art est du chamanisme intériorisé et atrophié. », *ibid.*, p. 95.

⁸ Selon Hildegarde de Bingen, la viridité vient d'une force « verte » provenant de « l'éternité », citée par Audrey Fella, *Hildegarde de Bingen, op. cit.*, p. 34. Mendieta a, comme Hildegarde de Bingen, une « vision unifiée de l'homme et de l'univers », Audrey Fella, *ibid.*, p. 27-40.



Ana Mendieta, *Sans titre [Untitled]*, 1972, Iowa, photographie couleur, dimensions non renseignées
© Estate of Ana Mendieta & Galerie Lelong

Tel le sol sur lequel Mendieta œuvre, la terre incarne l'humus fécond qui donne vie et abondance. À l'inverse, la terre est aussi l'endroit où le vivant retourne¹. Ainsi Mendieta expose-t-elle la coexistence de différents mondes qui s'incarnent et se dissolvent : tout squelette sera absorbé, englouti au sein de la terre pour donner à nouveau vie en retour. Cette œuvre révèle que vie et mort sont entremêlées dans le fonctionnement d'un cycle. La puissance de la pulsion de vie entraîne une pulsion de mort avec laquelle elle se maintient en équilibre à énergies égales. Mendieta invite à penser la mort comme un autre type d'existence. Selon elle, la mort fait partie de la vie dont elle est l'envers. Se défaire de l'idée de la mort comme d'une fin en soi permet de l'envisager telle la naissance d'un nouveau cycle. En effet, la mort « sous la forme de l'échange [...] réintroduit du sens, elle noue un contrat symbolique². » Avec ce travail, Mendieta se rend là où la mortification n'est pas, où l'éros vainc dans la jouissance vitale d'un corps qui se sent présent dans la globalité universelle. Mendieta invite à être à chaque instant dans l'accueil perpétuel du présent. Ceci évoque un passage de *Prières quotidiennes* de Luce Irigaray :

« Nous demandons à l'imprévisible de décevoir l'attendu », écrit René Char. Je demanderais plutôt, à la nature ou à l'autre, d'ouvrir plus large l'horizon de l'attente, de nous révéler ce que nous n'imaginons pas. Non par des événements extraordinaires, mais par le dévoilement encore à venir de plus humble quotidien : en nous et hors de nous³.

À nouveau Ana Mendieta dévoile qu'il n'y a pas de fixité dans un monde où l'événement peut se présenter à chaque instant. Comme Richard Long, elle révèle que tout est mouvant dans un seul mouvement de vie, celui de l'*anima*. Ce mouvement rythme les cycles qui engendrent vie et mort pour perpétuer le vivant. L'impulsion dirigée de l'*anima* revient à penser la continuité des milieux de vie et la rencontre des êtres qui y résident. Car la nature ne connaît pas de séparation entre les espaces terrestres : il n'y a ni bords, ni limites, ni frontières à la rotondité de la Terre. Ainsi est-ce entre soi et l'autre que s'abolissent les frontières, que « je » est ou devient l'autre⁴, comme « nous » sommes le tout. L'accueil en soi et hors de soi de ce qui compose l'*anima* amène à penser ce qui produit son impulsion.

1. Impulsion

L'ensemble des mouvements de la Terre proviennent de l'impulsion première de l'*anima* du monde. Ce souffle primordial engendre des mondes en perpétuel changement, en constante

¹ Se référer au chapitre « D'où tout vient et repart ».

² David Le Breton, *La peau et la trace. Sur les blessures de soi*, op. cit., p. 132.

³ Luce Irigaray, *Prières quotidiennes*, op. cit., p. 10.

⁴ Un parallèle peut être fait avec la lettre dite du « Voyant » que Rimbaud écrit au poète douaisien Paul Demeny le 15 mai 1871 : « Car Je est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident : j'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute : je lance un coup d'archet : la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène. », dans *Poésies complètes* [1998], Paris, Poche, 2018, p. 149. Dans cette lettre, Rimbaud défend également une déconstruction du phallogocentrisme.

création. Suivant la « souveraineté¹ » de principes organisateurs², la « fécondité cosmique³ » de l'Univers crée des univers qui fabriquent des relations. L'*anima*, cet élan vital ou cette énergie primordiale dont émane le souffle, tisse des liens entre les mondes à l'image de mythologies ou légendes qui évoquent la figure de la tisseuse au fil d'argent qui maintient les êtres vivants entre Terre et Ciel. Entre inspiration et expiration, l'Univers crée une harmonie dans laquelle se perpétuent les formes de vies.

L'impulsion initiale de l'Univers est issue d'un magma premier qui donne forme à un monde chaotique ou non organisé. À propos de cette origine connue de l'Univers, Hubert Reeves affirme :

Géographiquement, la quasi-totalité de la matière cosmique possède un niveau d'organisation rudimentaire, sinon inexistant. Mais, dans cet océan chaotique, en certains lieux privilégiés, en certains îlots favorisés par des conditions physiques appropriées, la matière a pu « céder » à ses tendances organisatrices et accoucher des merveilles dont elle possède le secret⁴.

Les secrètes « tendances organisatrices » de l'*anima*, de cette impulsion initiale qui agence une matière désordonnée, sont perceptibles dans une œuvre de Richard Long titrée *Pierres alpines une marche de treize jours en montagne débutant et terminant à Leuk en Suisse 2000*. Cette sculpture visible au premier plan de la photographie évoque la constitution anarchique d'un magma premier qui tend à s'organiser.

Magma

Les œuvres de cette facture qui peut être qualifiée de désordonnée sont rares dans le travail de Long. À la différence des travaux dont le titre comporte le terme *Ligne* et qui présentent à chaque fois des lignes droites, *Pierres alpines* est réalisée à l'image de la sculpture créée en Islande *Cinq pierres*⁵ (1974), dont la photographie atteste elle aussi de la réalisation de courbes sinueuses. Les lignes courbes de *Cinq pierres* et *Pierres alpines* sont anarchiquement disposées, dispersées dans le vaste paysage qui les voit naître. Avec *Pierres alpines*, Long évoque l'inorganisation des premiers états de la création du Cosmos et de l'Univers autant que l'aspect désordonné et informe des premiers temps de la Terre.

L'impulsion primordiale tend toutefois vers une forme d'*organisation* à l'image de l'œuvre titrée *Dessins de roche* [*Rock Drawings*], impression que Richard Long réalise en 1994 à même la roche. Produite grâce à un relevé de minéral, elle évoque une cellule primordiale vue au microscope. En noir et blanc, ce fragment rocheux apparaît telle une cellule qui réunit en son sein les principes organisateurs du vivant.

¹ Philippe Descola lors de sa conférence « Cosmopolitiques de la Terre », *op. cit.*

² Pour Hubert Reeves, « [l']histoire du cosmos est celle de la matière qui s'organise. », dans *L'espace prend la forme de mon regard*, *op. cit.*, p. 47.

³ Philippe Descola lors de sa conférence « Cosmopolitiques de la Terre », *op. cit.*

⁴ Hubert Reeves, *L'espace prend la forme de mon regard*, *op. cit.*, p. 43.

⁵ Cette œuvre est étudiée au chapitre « Géographies sensibles ».



Richard Long, *Pierres alpines une marche de treize jours en montagne débutant et terminant à Leuk en Suisse 2000* [ALPINE STONES A THIRTEEN DAY MOUNTAIN WALK BEGINNING AND ENDING IN LEUK SWITZERLAND 2000], photographie noir et blanc, dimensions non renseignées
© Richard Long

À ce titre, elle rappelle l'impulsion à l'origine du premier état de construction de l'Univers qui est pensé « sans organes¹ ». Ainsi Long retrace-t-il les liens entre les vivants depuis un amas rocheux qui dessine la complexification d'une cellule. Avec le cercle, cet artiste trace l'unicité des différents milieux dans lesquels tout est mouvement permanent : dans cette cellule primordiale, il unit les vivants qui agissent interconnectés. *Dessins de roche* présente une succession de traits parallèles fins ou enchevêtrés qui forment par endroit des points ou des nœuds englobés dans un tout unifié par la figure géométrique du cercle. Son aspect sphérique symbolise, outre la cellule, la rotondité terrestre², solaire, lunaire...

¹ Selon Deleuze et Guattari, le corps est vivant parce qu'il est sans organes : « Si tout est vivant, ce n'est pas parce que tout est organique et organisé, mais au contraire parce que l'organisme est un détournement de la vie. Bref, une intense vie germinale inorganique, une puissante vie sans organes, un Corps vivant d'autant plus qu'il est sans organes », dans « Le lisse et le strié », *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 623.

² La rotondité de la Terre produit des mouvements perpétuels qui la traversent continuellement comme les glaciers qui avancent dans les océans et les mers ou les vents qui poussent le sable du Sahara jusqu'aux Bahamas par exemple.



Richard Long, *Dessins de roche* [*Rock Drawings*], 1994, sérigraphiés par Paragon Press, dimensions non renseignées © Richard Long

Réalisées à partir de matière minérale, les lignes en noir et blanc de *Dessins de roche* forment un paysage gris. Entre ombre et lumière, relief et planéité, Long fait part d'un paysage primordial issu d'une cellule dont les informations se complexifient au fur et à mesure que progresse le cycle de son évolution. Le mouvement perceptible dans les traits de Long montre que cette cellule primordiale tend à l'organisation depuis la formation de différents amas. Dans *Pierres alpines* et *Dessins de roche*, Long zigzague dans un monde désordonné fait à partir de matière dense comme la pierre qui tend néanmoins à s'agencer. Ainsi voyage-t-il entre différentes manières de faire partie du monde, de le percevoir et de l'exprimer.

Le magma premier finit par créer des systèmes organiques qui participent de l'élaboration du « je » comme partie minime de l'élément fondateur. Long montre que ce « je » est l'infiniment petit qui étudie l'infiniment grand depuis le point qu'il représente vers l'extérieur. Aussi se fait-il créateur à son tour. À son échelle, cet artiste participe à la continuité de l'impulsion de l'*anima*. L'impulsion, synonyme de souffle, d'élan vital tel le *ki*¹ dans la culture orientale, est cette énergie primordiale qui anime les êtres au cœur de leur anatomie, de leur corps qui est aussi ce « “souffle *jeté*”² ». L'impulsion de vie qu'est l'*anima* met en mouvement l'ensemble des organes du corps en vie grâce au souffle, à l'air. Le mouvement

¹ Cette notion est étudiée au chapitre « Mémoire corporelle ».

² Jacques Derrida cite Antonin Artaud : « Le souffle : un “souffle *jeté*” dans la grammaire du verbe (je souffle) ou du nom (le souffle), qu'il soit mon attribut ou celui de la machine : “la machine qui a souffle”, “qui en même temps a souffle” et “voilà dix ans qu'avec mon souffle / je souffle des formes dures, / compactes...”, “tous souffles dans l'arcature creuse...” , “...Pas un qui ne soit un souffle jeté de toute la force / de mes poumons...” », dans « Forcener le subjectile », *op. cit.*, p. 85.

aérien de l'impulsion première montre que la nature comme l'humain respirent entre immanence et transcendance. Le souffle est créateur de vie. Selon Luce Irigaray, le souffle n'est pas uniquement essentiel à la survie mais conduit également vers un au-delà de la vie :

L'air n'est pas seulement utilisé pour la survie : il accompagne la transition de la vie naturelle à la vie spirituelle. Il est peut-être celui des éléments qui a le plus rapport à l'être, en ses diverses manifestations. Il appartient à l'univers mais aussi au vivant humain, en lequel il opère une secrète alchimie [...] du corps et de l'âme, une âme qui reste matière, mais plus fluide, d'une autre consistance et densité que le souffle indispensable à la survie. Plus de coupure tranchée entre univers et corps humain, ni entre corps et âme, mais une transformation de l'élémentaire l'amenant à devenir matière du transcendantal¹.

De même, pour les artistes du corpus, l'esprit est intrinsèquement lié à la matière. Leurs œuvres « rend[ent] sensible la logique énergétique qui anime l'Univers, le vivant, le psychisme². » Elles révèlent les dynamiques qui s'opèrent dans l'individu entre intérieur et extérieur. À travers leurs pratiques artistiques au cœur de vastes milieux ils expriment tous, à l'image de ce que dévoile Merleau-Ponty, la simultanée *hic et nunc* de l'espace-temps :

Puisque, pourtant, j'étais passé de l'autre côté, au lieu de dire que je suis dans le temps et dans l'espace, ou que je ne suis nulle part, pourquoi ne pas dire plutôt que je suis partout, toujours, en étant à ce moment et ce lieu. [...] Les choses, ici, là, maintenant, alors, ne sont plus en soi, en leur lieu, en leur temps, elles n'existent qu'au bout de ces rayons de spatialité et de temporalité, émis dans le secret de ma chair, et leur solidité n'est pas celle d'un objet pur que survole l'esprit, elle est éprouvée par moi du dedans en tant que je suis parmi elles et qu'elles communiquent à travers moi comme chose sentante³.

Partout et depuis leurs chairs, ils créent des œuvres dans lesquelles tout semble se passer comme s'il n'y avait finalement ni espace, ni temps. Comme si l'Être n'était qu'énergie pure et continue. Une énergie propulsée par une secrète et énigmatique (im)pulsion de vie qui règne sur l'apparition et la disparition de la vie même. L'impulsion primordiale est dépositaire de l'énergie transcendantale qui produit et retire la vie en la perpétuant. Depuis leurs mouvements ou leurs absences apparentes de mouvement, les œuvres des artistes du corpus amènent à penser un monde qui se meut en permanence grâce à une impulsion, une force qui marque l'unité du mouvement terrestre.

Au sein d'une unité

Richard Long symbolise cette unité avec la forme géométrique du cercle. Il aime à la représenter sur la terre de grands paysages comme ceux des Andes. Pour *Un cercle dans les Andes 1972* [*A Circle in the Andes 1972*] il trace, les pieds ancrés dans la Terre, un large cercle qui illustre le cycle perpétuel de vie : dans son mouvement circulaire, il englobe tout. Il

¹ Luce Irigaray, *Prières quotidiennes*, op. cit., p. 27.

² Guillaume Logé, *Renaissance sauvage*, Paris, PUF, 2019, p. 105.

³ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, op. cit., p. 151.

(re)place l'humanité dans un ensemble plus grand, le grand Tout que sont l'Univers et le Cosmos¹. Avec ces cercles tracés à même la terre de vastes lieux et à l'aide des concrétions minérales que sont les cailloux harmonieusement dirigés vers les cieux, Long relie la Terre au Ciel. Cette œuvre rappelle également, qu'à l'origine, la Terre est une accumulation de cailloux présents dans l'Univers : « J'aime l'idée que les pierres sont ce dont le monde est fait². » L'artiste, qui voit la Terre telle une pierre fertile, affirme encore :

Je suis artiste parce que c'est ma langue. [...] Il s'agit toujours d'une idée, qui se réalise en la faisant, d'une manière ou d'une autre. Il est logique et très pratique d'utiliser les matériaux naturels de chaque lieu pour réaliser une sculpture. Comme je l'ai déjà dit, j'aime les pierres car « elles sont ce dont le monde est fait », ce qui signifie que je peux les trouver presque partout, ce qui me donne la liberté de faire de l'art où que je sois³.

Cet artiste a, comme Mendieta et Ristelhueber, l'art pour langage. Tous inscrivent les mouvements qu'ils ressentent en se déplaçant de par le monde pour trouver leur place et en rendre compte. Le « monde mouvant⁴ » dont Long témoigne dans ses sculptures éphémères au sein d'une nature préservée évoque autant l'impulsion première en tant que singularité primordiale ou source, que les premiers temps de l'humanité. En effet *Un cercle dans les Andes* rappelle les cercles⁵ de pierres comme celui de Beaghmore Stone Circles. Situé en Irlande du Nord à Beaghmore, le site date du début de l'âge du bronze. Composé de douze cairns et dômes ainsi que de sept cercles de pierres, il est découvert en 1940. En s'inspirant de ces cultures ancestrales, Long suit le mouvement que les humains donnent au début de leur existence sur Terre. Il *poursuit à la trace* les impulsions naissantes durant les périodes de la Préhistoire et de la Protohistoire où le monde spirituel rend présents les dieux en chaque parcelle terrestre, à chaque instant. Comme une adresse aux Cieux depuis la Terre, ce cercle de pierres dans les Andes établit un pont dans le temps et l'espace : Long crée en Amérique

¹ À ce propos, Hubert Reeves écrit : « Si la science ne peut répondre aux questions telles que “Dieu existe-t-il ? La vie a-t-elle un sens ? Y a-t-il une vie après la mort ?”, les connaissances scientifiques nous permettent, néanmoins, de nous situer dans le cosmos par rapport aux étoiles, aux plantes, aux animaux. Elles retracent notre passé antérieur, retrouvent nos racines cosmiques et décrivent l'aventure de la matière qui s'organise et dans laquelle notre existence s'insère », dans *L'espace prend la forme de mon regard*, *op. cit.*, p. 67.

² Richard Long cité par Lucy Lippard dans *Overlay*, *op. cit.*, p. 129 [“I like the idea that stones are what the world is made of.”, trad. Maïlys Girodon.]

³ Richard Long, dans l'entretien avec le critique d'art Robert C. Morgan titré « Chaque promenade est une idée différente, une expérience différente et un souvenir différent », *art. cit.* [“I'm an artist because it's my language. [...] It's always about an idea, which is realised by making it, in one way or another. It is logical and most practical to use the natural materials of each place to make a sculpture. As I have previously said, I like stones because ‘they are what the world is made of’, which means I can find them almost anywhere, which gives me the freedom to potentially make art anywhere I am.”, trad. Maïlys Girodon.]

⁴ Paul Moorhouse, « La complexité de l'écheveau, la complexité du réseau : l'art de Richard Long » [“The Intricacy of the Skein, the Complexity of the Web: Richard Long's art”], dans *Marcher sur la ligne [Walking the Line]*, Paris, Thames & Hudson, 2001, p. 32 [“moving world”, trad. Maïlys Girodon.]

⁵ Selon l'archéologue Marija Gimbutas, les sociétés matrilinéaires de la vieille Europe établissent des assemblées ou cercles de conseil, dans *Le langage de la Déesse [The Language of the Goddess: Unearthing the Hidden Symbols of Western Civilization]*, 1989], trad. Camille Chaplain et Valérie Morlot-Duhoux, Paris, *des femmes*, 2006, planche 21, p. 9.

du Sud et en 1972 la forme primitive du cercle issue de pratiques européennes formées durant les premiers temps de l'humanité.



Richard Long, *Un cercle dans les Andes 1972* [A CIRCLE IN THE ANDES 1972], photographie noir et blanc, dimensions non renseignées © Richard Long

Même si pour Long « il n'y a pas de symbolisme dans [s]es lignes et cercles¹ », le cercle reste un symbole universel ancestral. Cette forme géométrique renvoie à la notion de continuité ou encore d'unité entre les milieux, les temps et les mondes. Le cercle concentre vers l'intérieur et diffuse vers l'extérieur. Il est tel un atome qui tourne pour donner son mouvement, sa vibration au corps ; comme l'écrit Merleau-Ponty : « [M]es mouvements et ceux de mes yeux font vibrer le monde, comme on fait bouger un dolmen du doigt sans ébranler sa solidité fondamentale². » Avec la forme du cercle Long invite à penser qu'un seul regard posé sur le monde ne peut le modifier mais plusieurs regards qui se dirigent dans la même direction peuvent le transformer.

Les œuvres de Long amènent à concevoir la participation active de l'humain au mouvement du monde, dans le souffle de chaque parcelle de vie. Avec des lignes sinueuses ou avec la forme du cercle qui rappelle celle d'une cellule mais également la configuration des planètes, Long guide le spectateur dans les ressentis de ses liens avec les mondes terrestre et

¹ Richard Long, dans l'entretien avec le critique d'art Robert C. Morgan titré « Chaque promenade est une idée différente, une expérience différente et un souvenir différent », *art. cit.* [“there is no symbolism in my lines and circles.”, trad. Maïlys Girodon.]

² Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 22.

céleste. Il invite à écouter en silence les bruits de son corps et ceux de la nature pour s'apercevoir qu'ils résonnent dans un écho lointain avec les sons de l'Univers¹. En communiquant avec son milieu à l'instar de Mendieta, Long montre que ses chairs sont composées de l'énergie qui forme le grand Tout. Hubert Reeves affirme : « Notre vie s'inscrit dans une dimension gigantesque. Planètes, étoiles et galaxies en sont parties prenantes. Notre existence a des résonances cosmiques². » Faits de poussières d'étoiles³, les humains sont « des êtres astraux⁴ » immergés dans l'immensité de l'espace au sein duquel se trouve la Terre. Si la science « dit⁵ » et que l'art « fait sentir⁶ », les trois artistes du corpus convient à percevoir les liens d'appartenance et de confiance avec les mouvements du monde. Leur art met au défi le regard du spectateur puisqu'il amène à concevoir l'imperceptibilité des mouvements de la matière. C'est pourquoi tous invitent à prendre le temps de regarder attentivement le monde, de s'y sentir vivant afin d'en modifier ses perceptions et appréhensions. Ainsi œuvrent-ils à l'image de ce qu'écrit Derrida : « Le travail philosophique [et artistique] consiste en un affranchissement constant : tout faire pour reconnaître mais aussi passer, sans forcément la trahir, sa propre limite ethnocentrique ou géographique⁷. » À travers leur art, les artistes du corpus maintiennent ouverts les liens entre humains et non humains activés depuis l'impulsion première par l'âme primordiale ou l'énergie créatrice de vie entre visible et invisible. Ils pensent les liens entre les différentes âmes et se rejoignent dans la notion d'*habiter* au sein de l'élan universel. Les trois artistes du corpus sont tous à leur manière

¹ L'astrophysicien David Elbaz et le neurobiologiste Alain Destexhe prouvent que les sons des neurones ressemblent à ceux émis dans l'univers, lors de leur conférence « L'étoffe de nos rêves et de l'Univers » donnée aux « Rencontres du ciel et de l'espace » à Paris en novembre 2018.

² Hubert Reeves, *L'espace prend la forme de mon regard*, op. cit., p. 33. Cette phrase évoque la conférence de Elbaz et Destexhe citée plus haut. Ces scientifiques établissent des analogies entre l'organisation du cerveau et celle de l'univers. Leurs recherches montrent par exemple qu'il existe cent milliards de galaxies et cent milliards d'étoiles connues dans l'univers et que cent milliards de neurones sont présents dans un cerveau humain. Ils pensent l'Univers comme un gigantesque cerveau et montrent les similarités de leurs structures et activités. En ouvrant les horizons cosmologiques, ils établissent des liens entre neurobiologie et astronomie et montrent qu'il existe des sphères autour de nous et en nous. Ce peut être schématisé de la manière suivante : étoile ← galaxie ← univers ↔ atome → cellule → corps. Comme l'humain, la galaxie est modulée par son environnement entre intérieur et extérieur : sa matière est nourrie en permanence par des apports externes. Les galaxies, lorsqu'elles ne forment plus d'étoiles, connaissent elles aussi le processus d'apoptose qui est l'autodestruction programmée dans le code génétique de la cellule. Ils révèlent de diverses manières que le cerveau et l'univers ont une histoire pratiquement identique (consultable à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=JvzSlopy_oY).

³ Lors de sa conférence « L'avenir de la vie sur Terre » donnée en 2014 à Lille, Hubert Reeves parle de la loi d'enchevêtrement quantique qui prouve que les humains sont fabriqués à partir de particules de photons, de la lumière qui vient des étoiles. Tous sont faits de la même matière, c'est-à-dire de particules élémentaires qui s'associent, s'agencent, s'organisent. L'astrophysicien affirme que des fils seraient entretenus entre les êtres, comme le révèle l'expression « tisser des liens » (consultable à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=KRlecMVBfTM>). Ailleurs Reeves écrit : « Entre les étoiles et les humains se tisse une relation secrète, comme dans un monde à part. Une réalité sereine à la frange de l'imaginaire. », dans *L'espace prend la forme de mon regard*, op. cit., p. 29.

⁴ Emanuele Coccia lors de sa conférence « Penser le paysage à l'époque de la fin de la nature », festival « Allez savoir », op. cit.

⁵ Hubert Reeves, *L'espace prend la forme de mon regard*, op. cit., p. 37.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 40.

attachés à la matière et créent à partir de l'impulsion que celle-ci leur procure : c'est elle qui leur fournit en partie l'élan créateur.

Tel un cercle sans début ni fin¹, l'impulsion primordiale se dirige dans un mouvement perpétuel et intemporel. La notion de trace est indissociable de cette fin sans fin qui fonctionne entre mémoire et oubli, connaissance et ignorance, vérité et erreur. En présentant certains mouvements du passé de la sphère Terre, qu'il s'agisse de la réitération de stigmates guerriers pour Ristelhueber, de la résurgence de la figure de la déesse pour Mendieta ou de la réactivation de la forme ancestrale du cercle pour Long, les artistes du corpus œuvrent à transmettre l'existence d'un « enroulement de l'expérience² » où la matière s'organise et se complexifie³ toujours. Ils montrent que tout s'enroule, tourne dans l'Univers⁴ et l'immensité du Cosmos. Entre existence et disparition, l'impulsion première maintient la création et sa destruction dans un perpétuel mouvement qui plonge artistes et spectateurs au sein de l'océan cosmique qui conduit à ressentir l'« impression océanique ».

2. Impression océanique

Songer à l'immensité du Cosmos revient à interroger l'ensemble au sein duquel se trouve le « corps céleste⁵ » de la Terre. À mesure que cette pensée s'inscrit et s'imprime dans le corps de l'individu, elle le conduit à ressentir l'« impression océanique », c'est-à-dire la sensation d'être présent dans le vaste océan universel. L'impression océanique replace l'humain dans le Tout auquel il appartient. Ouvert à plus grand que lui, le sujet est plongé dans l'étendue de l'océan originel ou de la mer dont l'« espace [est] symboliquement infini⁶ », comme l'écrit Derrida. Si ce philosophe n'a pas directement écrit au sujet de l'impression océanique, sa pensée est imprégnée de sensations qui amènent l'être à se transcender.

L'impression océanique est élaborée par Romain Rolland dans des lettres adressées au tournant des années 1930⁷ au neurologue et fondateur de la psychanalyse Sigmund Freud¹.

¹ La symbolique du cercle est également reliée à l'Ouroboros qui unit matière et fluide universel. Depuis la mythologie égyptienne, l'Ouroboros est un symbole de vie perpétuelle, de cycle, de rotation entre les mondes.

² Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, op. cit., p. 149.

³ À ce titre, Hubert Reeves révèle : « Ma réaction devant ce phénomène [l'organisation de la matière] serait plutôt de type "animiste" dans le sens le plus vague du terme. J'admets volontiers l'idée que cette poussée de l'organisation est mystérieusement incluse dans la nature. », dans *L'espace prend la forme de mon regard*, op. cit., p. 30.

⁴ Par exemple la Terre tourne en permanence à 2.000 km/h autour du soleil.

⁵ Hubert Reeves, *L'espace prend la forme de mon regard*, op. cit., p. 30.

⁶ Jacques Derrida, *Le monolinguisme de l'autre*, op. cit., p. 75.

⁷ Rolland et Freud tiennent ces conversations épistolaires au lendemain de la Seconde Guerre Mondiale, au moment où Freud élabore le dualisme entre pulsions de vie et de mort. De nombreux éléments séparent ces deux penseurs qui se nourrissent pourtant de leurs différences. Leurs échanges inspirent Freud sur de nombreux aspects développés dans *Le Malaise dans la culture* qu'il termine à la réception d'une ultime lettre de Rolland. Il y mène notamment cette réflexion qui révèle des pensées pouvant elles aussi être qualifiées d'« océaniques » : « [L]a planète, en plus de tourner sur son axe, tourne aussi autour de l'astre central dont elle dépend, de même

Rolland, qui a connaissance des cultures indiennes², se plonge dans la transcription de l'immense sensation qu'il ressent. Dans leur correspondance, il fait part de ses perceptions d'immersion au sein du grand Tout qu'est l'Univers et qualifie cette intuition d'« océanique³ ». Selon le philosophe Michel Hulin (1936) dans son ouvrage intitulé *La Mystique sauvage*⁴, l'écrivain utilise cet adjectif pour « exprimer une certaine dilatation ou expansion des frontières du Moi⁵ ». Le terme *océanique* lui permet de rendre compte de l'impression de vertige que l'Univers transfère, inscrit et imprime en lui. La sensation océanique procure une extension infinie, une impression positive de se sentir faire partie du grand Tout qui compose l'Univers. Ainsi Rolland relie-t-il l'âme individuelle et l'âme universelle à l'image de « ce que la vague est à l'océan⁶ ». Il dévoile qu'en chaque être réside une parcelle du vaste océan cosmique.

De l'intuition

L'impression océanique tient d'abord de l'écoute de l'intuition. Aussi ambivalente que puissante, celle-ci n'est ni mesurable ni quantifiable. Elle aiguise le travail d'écoute du vaste monde qui coexiste en soi et hors de soi. Le peintre Jacques Clauzel (1941, Nîmes) déclare dans sa conversation avec Marie Joqueviel-Bourjea : « Je cherche à faire ressurgir ce qui relie chaque homme à l'univers, à travers les autres hommes. Je suis à la recherche du lien primordial. Et ce lien ne peut être retrouvé, tant il nous dépasse, qu'à travers l'intuition⁷. »

L'intuition est un phénomène intrinsèque à l'impression océanique qui permet également à l'artiste de passer de l'universel au particulier et inversement. Dans cet espace de projections multiples où les systèmes de représentations de l'espace-temps n'ont que peu de prises, les sensations sont libres de se développer et de se déployer. L'intuition est une ode au souffle

que l'individu humain participe de la marche évolutive de l'humanité tout en suivant le chemin propre de sa vie. », Sigmund Freud, *Le Malaise dans la culture* [1930], Paris, Points, 2010, p. 165.

¹ Sigmund Freud apparente la sensation océanique « à un retour au stade primaire, à l'état intra-utérin », cité par Michel Hulin dans *La Mystique sauvage* [1993], Paris, PUF, 2008, p. 41. L'article de Liliane Abensour, « L'attraction vers l'illimité : sensation océanique, psychose et temporalité », évoque également l'aspect psychanalytique du sentiment océanique, dans *Revue française de psychanalyse*, vol. 71, Paris, PUF, 2007, p. 1061-1076 (consultable à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2007-4-page-1061.htm>).

² La culture indienne est également évoquée par Hubert Reeves : « Comme dans la tradition hindouiste, les pierres et les étoiles sont nos sœurs. Et nous découvrons notre dépendance par rapport à tous les vivants, végétaux et animaux, qui ont participé à l'élaboration de notre fertile biosphère », dans *L'espace prend la forme de mon regard*, op. cit., p. 66-67.

³ L'expression voit le jour dans une lettre que Rolland rédige et adresse en 1927 à Freud dans laquelle il décrit la sensation de se sentir faire partie d'un tout plus grand, l'Univers. Baudelaire décrit lui aussi ce sentiment dans une lettre adressée à Wagner en 1860.

⁴ Michel Hulin, « Freud, Romain Rolland et le sentiment océanique », *La Mystique sauvage. Aux antipodes de l'esprit*, op. cit., p. 29-44.

⁵ *Ibid.*, p. 36. Les écrits consacrés à Ramakrishna, grand maître indien, auraient inspiré Rolland dans l'analyse de ce sentiment.

⁶ *Ibid.*

⁷ Jacques Clauzel dans *Conversation avec Jacques Clauzel* de Marie Joqueviel-Bourjea, Gerpennes, Tandem, 2014, p. 13.

primordial ; elle est une impulsion donnée au corps qui contribue à libérer l'être et ses sens. Comme l'intuition, l'impression océanique porte en elle une sorte de « religiosité intime¹ » : avec la sensation d'être « immergé dans l'ailleurs² », elle conduit à se sentir faire partie du grand Tout.

C'est à travers son intuition de faire partie d'un tout plus grand que Mendieta recherche le lien primordial qui l'unit à l'Univers. Cette « religiosité intime », qui fait entièrement partie de son œuvre, est visible dans *Île [Isla]*. À New York ou dans l'Iowa, Mendieta part toujours à la recherche de lieux en pleine nature : loin de la ville elle s'extrait pour retrouver le calme. Dans cette œuvre l'artiste témoigne à nouveau de son expérience d'exil : elle crée *Isla* avec le besoin de se penser sur son île natale, de panser ses liens avec sa terre d'origine. Comme une terre sortie des eaux de la rivière, la forme de son corps émerge dans un paysage mort où les arbres n'ont plus de cimes.



Ana Mendieta, *Île [Isla]*, 1979, Iowa, photographie couleur, 31 x 49 cm
© Estate of Ana Mendieta & Galerie Lelong

La silhouette que Mendieta réalise avec de la terre matérialise son sentiment de flottement. Dans l'immensité des eaux de ce paysage, l'artiste sent et perçoit son corps telle son île perdue. Cette parcelle de terre aux dimensions de son corps qui symbolise Cuba apparaît tel un songe en plein milieu de l'Iowa où elle vit. *Isla* montre que l'impression océanique ressentie par Mendieta vient en partie de son déracinement qui imprègne son travail d'une

¹ David Le Breton, « Marcher contre la vie courante », *art. cit.*, p. 60.

² *Ibid.*

spiritualité¹ venue de Cuba. Avec *Isla* l'artiste se relie à sa terre natale dans un sentiment de fusion avec le monde. Elle trace la présence de son corps dans l'étendue de la rivière et se place par là même « dans l'immense simultanéité du monde et dans sa poussée indivise² ». Ainsi invite-t-elle au détachement, à un arrêt de la compréhension pour se laisser porter de tout son corps, telle l'eau dans le courant qui lui est donné.

Être immergé

L'impression océanique dont témoigne Mendieta se lit également dans l'eau claire de *Ruisseau* [*Creek*]. Elle réalise cette performance à San Felipe del Agua lors de son second séjour d'été au Mexique où elle voyage avec Breder et les étudiants de l'atelier Intermedia. L'artiste est couchée dans l'eau d'un ruisseau qui coule doucement autour de son corps à partir d'une petite cascade visible dans le bas gauche de la photographie qui retrace la vidéo que tourne Breder³. La caméra est montée sur trépied et filme en vue plongeante sur une séquence fixe dont le début est égal à la fin, le corps nu et immobile de Mendieta. Allongée sur le ventre, l'artiste a la tête tournée vers la gauche, légèrement sortie de l'eau pour respirer. Statique, elle tient le haut de son corps à l'aide de pierres situées sous la surface de l'eau et stabilise ses pieds avec un rocher contre lequel ils sont appuyés. Ainsi son corps est-il immobilisé de haut en bas dans la diagonale gauche de la photographie. Mendieta se trouve au centre de la composition entourée des éléments terre et eau, sources de toute vie. Dans la partie droite se trouve la roche depuis laquelle coule en cascade l'eau du ruisseau tandis que la partie gauche montre majoritairement des végétaux desquels apparaît une seule fleur rouge. Une partie des feuillages se fond dans l'eau et ressort sur le bas du corps nu de l'artiste.

Le corps délesté de tout vêtement, Mendieta montre au sein d'un lieu sauvage sa volonté de fusionner avec l'eau, cet élément avec lequel elle s'unit *via* la performance qui prend, comme dans l'œuvre de Marina Abramović (1946, Belgrade), des allures de méditation. Dans cette œuvre Mendieta « se libère de l'illusion de la conscience personnelle⁴ » pour faire pulser son cœur au rythme du courant de la cascade. *Creek* montre qu'elle « se perçoit comme un élément du cosmos⁵. » Immergé, le corps nu de l'artiste est le témoin de sa vulnérabilité autant que de la sérénité qu'elle a à se trouver là, à découvert et en sécurité⁶ dans le flux naturel qui se présente à elle. Dans cette performance, Mendieta incarne sa sensation d'immersion dans le grand Tout et met en image cette phrase de Merleau-Ponty : « [J]e ne suis capable d'être pour moi que si, au centre de moi-même, je ne suis rien du tout⁷ ».

¹ À l'inverse de la religion, la spiritualité s'attache au caractère sacré du vivant inhérent à la nature du monde, à l'énergie universelle de laquelle il provient ; elle peut à certains égards se rapprocher de l'animisme. Selon le psychopathologue Roland Gori (1943, Marseille), renouer avec la spiritualité est primordial puisqu'elle est ce qui manque à nos sociétés.

² Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 139.

³ Ces informations sont données par Laura Wertheim Joseph dans CTH, p. 216.

⁴ David Le Breton, *Du silence*, *op. cit.*, p. 233.

⁵ *Ibid.*

⁶ Ceci est inspiré de Howard Oransky dans CTH, p. 90.

⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 132.



Ana Mendieta, *Ruisseau [Creek]*, juillet 1974, San Felipe del Agua, Oaxaca, Mexique, vidéo Super 8 silencieuse, couleur, 3 min. 11 s. © Estate of Ana Mendieta & Galerie Lelong

À la fois en elle et hors d'elle, l'artiste s'intègre au grand Tout grâce à l'eau. Comme dans les *Siluetas*, elle a les bras levés vers le haut, signe qu'elle cherche à se relier à l'endroit et à l'élément où elle se trouve. Elle révèle qu'à l'image de son corps la Terre respire et est irriguée de fluides. Durant un moment qui semble intemporel, Mendieta reste paisiblement dans le flux de l'eau qui s'écoule tout autour d'elle :

Utiliser mon corps comme une référence dans la création de mes œuvres me permet de me transcender dans une immersion volontaire et une identification totale avec la nature. À travers mon art, je cherche à exprimer l'immédiateté de la vie et l'éternité de la nature¹.

À travers son travail artistique, Mendieta livre une trace de l'univers qu'elle renferme pour laisser en retour une trace dans l'Univers. Avec l'art de la performance, elle recherche des manières de se connecter avec les paysages du monde *via* le corps qu'elle utilise comme outil et matériau.

¹ Ana Mendieta dans CTH, p. 90 [“Using my body as a reference in the creation of the works, I am able to transcend myself in a voluntary submersion and a total identification with nature. Through my art, I want to express the immediacy of life and the eternity of nature.”, TRACES, p. 194.]

Cette recherche d'appartenance au monde couplée d'une sensation de perte profonde de soi est également présente dans *Oiseau de mer (laver)* [*Ocean Bird (Washup)*]. Cette performance se déroule à La Ventosa au Mexique la même année que *Creek*. La vidéo, encore une fois filmée par Breder, montre sous différents emplacements et niveaux de focales le corps de Mendieta couvert de plumes semblables à celles utilisées dans *Course d'oiseau* [*Bird Run*]. Ceci laisse penser que *Ocean Bird* fait suite à *Bird Run*, performance dans laquelle Mendieta court le long d'une plage de La Ventosa le corps couvert de la tête aux pieds de plumes¹ blanches de dinde², qui font référence aux pratiques rituelles de la Santería que l'artiste réinterprète à sa manière. Suite à cette *course d'oiseau*, elle se plonge dans l'océan Pacifique³. Au rythme des eaux, les plumes se décolent peu à peu de son corps qui flotte dans l'océan. Tel un oiseau tombé du ciel ou encore tel un arbre déraciné, Mendieta reste immergée dans l'eau sur le dos. Elle se laisse bercer par le flux des vagues avant de revenir en dérivant tout en douceur sur la rive où elle reste allongée et immobile. Sur cette terre ensablée, quelques vagues viennent la caresser jusqu'à la fin de la vidéo⁴.

Dans cette œuvre, l'artiste compose d'abord avec la matière avant de la déposer aux forces de la nature. Ainsi laisse-t-elle une trace volatile qui s'efface directement dans l'élément eau. Le contrôle de l'agencement des plumes d'abord collées sur son corps, puis le lâcher prise dont elle fait preuve dans l'eau qui transforme son œuvre tout en la créant, témoignent de sa pratique coopérative avec la nature⁵ : la réalisation conçue en amont évolue au rythme des éléments naturels qui participent de la création. Tel un oiseau blanc, ce symbole associé à

¹ En ce qui concerne le travail avec les plumes, Anne Creissels rédige un chapitre intitulé « Performances de plumes : volatiles métamorphoses du féminin », dans Carole Boulbès (dir.), *Femmes, attitudes performatives aux lisières de la performance et de la danse*, Les presses du réel, 2014, p. 115-135. Dans *Prêter son corps au mythe*, Creissels met en regard cette œuvre avec le mythe de Daphné ou de Lédä.

² Les œuvres réalisées à l'aide de plumes blanches dialoguent avec des performances antérieures comme *Feathers on Woman* (1972) ou *Blood + Feathers* (1974) dans lesquelles le corps de Mendieta et les plumes sont en contact direct. Dans d'autres œuvres telles que *Chicken Piece* (1972), *Mirage* (1974) ou encore *Weather Balloon*, *Feathered Balloon* (1974), l'artiste utilise aussi des plumes mais sans les coller directement sur le corps.

³ L'eau ainsi mise en lumière dans l'œuvre de Mendieta rappelle les fluides corporels, notamment théorisés dans l'ouvrage *Eau et féminismes. Petite histoire croisée de la domination des femmes et de la nature* (2011) sous la direction de Léa Marcondes. Avec le terme « hydroféminisme », les auteures montrent que tout passe par l'eau dont l'accès est majoritairement défendu par les femmes dans les Suds, puisque ce sont elles qui sont chargées d'aller la puiser. L'humain est fait d'eau qui est un élément essentiel à sa survie. Les liquides extérieurs et intérieurs permettent la vie des corps : une cellule se développe dans l'eau, la fluidité du cycle menstruel perpétue la vie, le fœtus grandit dans le liquide amniotique... À une échelle plus grande, les planètes se trouvent au sein du liquide universel. Les liquides, les flux sont des énergies qui dirigent la thermodynamique du monde. Les fluides sont étudiés au chapitre « Terre matricielle ».

⁴ La vidéographie n'étant pas accessible au public en dehors des expositions, ces informations sont données par Howard Oransky dans CTH, p. 218.

⁵ Au sujet de la coopération de l'humain avec la nature, Ludwig Klages écrit : « [Q]uel que soit le paysage, le jeu des nuages, les eaux, la profusion des plantes et l'agitation des animaux produisent un *Tout* profondément émouvant qui embrasse l'individu vivant comme au sein d'une arche, l'incorpore en l'entrelaçant dans le grand devenir cosmique. Dans la tempétueuse symphonie de la planète, le vide sublime du désert, la solennité des hautes montagnes, la mélancolie lancinante des vastes landes, le mystérieux bruissement des hautes futaies, le miroitement rythmé des rivages marins forment des accords fondamentaux. Les ouvrages originels de l'homme y étaient enchevêtrés ou se confondaient avec elle comme dans un rêve. », dans *L'Homme et la Terre*, op. cit., p. 40.

l'élément air, à la capacité de voler et à la liberté, Mendieta « vole au-devant de limites (de sens) qui manque à son rapport au monde¹. » L'oiseau, aussi considéré comme un messenger², permet à Mendieta d'accomplir une métamorphose lors de ses performances/rituels : mi-humain mi-*animot*, elle traverse les mondes pour se transformer et renaître. En sous-titre de *Ocean Bird*, elle inscrit *Washup* qui informe le spectateur sur l'intention qu'elle a de se laver des vagues émotionnelles qui la parcourent. Dans l'eau, symbole de purification, Mendieta immerge son corps comme pour y renaître. Elle fait « allusion à la purification rituelle et au passage du temps³ ». Plongée dans les flux de l'éternité symbolisée par l'eau, elle tente d'alléger son âme depuis « l'atelier de son corps⁴ », ce laboratoire de l'incarnation où le sujet peut se défaire de ce qui l'encombre. Dans cette performance, l'eau est la métaphore de l'état mouvant et changeant du monde. L'artiste s'y laisse porter comme une goutte dans l'immensité de l'océan. Avec son corps, elle s'unit à l'élément eau dont elle s'entoure⁵ totalement pour communier avec la nature. Dans sa traversée, elle démontre que tout est inévitablement enchevêtré.

Mendieta conduit le spectateur vers l'origine du geste artistique en transmettant les sensations qu'elle a à se trouver présente dans ce qui symbolise le vaste océan cosmique. Ainsi rappelle-t-elle ce qu'écrit Luce Irigaray : « Grâce à lui [le support universel], à travers lui, nous nous approchons, maintenant notre différence. Nous devenons l'un et l'autre⁶. » Mendieta, qui se veut à la fois humaine, animale et élémentaire, « l'une et le tout autre », relie le profane au sacré, le matériel au spirituel, le temporel à l'éternel⁷. Dans *Creek* et *Ocean Bird*, *Washup* elle se fond dans l'océan pour s'accorder avec le grand Tout. Elle amène le spectateur à avoir conscience d'être immergé, d'être intégré dans le vaste océan à l'origine de toute vie :

Le spectateur de mon travail a ou n'a pas eu la même expérience que moi. Mais peut-être que mes images peuvent amener le public à [spéculer] sur ses propres expériences [de] ce qu'il pourrait sentir de ce que j'ai expérimenté. Son esprit peut alors être déclenché afin que les images que je présente conservent une partie de la qualité de l'expérience réelle⁸.

¹ David Le Breton, *La peau et la trace*, op. cit., p. 126.

² Ces informations sont inspirées du catalogue rédigé par Luc Franken pour l'exposition « Ana Mendieta. Earthbound » [25 mai au 22 septembre 2019], Musée Middelheim, Anvers, Belgique.

³ AMF, p. 71 [“alluding to a ritualistic cleansing and to the passage of time”, *ibid.*, p. 72.]

⁴ Hildegarde de Bingen citée lors de l'émission France Culture titrée « Hildegarde de Bingen, l'insoumise », « Les racines du Ciel », animée par Frédéric Lenoir et Leili Anvar, 22/12/2013 (consultable à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-racines-du-ciel/hildegarde-de-bingen-avec-lorette-nobecourt>).

⁵ Ceci fait penser à l'ouvrage de Rachel Carson intitulé *Cette mer qui nous entoure* [*The Sea Around Us*, 1951].

⁶ Luce Irigaray, *Prières quotidiennes*, op. cit., p. 28.

⁷ Ces informations sont inspirées du texte de Julia Herzberg, « Ana Mendieta. Corps terrestre » [“Ana Mendieta. Earth Body”], CTH, p. 165.

⁸ Ana Mendieta à propos de son exposition à l'Université d'Iowa en 1977, citée par Stephanie Rosenthal dans « Ana Mendieta : Traces », TRACES, p. 10 [“The viewer of my work may or may not have had the same experience as myself. But perhaps my images can lead the audience to [speculate] on their own experiences [of] what they might feel I have experienced. Their minds can then be triggered so that the images I present retain some of the quality of the actual experience.”, trad. Maïlys Girodon.]

Comme Derrida, Mendieta pense qu'il n'est pas « intéressant [de] délivr[er] une vérité¹ » mais de performer, c'est-à-dire d'agir depuis son corps dans le monde. Dans ses « performances performatives² » elle témoigne de son respect envers les forces naturelles comme celles de l'eau ou de la terre qui sont les lieux de vie et de cohabitation d'êtres vivants. À travers ses expériences, elle souhaite transmettre au spectateur ce qu'elle ressent de sa relation à l'infiniment grand de l'Univers et à l'infiniment petit des cellules de son corps. En tant qu'enfant du Cosmos, Mendieta montre qu'il n'y a pas d'opposition entre la Terre et l'Univers, la terre et le ciel, le sol et l'eau... Son corps, qui flotte *hic et nunc* dans l'océan Pacifique, est tel le corps céleste de la Terre qui, en suspension dans l'Espace, fait partie de la matière solide du Cosmos. Dans cet « appel à la totalité³ » Mendieta révèle, à l'image de ce qu'écrit Merleau-Ponty, que « le monde n'est notre lieu natal que parce que d'abord nous sommes comme esprits le berceau du monde⁴. » En plongeant l'être humain qu'elle représente dans l'immensité naturelle de la planète bleue, Mendieta rend « hommage à la vie psychique comme à la vie spirituelle et à leurs liens profonds avec le monde naturel⁵ ». La sensation de flottement que provoque l'impression océanique écarte⁶ l'humain de lui-même en lui faisant ressentir un vide à partir du plein dont il est constitué ; par là même, l'impression océanique le ramène à lui. Ainsi le travail de Mendieta convie-t-il à créer ou à réconcilier sa relation avec les différents mondes et avec le Cosmos.

En œuvrant dans l'eau, l'artiste dévoile une impression océanique logée à l'intérieur et à l'extérieur d'elle, qu'elle réinscrit à chaque nouvelle performance au dehors comme au dedans. En se jetant dans l'océan, elle montre qu'elle trouve refuge au sein de la nature grâce à la création. À travers les gestes qui re-tracent son impression océanique, Mendieta se lie au Tout et transmet sa sensation de faire partie d'un ensemble, qui va du minéral au végétal à l'animal, et qui se trouve hors d'elle en même temps qu'en elle. Avec la figure de l'oiseau, elle prend corps dans le(s) monde(s) qui l'entoure(nt), se sent faire partie du tout qui le(s) compose⁷.

Seule, tel un oiseau perdu dans l'océan, Mendieta exprime une « solitude *cosmogonique*⁸ » et recherche dans le même temps l'énergie primordiale inhérente à chaque être. Dans la vastité de l'océan, le corps mi-humain mi-*animot* de l'artiste se relie en toute quiétude à l'Univers qui, lui-même, unit l'ensemble des formes d'être. L'impression océanique révèle que l'unicité de la sphère Terre est incluse dans les espaces plus grands de l'Univers et du Cosmos. Laissée régulièrement en l'Être, cette sensation devient trace et traduit le sentiment de faire partie d'un monde commun immense dans lequel tous les êtres participent, en pensée et/ou en acte, de son élaboration.

¹ Jacques Derrida, *Le Goût du secret*, op. cit., p. 78.

² *Ibid.*

³ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, op. cit., p. 139.

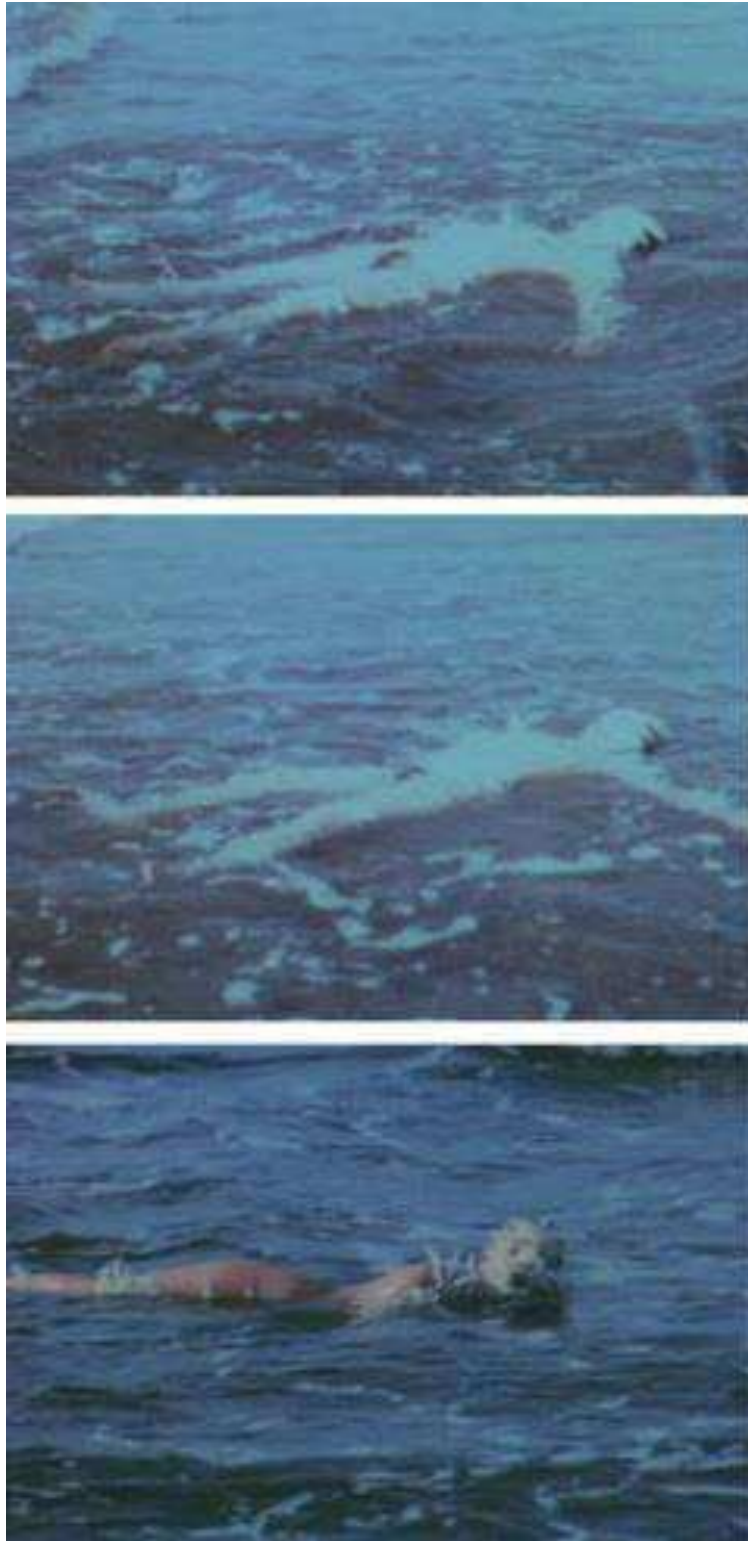
⁴ *Ibid.*, p. 53.

⁵ AMF, p. 43 [“celebrated both physical and spiritual life and their deep connections to the natural world”, *ibid.*]

⁶ Selon Merleau-Ponty « l'originaire éclate, et la philosophie doit accompagner cet éclatement, cette non-coïncidence, cette différenciation. », dans *Le visible et l'invisible*, op. cit., p. 163.

⁷ Ceci évoque à nouveau la pensée derridienne et rouvre la « question préalable de l'autre : de l'autre, de l'autre moi que je suis ou qui me suit. », AQD, p. 133.

⁸ Kenneth White, « Conscience planétaire », *L'esprit nomade*, op. cit., p. 245.



Ana Mendieta, *Oiseau de mer (laver)* [*Ocean Bird (Washup)*], 1974, La Ventosa, Salina Cruz, Mexique, vidéo Super 8 silencieuse, couleur, 4 min. 30 s. © Estate of Ana Mendieta & Galerie Lelong

3. Faire monde

L'impression océanique amène à penser l'élaboration collective de l'habitat qu'est la Terre. Elle conduit à vouloir « faire monde » en commun. Cette locution invite à renouer des liens harmonieux avec l'ensemble des êtres qui peuplent la nature. « Faire monde » revient à penser l'être-au-monde dans sa dimension individuelle autant que collective. Le verbe « faire », qui signifie « donner [...] l'existence à¹ », appartient au vocabulaire de l'action et s'attache à des faits concrets puisqu'il s'agit « d'être l'auteur de² ». « Faire monde » convie à créer et à tracer en commun dans le lieu partagé qu'est la Terre afin de resserrer les liens vitaux qui existent entre les vivants car « [c]e sont bien eux [les vivants et les milieux] qui “font” le monde³ ».

Mendieta pense les modalités positives d'un « faire monde » en commun, notamment dans la performance titrée *Parachute* (1973) où elle travaille avec des élèves de l'école élémentaire Henry-Sabin d'Iowa City⁴. L'artiste installe une caméra au premier étage du bâtiment et filme en plan fixe la cour de récréation où elle performe avec les élèves. La vidéo en noir et blanc montre les enfants réunis autour d'une toile de parachute blanche et ronde dont chacun tient une extrémité. Ils doivent faire concorder leurs gestes pour emmagasiner de l'air dans la toile : dans un même mouvement, tous courent vers le centre afin que celle-ci prenne une forme en trois dimensions au-dessus d'eux. Les élèves sont alors réunis sous la toile qui entre en lévitation durant quelques secondes. Ils sont au centre de la sphère qu'ils créent ensemble : comme dans un corps commun, tous inspirent et expirent l'air sous la toile avec leurs corps. Ils répètent plusieurs fois cette performance dont la bande-son laisse entendre leur sentiment de joie dans les éclats de rire alors qu'ils se retrouvent sous la toile.

Avec ce travail, Mendieta propose à ce groupe d'élèves de rechercher un élan commun et harmonieux qui leur permette de maintenir dans un même mouvement un air et une atmosphère qu'ils respirent ensemble sous la toile. En partageant cette expérience, ils créent un lien social qui favorise l'entraide. Ils apprennent ensemble à « faire monde ». Mendieta témoigne de ce qu'ensemble, ils peuvent générer une force assez puissante pour créer un mouvement qui dirige l'air jusqu'à faire voler la toile dans une forme sphérique. Elle leur apprend qu'ensemble, ils portent le monde. L'artiste dévoile ainsi que l'élaboration positive d'un « faire monde » relève d'un faire collectif. Les enfants perçoivent qu'ils font partie d'un même environnement dans lequel ils peuvent agir en commun dans la joie et l'harmonie. Cette performance collective invite à penser la manière dont l'humain interagit et cohabite avec les *autres* vivants, qu'ils soient humains ou non humains. C'est pourquoi avec ses élèves Mendieta travaille également la notion de temps : à l'image de la sphère créée dans *Parachute*, elle leur montre qu'à chaque seconde le monde se fait et se défait, qu'il respire comme dans un souffle. En évoquant cette performance, elle affirme :

¹ CNRTL.

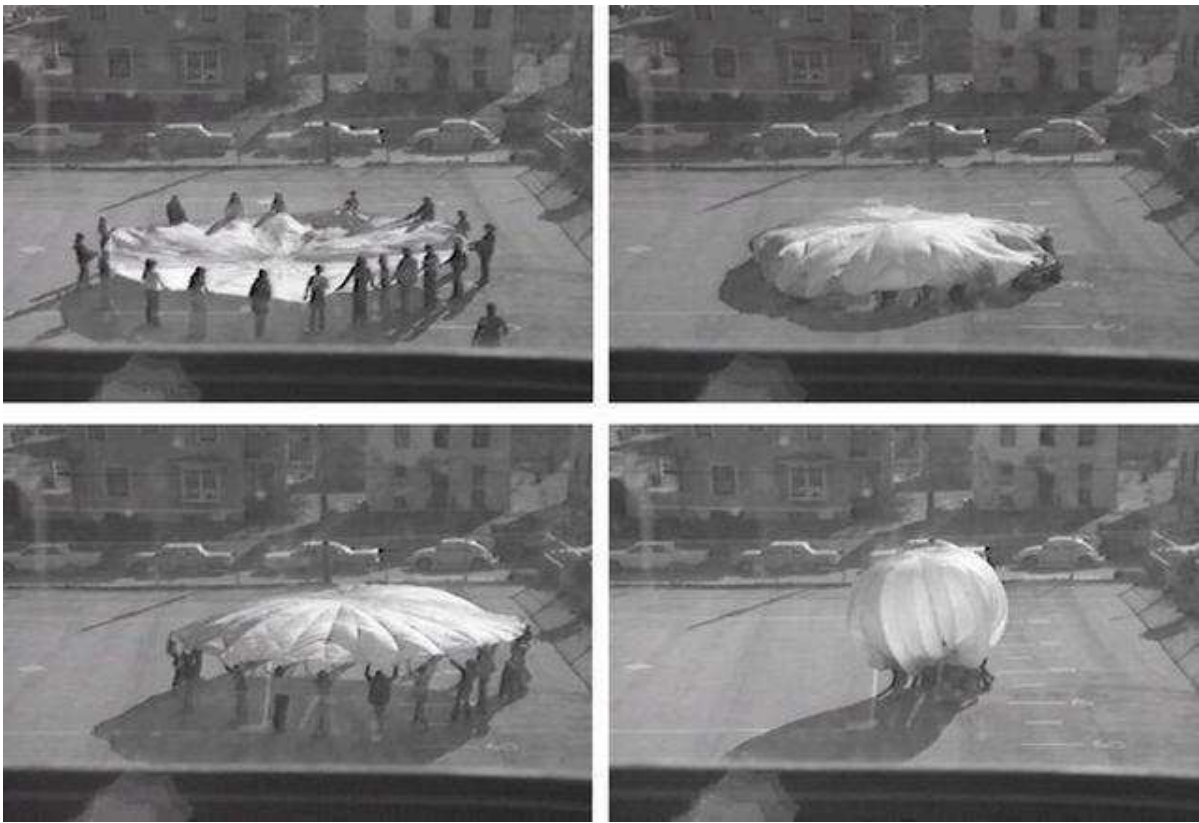
² *Ibid.*

³ Baptiste Morizot, « Ce mal du pays sans exil. Les affects du mauvais temps qui vient », *art. cit.*, p. 172.

⁴ Cette vidéo fait partie d'une série de performances réalisées avec les enfants de cette école où Mendieta intervient en tant qu'artiste. À partir de cette vidéo, elle réalise deux photographies sur lesquelles elle écrit au revers : « Pièce de mouvement – faire voler le parachute », CTH, p. 209.

Le temps qui passe et le changement sont des aspects indéniables du monde qui nous entoure. Pour l'artiste de notre temps, le temps a une dignité de plus en plus élevée. Souvent, la création artistique entraîne la production d'objets d'art. Cependant, quand une préoccupation pour le temps est primordiale, une expérience sans objet peut en résulter... Bien que les participants soient jeunes, les idées artistiques n'ont pas été diluées¹.

Avec *Parachute* Mendieta enseigne aux élèves l'éphémérité. Lors de cette performance, elle leur fait ressentir le temps court dans lequel ils créent en commun la sphère. Ils expérimentent que, à l'image d'un souffle d'air sorti de leur corps, la sphère respire au rythme du temps : elle inspire et expire, entre en expansion puis se rétracte. Avec ce travail basé sur l'appréhension de l'élément air, les élèves développent une conception de la fugacité du temps commun dans lequel ils respirent ensemble. Ils font l'expérience de ressentir l'élément qui, en eux et autour d'eux, leur permet de vivre.



Ana Mendieta, collaboration avec les élèves de l'école Henry Sabin, *Parachute*, 1973, Iowa, vidéo ½ pouce, son ambiant, noir et blanc, 7 min. 9 s. © Estate of Ana Mendieta & Galerie Lelong

¹ Ana Mendieta citée dans l'exposition virtuelle « Veines d'irrigation : Ana Mendieta et Carolee Schneemann Œuvres sélectionnées de 1966 à 1983 » [“Irrigation Veins: Ana Mendieta & Carolee Schneemann Selected Works 1966–1983”, 30 avril – 30 mai 2020] [“Time passing and change are undeniable aspects of the world around us. For the artist of our day, time has an increasingly higher dignity. Often artistic creation results in the production of art objects. However, when a concern for time is primary, an experience not an object may result... Though the participants are young, the art ideas were not diluted.”, trad. Maïlys Girodon.]

« Être dans »

Les trois artistes du corpus songent aux manières de « faire monde » commun. C'est pourquoi leurs travaux examinent le temps autant que la notion d'*habiter*. Dans sa définition première, « habiter » désigne l'occupation habituelle d'un lieu, le fait de « se trouver dans », de « se tenir habituellement dans », d'« être dans ». Et lorsque le sujet désigne un animal, il s'agit de « vivre dans un espace qui offre les conditions nécessaires de vie et de développement¹ ». Selon Guillaume Logé, les interrogations sur l'habiter prédominent dans le contexte artistique des années 1960-1970 :

La contre-culture des années 1960-70, marquée, on l'a vu, par l'émergence d'une conscience écologique très revendicatrice, considère l'art comme un potentiel énergétique de reformulation du monde et de notre manière d'y habiter. [...] L'art travaille au niveau des paramètres qui activent le réel ; il opère jusque dans l'invisible comme un intermédiaire entre des configurations d'énergies en place et des configurations latentes qu'il libère. Il intéresse les artistes en tant que processus possiblement néguentropique².

C'est au regard de processus néguentropiques que les recherches artistiques et scientifiques contemporaines comme celles menées par le géographe Olivier Lazzarotti³ se penchent sur les dimensions existentielles et politiques de l'habiter :

Valider la consubstantialité des hommes et du monde, c'est établir à travers l'humaine condition géographique un lien existentiel et politique entre eux deux. Dès lors, travailler avec l'habiter, c'est explorer les multiples et subtiles modalités du passage de l'un à l'autre : de l'homme au monde, du monde aux hommes, des hommes aux hommes par le monde, *etc*⁴.

« Faire monde » revient à habiter le monde en commun, avec les humains et les non humains. Les œuvres des trois artistes du corpus invitent à contrebalancer le rêve à travers lequel l'humain manie le monde. Car les non humains vivent malgré eux ce rêve : ils habitent la même matière, celle où les humains interagissent pour former ensemble leurs espoirs⁵. De

¹ CNRTL.

² Guillaume Logé, *Renaissance sauvage*, *op. cit.*, p. 108.

³ Olivier Lazzarotti dirige l'Équipe d'Accueil *Habiter le monde* de l'Université de Picardie Jules Verne. Elle se compose de disciplines scientifiques différentes et complémentaires allant de l'anthropologie à la philosophie (site internet consultable à l'adresse : <https://www.habiterlemonde.org>).

⁴ Olivier Lazzarotti, « Habiter, aperçus d'une science géographique », *Cahiers de géographie du Québec, Revue internationale de géographie humaine*, Québec, Département de géographie de l'Université Laval, n°139, avril 2006, p. 88 (consultable à l'adresse : <https://www.erudit.org/fr/revues/cgq/2006-v50-n139-cgq1201/012936ar/>). Un peu plus haut, Lazzarotti déclare : « L'hypothèse que nous voudrions proposer et à partir de laquelle il conviendrait d'avancer dans ce projet géographique est de donner au mot une connotation existentielle et politique. Habiter reviendrait ainsi à se construire en construisant le monde, dans l'implication réflexive de chacun et de tous. Pour chaque homme, cela revient à se demander : dans quel lieu être à une place, l'avoir, la chercher ou la trouver ou bien encore la prendre ? »

⁵ Et comme tout est changeant, que tout évolue au fil du temps, ces mémoires se modifient petit à petit. Selon Boris Cyrulik, « qu'on imagine ou qu'on se rappelle c'est exactement la même chose », lors de la présentation de son ouvrage intitulé *Sauve-toi, la vie t'appelle* à la Librairie Mollat en 2013.

jour comme de nuit le cerveau construit sans cesse des informations sous forme de rêves. À l'image de la performance *Parachute*, ceux-ci sont majoritairement réalisables si un grand nombre d'individus participe au mouvement donné. Le rêve permet de représenter un monde qui peut advenir dans la réalité matérielle. Influencée par la réalité, l'image du rêve crée des potentialités réelles¹. Elle aide à véhiculer l'idée d'un « faire monde » lorsqu'elle parcourt et imprègne le rêveur. Elle participe de sa capacité à concrétiser l'imagination dans la matière qui devient une fiction du rêve collectif.

L'empreinte du rêve

Une des œuvres *Sans titre* de Richard Long rappelle que l'empreinte du rêve humain gouverne le monde. Sur un support en bois, l'artiste trace un cercle entouré de noir et, du bout de ses doigts, inscrit son empreinte autour de ce qui symbolise la sphère Terre.

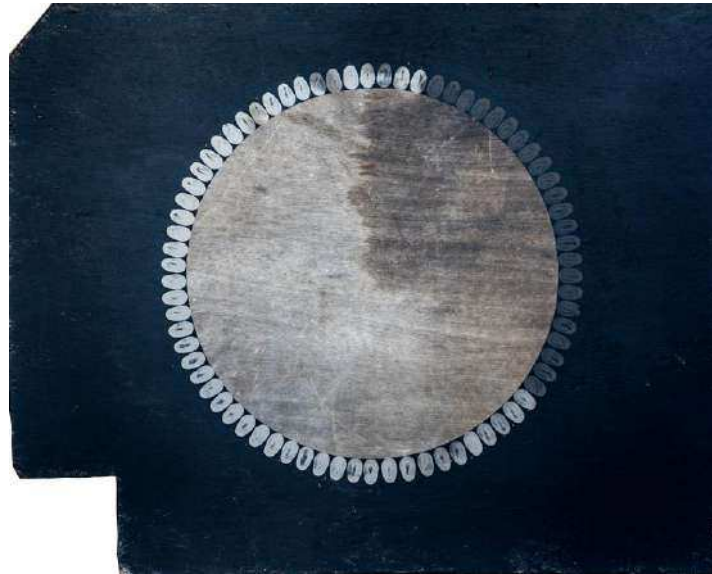
Avec le blanc et le noir qui se mélangent pour aller quelquefois jusqu'au gris, il marque symboliquement la présence de la vie humaine sur Terre : qu'elle soit claire à l'influence positive ou sombre à l'influence négative, Long inscrit depuis une extrémité de sa main les différents degrés d'existences humaines qui composent le monde terrestre. Le champ noir qui ceint le cercle évoque le ciel de nuit et plonge l'humain dans l'immensité du Cosmos. *Sans titre* montre le vertige que l'humain peut ressentir dans un monde mouvant en perpétuel changement mais qui le soutient pourtant fermement. Ainsi Long trace-t-il sur du bois une pensée terrestre au sein d'une vision cosmique de l'habiter. *Sans titre* révèle que ce qui lie les êtres est l'existence même de la fabrication d'un monde commun dans un espace partagé. Le rôle d'une œuvre non titrée aussi épurée que celle-ci est primordial puisqu'elle convie le sujet à se projeter c'est-à-dire à faire travailler son imagination : elle est une invitation à se recentrer sur l'Être qui a su « voir » et percevoir grâce à ses sens avant d'apprendre à parler².

« Faire monde » revient à composer avec ce(ux) qui est(/sont) *déjà là* comme l'écrit Jacques Derrida, puisque l'humain arrive, naît dans un environnement qui par définition est là avant lui. Les non humains étaient *déjà là* avant la présence des premiers humains puisqu'ils ont créé le contexte favorable à l'apparition de l'espèce, à sa mise au monde dans un air filtré et *déjà* respirable. À ce sujet, Hubert Reeves écrit : « La difficulté à percevoir la nature telle qu'elle est vient du fait que nous en émergeons. Nous en faisons partie ainsi que toutes les impressions et les réactions qu'elle provoque en nous³. »

¹ À propos de l'imagination qui devient réalité et de la réalité qui devient imagination, Derrida cite ce que Condillac écrit à propos de la naissance de l'écriture : « Alors l'imagination ne leur représentera que les mêmes images qu'ils avaient déjà exprimées par des actions et par des mots, et qui avaient, dès les commencements, rendu le langage figuré et métaphorique. *Le moyen le plus naturel* fut donc de dessiner les images des choses. Pour *exprimer l'idée* d'un homme ou d'un cheval, on représentera la forme de l'un ou de l'autre, et le premier essai de l'écriture ne fut qu'une simple peinture. » (je souligne). Le caractère représentatif de la communication écrite – l'écriture comme tableau, reproduction, imitation de son contenu – sera le trait invariant de tous les progrès à venir. », MDLP, p. 371.

² Ceci est inspiré de l'ouvrage *Voir le voir* [*Ways of Seeing*, 1972] de l'artiste John Berger (1926, Londres – 2017, Antony).

³ Hubert Reeves, *L'espace prend la forme de mon regard*, op. cit., p. 37.



Richard Long, *Sans titre [Untitled]*, non daté, huile et graphite sur bois, 86 x 107 cm © Richard Long

Dans une série conçue à l'occasion d'une invitation de la DATAR (Délégation à l'Aménagement du Territoire et à l'Action Régionale), Sophie Ristelhueber met en valeur ces présences *déjà là* comme celles des montagnes ou des forêts qui ont vu naître l'humain et lui ont permis de prospérer. Avec cette commande artistique, la DATAR souhaite proposer des regards¹ sur les bouleversements aussi rapides que complexes venus des forces de la nature, en résonance ou pas avec la présence humaine. Ristelhueber photographie les paysages modifiés des Alpes-de-Haute-Provence auxquels se mêlent des infrastructures humaines avec plus ou moins de justesse², dans le sens où certaines routes par exemple n'épousent pas toujours la forme du paysage qui se trouve grandement transformé. Entre ombre et lumière, l'artiste révèle l'existence des différentes traces humaines laissées dans le paysage français comme celles du chemin de fer, des ponts, des barrages ou encore des canalisations qui rappellent les liens que Ristelhueber entretient avec l'architecture depuis ses premiers travaux : « [Le paysage français] n'est pas une réalité objective qu'on enregistre [car] il est la représentation qu'en propose une culture³ ». Cette phrase réaffirme que le paysage qui se

¹ Sophie Ristelhueber est invitée avec vingt-neuf autres photographes internationaux à interroger le paysage français.

² Cette série de photographies aide à visualiser ce qu'affirme Thoreau : « Voici notre immense Mère hurlante, la Nature qui se déploie tout autour de nous, avec autant de beauté et d'affection pour ses enfants que le léopard ; et pourtant, nous sommes sevrés si tôt, enlevés à son sein pour être jetés dans la société, cette culture qui n'est rien d'autre qu'une interaction entre l'homme et l'homme, une sorte de procréation, qui produit au mieux une noblesse simplement anglaise, une civilisation destinée à vite trouver son terme. », dans *De la marche*, *op. cit.*, p. 54 [“Here is this vast, savage, hovering mother of ours, Nature, lying all around, with such beauty, and such affection for her children, as the leopard; and yet we are so early weaned from her breast to society, to that culture which is exclusively an interaction of man on man--a sort of breeding in and in, which produces at most a merely English nobility, a civilization destined to have a speedy limit.”, *Walking*, *op. cit.*, p. 19.]

³ Sophie Ristelhueber citée par Cheryl Brutvan dans *Détails du monde*, *op. cit.*, p. 78.

déroule sous des yeux *voyants* est relatif à l'agencement des rêves humains qui vont collectivement créer, consciemment ou non, une réalité commune à tous les êtres qui habitent le paysage terrestre.

À nouveau, dans cette série, Ristelhueber « s'impose d'affronter la réalité [...] afin de restituer l'intemporalité de nos vies et de notre monde avec des images intentionnellement ambiguës ou abstraites¹. » Comme dans la série *Fait*, ses photographies prises pour la *Mission photographique de la DATAR* montrent les stigmates, les cicatrices et les fractures inscrites durablement dans les terres par les humains. Toujours avec la distance pour point de repère, Ristelhueber souligne les traumas dans une planéité accentuée par le noir et blanc et les vues plongeantes qui écrasent l'image. À ce propos, Cheryl Brutvan écrit :

Ristelhueber croit au pouvoir de l'art et à la nécessité d'envisager les enjeux les plus importants de notre existence comme des sujets. Cependant, elle ne veut pas faire de militantisme, photographier des scènes qui vont prendre en otage les émotions du public ou révéler des expériences interdites ; elle ne se laisse pas bercer par l'illusion que son art puisse contribuer au changement politique. Peut-être que pour elle, le paysage – ses stries, replis, entailles et traces – symbolise plutôt un moyen de comprendre un moment dans le plan général de l'univers ; le paysage et ses détails révèlent une volonté d'ouvrir un chemin vers la réflexion².

Avec la distance qui la caractérise, Sophie Ristelhueber relève les « états de faits » du paysage, telle la spectatrice d'un « faire monde » qui suit inévitablement le cours qui est donné et dont sa propre volonté ne dépend pas. Ristelhueber invite le spectateur, comme Derrida invite le lecteur, à interpréter *librement* ses œuvres en fonction de son expérience de vie, de son propre degré d'imagination projeté dans le monde³. Cheryl Brutvan poursuit :

En insistant sur l'absence comme substitut à la présence fragile de la vie, Ristelhueber suggère avec un optimisme et une sagesse tranquilles qu'il s'agit, là, ni plus ni moins, de la progression attendue et inévitable de l'histoire. Elle n'offre rien de plus que ce qui est, simplement, et évite passionnément de manipuler la réaction du spectateur. Au lieu de cela, c'est au spectateur qu'il revient de créer la réalité – ou fiction – qui sera la sienne, à partir des suggestions offertes, chaque version annulant la précédente⁴.

La plupart des photographies de Ristelhueber coïncident le regard du spectateur dans l'image encadrée. Celui-ci peut se demander : où est l'horizon ? À ce sujet l'artiste confie : « Je ne m'inscris pas dans cette tradition [qu'est la photographie de paysage], j'ignore la perspective,

¹ *Ibid.*, p. 94.

² Cheryl Brutvan, *Détails du monde, op. cit.*, p. 97.

³ Ceci évoque le perspectivisme : « [C']est l'idée que cohabitent une multiplicité de points de vue qui font que le monde est une actualisation permanente de singularités. En ce sens, ce qui me paraît important avec le perspectivisme (que j'appelle plutôt pluralisme ontologique), c'est l'idée que chaque agent intentionnel – humain comme non humain – construit des mondes avec des éléments que sa situation et ses caractéristiques physiques mettent à sa disposition et donc actualise des mondes segmentés qui coïncident plus ou moins sur leurs frontières avec ceux d'autres êtres partageant un même milieu de vie. Et c'est la totalité de ces mondes se recouvrant partiellement qui constitue le monde : de ce point de vue-là, le monde est une abstraction. », Philippe Descola lors d'un entretien publié dans *Un sol commun, op. cit.*, p. 157-158.

⁴ Cheryl Brutvan, *Détails du monde, op. cit.*, p. 294.

j'évite le ciel, les lignes de fuite. Je privilégie les espaces saturés, cloisonnés. L'œil ne peut s'accrocher à aucun chemin, aucun nuage. Il n'y a pas d'échappatoire¹. » L'absence « d'échappatoire » dans ses photographies rejoint les cadrages frontaux de Mendieta pour qui l'image et l'action qui en découlent représentent, contrairement à Ristelhueber, des possibilités de s'évader. Les différents plans ou les grands angles de vues sont rares dans les œuvres de ces deux artistes même s'ils ne sont pas rigoureusement absents.

Ristelhueber, Long et Mendieta interrogent chacun à sa manière les possibilités de faire monde à travers la création et sa visualisation. Ils travaillent à rendre visible ce qui reste caché et révèlent par là même que l'art permet d'accéder librement au plus proche de soi et des autres. Ainsi contribuent-ils à l'élaboration d'une réalité où des relations de cohabitations harmonieuses s'instaurent entre humains et non humains. Grâce à la monstration de leurs performances et/ou de leurs photographies, ils revalorisent les processus empathiques et tendent à fertiliser les consciences pour les amener à penser et concevoir un « faire monde » basé sur des forces interactives et positives.

Leur art a pour principe de réanimer, de réenchanter l'être dans son environnement pour « faire un monde » qui soit un rêve conscient où l'ensemble des vivants (re)trouve la place qui est la leur, celle offerte par les forces créatrices de la nature. À l'instar de Derrida qui à travers *une autre voix* déclare « “[j]e suis l'otage universel²” », les artistes du corpus reconnaissent, avec une commune sensibilité, se sentir tels des captifs terrestres : Mendieta le montre particulièrement avec son corps³, Long avec la forme du cercle et Ristelhueber avec ses cadrages plongeants et serrés. Tous inscrivent dans de grands paysages ce statut d' « otage universel » donné à chaque être par les forces naturelles, et amènent à penser le caractère sacré des mouvements terrestres et cosmiques.

¹ Sophie Ristelhueber dans un entretien avec Michel Guerrin « Les obsessions de Sophie Ristelhueber », *art. cit.*

² *Ibid.* Dans *Le monolinguisme de l'autre* Derrida évoque la figure de l'otage à plusieurs reprises : « [R]ien aussi bien de ce qui m'isole dans une sorte de retraite presque involontaire, un désert que j'ai parfois l'illusion de “cultiver” moi-même, d'arpenter *comme* un désert, en me donnant de belles et bonnes raisons – le peu de goût, mais aussi “l'éthique”, la “politique” ! – alors qu'une place d'otage m'y fut réservée, une mise en demeure, dès avant moi. », *ibid.*, p. 133.

³ La performance *Burial Piece* (1975) étudiée au chapitre « Conscientiser les perceptions corporelles » est un exemple de ce sentiment que ressent Mendieta alors qu'elle s'est enfermée dans des bandes de plâtre.



Sophie Ristelhueber, *Mission photographique de la DATAR*, 1984-1986, Alpes-de-Haute-Provence, photographique noir et blanc, 50 x 60 cm © Sophie Ristelhueber



Sophie Ristelhueber, *Mission photographique de la DATAR*, 1984-1986, Alpes-de-Haute-Provence, photographique noir et blanc, 60 x 50 cm © Sophie Ristelhueber

b) Un caractère sacré

Les artistes du corpus dévoilent chacun en une « singularité absolue¹ » le caractère sacré qui réside dans la nature. En tant que créateurs, ils sont tels des échantillons des puissances créatrices qui composent le « jeu divin² » des principes organisateurs. « Ça crée³ » en eux et autour d'eux dans un « jeu de forces⁴ » tenu secret. En interagissant artistiquement dans le monde, ils redonnent à la matière sa dimension spirituelle oubliée. Ainsi créent-ils à l'image de ce qu'écrit Derrida, dans une « analogie entre Dieu et moi, le créateur et la créature⁵ ». Poussés par des forces de création, ces trois artistes participent au réenchantement de la matière pure et brute.

Si Ristelhueber s'applique à rester observatrice des mouvements du monde, Mendieta et Long touchent directement la matière et confèrent à leurs œuvres une dimension mystique dans le sens où ils s'immergent dans ses secrets et s'en imprègnent. Ana Mendieta rapproche elle-même son travail de celui de Richard Long :

[Mon travail est à] échelle humaine [...]. C'est comme être en relation avec l'esprit paléolithique. Par opposition à l'esprit industriel. Et c'est ce qui m'intéresse. Dans mon travail, je renouvelle l'idée de nature [...]. Je dirais que si je dois m'identifier à quelqu'un spirituellement, et à son utilisation de la nature, ce serait quelqu'un comme Richard Long, bien que je pense que son travail est définitivement très anglais. C'est très différent du mien sur le plan culturel. Et alors? Je pense que ce sont des choses que les gens n'examinent pas et n'ont pas analysées. Robert Smithson versait de la colle et du goudron⁶.

Mendieta rejoint Long dans la dimension spirituelle⁷ qu'il confère à son œuvre. Tous deux s'inspirent de l'art de la Préhistoire⁸ et mettent en avant le caractère terrestre et céleste de l'humain qui vit à la fois sur Terre et dans l'Univers. Leurs œuvres montrent, à l'instar de ce qu'écrit Derrida, que « l'empirique et le transcendantal se nouent⁹ ». En effet pour créer leurs

¹ Jacques Derrida, *Le Goût du secret*, op. cit., p. 93.

² Jacques Derrida, *Sauf le nom*, op. cit., p. 93.

³ Dans la langue des oiseaux, le sens caché du mot « ça crée » est « sacré ».

⁴ Jacques Derrida, *Le monolinguisme de l'autre*, op. cit., p. 57.

⁵ Jacques Derrida, *Sauf le nom*, op. cit., p. 75.

⁶ Ana Mendieta dans un entretien avec Joan Marter le 1^{er} février 1985, publié dans TRACES, p. 13 [“My work is on] human scale [...]. It's like in connection with the Palaeolithic spirit. As opposed to the industrial spirit. And that's what I'm interested in. In my work I'm re-vitalising the idea of nature [...]. I would say if I have to identify with someone spiritually, and their use of nature, it would be someone like Richard Long, although I think his work is definitely very English. It's culturally very different from mine. But so what? I think these are things that people don't look at and have not analysed. Robert Smithson was pouring glue and tar.”, trad. Mailys Girodon.]

⁷ Selon le préhistorien Marcel Otte, qui étudie la vie spirituelle au Paléolithique, « la notion de sacré est impliquée dans la notion de cognition », lors de sa conférence titrée « L'évolution de la pensée humaine », op. cit. Les éléments de sa recherche prouvent que la création d'objets symboles non fonctionnels va de pair avec une volonté esthétique enclenchée en Europe il y a environ un à deux millions d'années.

⁸ L'exposition « Préhistoire, une énigme moderne » au Centre Georges Pompidou [8 mai – 16 septembre 2019] établit des liens entre les arts de la Préhistoire et la manière dont ils ont inspiré et influencé les artistes modernes comme Ana Mendieta et Richard Long.

⁹ Jacques Derrida, *Le Goût du secret*, op. cit., p. 40.

performances ou leurs sculptures, ils se rendent au sein d'une nature sauvage ou préservée : ils s'ouvrent à cet espace sacré qui regorge de secrets et qui nourrit leur art dans un jeu de réciprocité. À ce propos, Mendieta déclare en 1984 : « Mon travail est essentiellement dans la tradition d'un artiste néolithique. Il a très peu à voir avec la plupart des *earth art*. Je ne m'intéresse pas aux qualités formelles de mes matériaux, mais à leurs qualités émotionnelles et sensuelles¹. » Avec authenticité, Mendieta et Long communiquent et communient avec les forces de la nature, comme le dévoile notamment Long au pied du volcan d'Équateur Cotopaxi.

Dans *Cotopaxi Cercle sur une marche de douze jours en Équateur 1998* [*Cotopaxi Circle Along a Twelve Day Walk in Ecuador 1998*] Long crée, à partir de pierres trouvées sur place, un large cercle au cœur d'un paysage équatorien qui évoque le vide désertique² de la *kénose*³.



Richard Long, *Cotopaxi Cercle sur une marche de douze jours en Équateur 1998* [COTOPAXI CIRCLE ALONG A TWELVE DAY WALK IN ECUADOR 1998], photographie noir et blanc, dimensions non renseignées © Richard Long

¹ Ana Mendieta citée dans l'article de Channing Gray, « *Earth Art* : Ana Mendieta regarde dans le passé » [“Earth Art: Ana Mendieta Looks into the Past”], *Providence Journal Bulletin*, 21/04/1984, publié par Stephanie Rosenthal dans « Ana Mendieta : Traces », TRACES, p. 13 [“My work is basically in the tradition of a Neolithic artist. It has very little to do with most earth art. I'm not interested in the formal qualities of my materials, but their emotional and sensual ones.”, trad. Maïlys Girodon.]

² Derrida évoque le vide ou le désert à plusieurs reprises au milieu de la rédaction de *Sauf le nom* : « Le désert, n'est-ce pas une figure paradoxale de l'aporie ? Pas de passage tracé ou assuré, pas de route en tout cas, tout au plus des pistes qui ne sont pas des voies fiables, les chemins ne sont pas encore frayés, à moins que le sable ne les ait déjà découverts », *op. cit.*, p. 52.

³ Le terme *kénose* vient « du grec *kenosis* : vide, dépouillé », DX (consultable à l'adresse : <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-1804150902.html>).

Au centre de ce cercle, l'artiste conçoit un rond fait de terre retournée qui évoque le cratère du volcan situé en arrière plan. Le cratère est l'endroit d'où sont projetés le gaz et les cendres, celui d'où sort la lave lorsqu'il est en éruption. Au sein du désert, *Cotopaxi* dévoile que la vie (et indissociablement la mort) réside en tout milieu. Ce rond dans le cercle symbolise également le noyau d'une cellule ou encore le noyau au cœur de la Terre¹. Tracée en pleine nature, cette sculpture invite à la réflexion sur la place de l'humain dans la sphère qu'il habite et dans l'Univers.

En dessinant une forme aussi primordiale qu'organique sur un sol désertique, Long montre qu'il voit l'humain, c'est-à-dire lui-même en train de créer, tel une cellule produite par le grand Tout qui le compose et qu'il compose lui-même en retour. Avec *Cotopaxi*, il convie le spectateur à la contemplation et à la méditation : d'elle émane une sensation de calme qui rapproche l'artiste et le spectateur de la dimension sacrée du monde.

Sauver l'innommable

Traçant ce cercle, l'artiste préserve ce qui ne peut être nommé. Comme Derrida, il tend à sauver l'innommable, ce(ux) qui se trouve(nt) au-delà des mots. Il s'agit de sauver ce qui n'a proprement pas de nom² mais qui existe en tout temps et en tout lieu. Long pense l'espace ouvert dans lequel il crée comme sacré. C'est pourquoi cet espace peut prendre le nom de *Khôra*, cet au-delà du lieu ou cet endroit indéterminé qui suggère « le nom de Dieu » puisqu'aucune connaissance objective ne permet de dire ce que nomme ce nom :

[I]l reste à savoir si ce lieu non sensible (invisible et inaudible) est ouvert par Dieu, par le nom³ de Dieu⁴ (ce qui serait encore autre chose, peut-être) ou s'il est plus « ancien » que le temps de la création, que le temps tout court, que l'histoire, le récit, la parole, etc.) [...] Appelons cela l'épreuve de *Khôra*⁵.

¹ Dans le vocabulaire scientifique, la Terre est composée d'une graine en son centre, d'un noyau, d'un manteau puis d'une croûte.

² Cet indéfinissable conduit Derrida à l'apophase dont dérive la « théologie négative » qui insiste sur ce que Dieu n'est pas : « [L]a voie de la théologie dite ou soi-disant négative [...] se démultiplie elle-même : elle dit une chose et son contraire, Dieu qui est sans être ou Dieu qui (est) au-delà de l'être. », *ibid.*, p. 15. La « théologie négative » reste promise à la négation d'elle-même tout en étant témoin « du plus intense désir de Dieu », *Sauf le nom, op. cit.*, p. 18.

³ Dans *Sauf le nom*, Derrida affirme qu'aucun contenu de ce mot, « Dieu », n'est (re)connu, *sauf le nom*. Tout se passe comme s'il n'y avait rien, sauf l'événement de la nomination, celui du verbe ou de sa permission qui invite à un au-delà de l'être : « N'est-ce pas ce qui, par essence, excède le langage, si bien que l' "essence" de la théologie négative se porterait hors du langage ? au-delà de lui ? », *Sauf le nom, op. cit.*, p. 41.

⁴ Selon Derrida, une entente sur le mot « Dieu » est une « transcendance [qui] habite et fonde le langage », dans *L'écriture et la différence, op. cit.*, p. 217.

⁵ Une voix de Jacques Derrida dans *Sauf le nom, op. cit.*, p. 94.

Dans une « prière¹ » sans mots adressée au monde, Long fait l'épreuve d'une oraison ancrée dans la matière. Avec *Cotopaxi*, il honore dans le respect de la prière propre à ses gestes artistiques l'Esprit inhérent au milieu dans lequel il œuvre. Il s'agit d'une prière² donnée à l'image du véritable don, du don qui n'attend rien en retour. Le don de la prière de ceux « qui se *portent* vers Dieu³ » est à « l'épreuve de *Khôra* ». Elle est le « présent le plus sauvage⁴ » qui « ne relève d'aucune [...] géophysique⁵ » et contient en elle la « possibilité de l'impossible⁶ ». Selon Derrida, ce lieu se situe « en nous, d'où la nécessité équivoque de le reconnaître et à la fois de s'en défaire⁷. » Dans *Cotopaxi* Long montre qu'il s'extrait de sa propre humanité pour se plonger au cœur du paysage où il recherche et puise son propre noyau, son propre centre. En effet le noyau de cellule perceptible dans *Cotopaxi* renvoie au corps, à ce véhicule duquel l'individu doit se défaire tout en composant avec puisqu'il est son premier lieu de vie, celui où l'âme agit. Dans ce « mouvement de transcendance⁸ », cette ouverture « au-delà de l'être ou de l'étantité⁹ », l'individu convoqué dans le lieu sacré de la Terre est invité à s'isoler, à se délester, à renoncer à ce qu'il a, à ce qu'il est. *Être dépouillé* c'est aussi « rendre les armes¹⁰ » devant l'autre et devant soi. Entre Terre et Ciel, au milieu du désert, Long s'offre à une sérénité de l'abandon qui caractérise l'épreuve du sacré. *Cotopaxi* amène à se demander s'il est besoin de nommer *Dieu* alors qu'il se trouve déjà là, dans la matière. Long montre que s'Il est en tous lieux et en toutes choses, alors il suffit de se recentrer pour Le percevoir. Se situer au-delà du nom revient à penser sans verbaliser, c'est-à-dire à ressentir. « L'épreuve de *Khôra* » est en partie celle que soulève l'œuvre de Long depuis le degré d'abstraction qu'elle comprend.

Dans *Foi et savoir*¹¹, Derrida écrit sur le « mal d'abstraction¹ » contemporain qui relève selon lui de la difficulté à imaginer la dimension sacrée du vivant, à concevoir que le domaine

¹ *Ibid.*, p. 47. Pierre Delain écrit : « Quelle que soit sa forme (invocation, méditation, demande, apostrophe), une prière s'adresse à un autre absent. Elle combine, dans le même mouvement, un rapport au rien et la promesse d'une présence, une expérimentation du néant et un acte qui le fait exister sous le nom de Dieu. », DX (consultable à l'adresse : <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-1604071849.html>).

² Dans *Sauf le nom* Derrida travaille à sauver le nom de « Dieu ». Il est à la fois celui qui croit que Dieu n'existe pas et qui pourtant le prie. Il « peut se dire à la fois *athée* et *marrane* », DX (consultable à l'adresse : <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0508281622.html> et <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0612221308.html>).

³ Selon Jacques Derrida ces mots sont « *portés*, à la fois *exportés* et *déportés* par un mouvement de *férence* (transférance, référence, différance) vers Dieu », *Sauf le nom, op. cit.*, p. 60-61.

⁴ *Ibid.*, p. 26.

⁵ *Ibid.*, p. 59.

⁶ *Ibid.*, p. 32.

⁷ *Ibid.* Plus loin, Derrida écrit : « Rends-toi là où tu ne peux pas te rendre », *ibid.*, p. 94.

⁸ *Ibid.*, p. 72 et 74.

⁹ *Ibid.*, p. 72.

¹⁰ *Ibid.*, p. 92.

¹¹ Jacques Derrida, *Foi et savoir. Les deux sources de la « religion » aux limites de la simple raison* [1996], Paris, Seuil, 2000. Cet écrit propose une déconstruction de la tradition de la religion. Pour le titre, Derrida s'inspire de Kant qui rédige *La religion dans les limites de la simple raison* en 1793, et de Bergson qui écrit *Les deux sources de la morale et de la religion* en 1932. *Foi et savoir* [*La religion, Séminaire de Capri* (Italie), 1996] est composé de 52 paragraphes numérotés. Ce texte est pensé après une discussion relative au séminaire improvisé à Capri en février 1994. Les dernières lignes sont datées du 26 avril 1995 et localisées à Laguna, en Californie. Dans *Foi et savoir*, le philosophe écrit longuement sur *Khôra*, sur « le retour du religieux » et la *mondialatinisation*.

de l'invisible réside au sein du visible et contribue à son élaboration. De manière épurée, parfois abstraite, Long rend visible aux yeux des spectateurs la dimension sacrée du monde terrestre, celle inhérente à la production des mécanismes humains et non humains. Avec la forme du cercle, il invite à s'intégrer au cycle du vivant.

Spirale

Une œuvre *Sans titre* de Richard Long symbolise le cycle assimilé à celui du vivant. À l'aide de son empreinte digitale et avec de la peinture blanche sur fond jaune, l'artiste forme une spirale. Cette ligne courbe faite de traces parallèles qui s'enroulent autour d'elles-mêmes schématise un temps² qui avance depuis un point central et s'expand vers l'extérieur. Chaque empreinte digitale laisse une trace différente bien qu'elle soit réalisée dans un même mouvement avec la même peinture par un seul individu. En effet à chaque fois nouvelle, l'empreinte blanche composée de la pluralité des lignes de la peau des doigts de l'artiste s'inscrit toujours différemment sur le support jaune. Cette œuvre montre que si l'origine des choses n'est jamais unique³, elle fait partie des choses mêmes, comme la « création du monde contient en germe tout l'avenir de l'humanité⁴ ». *Sans titre* révèle l'importance de l'enroulement et de la succession de l'expérience du vivant à partir d'un point central, d'une cellule noyau elle-même composée de diverses informations qui permettent son élaboration, sa complexification et sa diversification. À la fois semblables et différentes, ces empreintes « à chaque fois uniques » rappellent la notion de *monade*⁵ que Derrida définit dans *Le Goût du secret* :

Imaginez un couple, dans l'extase de l'amour infini, c'est la différence infinie : les yeux se croisent, et ce que l'un voit, c'est absolument autre que ce que l'autre voit. [...] c'est la monadologie, le fait que dans ma monade, dans le monde tel qu'il me paraît, entre cette monade-là et la vôtre, il n'y a aucun rapport possible : d'où l'hypothèse de Dieu, qui pense à la compossibilité, à l'harmonie préétablies etc. [...] Dieu voit à la fois de votre côté et du mien, comme le tiers absolu, et donc là où il n'est pas là, il est là ; là où il n'est pas là, c'est sa place⁶.

¹ *Ibid.*, p. 10. Le « mal d'abstraction » contemporain peut être rapproché du mal radical.

² La spirale évoque la simultanéité des temps où le futur existe déjà, le passé existe encore et où le présent est conscience.

³ Pierre Delain écrit : « Il n'y a ni degré zéro ni origine simple, car le commencement est toujours déjà un supplément d'origine. », DX (consultable à l'adresse : <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0512141046.html>). Dans *La voix et le phénomène. Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl* (1967), Derrida écrit sur le supplément d'origine.

⁴ Audrey Fella, *Hildegarde de Bingen, op. cit.*, p. 48.

⁵ Merleau-Ponty évoque lui aussi la notion de *monade* : « [I]l n'y a pas à proprement parler d'intermonde, chacun n'habite que le sien, ne voit que selon son point de vue, n'entre dans l'être que par sa situation », dans *Le visible et l'invisible, op. cit.*, p. 88. En tant que « conscience individuelle », une monade est une « individualité en tant qu'elle représente à la fois un point de vue unique, original sur le monde et une totalité close, impénétrable aux autres consciences individuelles ou individualités. », CNRTL.

⁶ Jacques Derrida, *Le Goût du secret, op. cit.*, p. 84-85.



Richard Long, *Sans titre [Untitled]*, non daté, acrylique et argile sur bois, dimensions non renseignées © Richard Long

Pour Long, « le tiers absolu » crée en spirale afin de composer au mieux l'harmonie entre les mondes de chacun. Toujours autres, les monades symbolisées par les empreintes de l'artiste sont à chaque fois différentes. En outre la forme spiralée de *Sans titre* montre une accumulation de traits linéaires et parallèles qui s'inscrivent en différence. Dans la spirale qui symbolise le temps cyclique, tout est *déjà là*. Il n'y a pas d'origine mais une succession de différentes étapes en conséquence desquelles ces empreintes laissent des traces de leur venue. Avec leur forme de germe, elles rappellent le processus de croissance d'une graine : devenu fleur ou arbre, le végétal sème une graine pour renouveler et perpétuer son espèce avec une adaptabilité toujours nouvelle. La constitution de la trace, de même que son effacement, reste le secret¹ inhérent à la création à laquelle l'humain cherche à se relier :

Un animal qui rit, disait-on autrefois, pour définir l'homme. Il faudrait plutôt dire : un animal qui cherche à se relier. Du latin « religere » d'où vient le mot religion. Les anthropologues nous l'enseignent : il n'est pas un groupe humain aussi isolé soit-il, pas une tribu aussi primitive soit-elle, qui n'ait établi et codifié ses rapports avec une réalité divine non tangible, se donnant ainsi le moyen de se relier au monde, malgré et à travers tous ses mystères².

La création artistique telle que la pratique Long permet de se relier aux mystères du monde, à son caractère sacré. C'est ce que dévoile également Mendieta à travers son œuvre composée de rituels qui sont pour elle des manières de transformer voire de transmuter les

¹ Jacques Derrida écrit : « Deux désirs concurrents divisent la théologie apophatique, au bord du non-désir, autour du chasme et du chaos de *Khôra* : celui d'être compris de tous (communauté, *koinè*) et celui de garder ou de confier le secret dans les limites très strictes de ceux qui l'entendent *bien*, comme secret, et sont donc capables ou dignes de le garder. », *Sauf le nom*, *op. cit.*, p. 110.

² Hubert Reeves, *L'espace prend la forme de mon regard*, *op. cit.*, p. 42-43.

atomes de son corps en se reliant au monde. Le rituel, qui marque l'expérience vécue avant, c'est-à-dire durant la préparation de la performance, pendant et après celle-ci, aide Mendieta à vivre plus sereinement. La succession de ces expériences trace un chemin qui la guide vers la libération de son Être. Elle fait de sa vie une œuvre et trouve sa liberté dans les rituels qu'elle crée et transmet visuellement au spectateur.

L'attention moindre qu'elle porte aux documents photographiques et vidéographiques qui retracent les performances ainsi que l'absence récurrente de public prouve que Mendieta accorde une importance primordiale à la forme ritualisée de ses œuvres. La performance est pour elle une manière de se penser dans le monde tout en l'interrogeant. Elle-même affirme : « Réaliser des sculptures *earth/body* n'est pas l'étape finale d'un rituel, mais un moyen d'affirmer mes liens émotionnels avec la nature, de conceptualiser la religion et la culture¹. » Dans ses expériences artistiques qui sont autant corporelles que psychiques, l'artiste vit, pense et expérimente avec son intuition et montre que l'art est un guide sur le chemin de sa propre découverte. L'œuvre pousse Mendieta à se mouvoir en fonction de ses besoins et aspirations. En effet l'art transforme son signataire² comme le déclare Derrida : « Il appartient à son être d'œuvre d'affecter et de transformer le sujet, à commencer par son signataire³. » L'artiste et son œuvre se transforment en commune mesure puisqu'ils vivent l'un à travers l'autre, l'un grâce à l'autre.

En dialogue avec la matière

Mendieta, qui cherche une renaissance permanente, donne une grande importance aux fluides vitaux qu'elle considère comme sacrés, à l'image de l'eau⁴ et du sang⁵, liquide qui parcourt le corps et lui permet de rester en vie ainsi que de la perpétuer grâce au cycle menstruel⁶. Dans *Sang dedans dehors* [*Blood Inside Outside*], l'artiste réalise un rituel de purification dans lequel elle se lave consciencieusement le corps de bas en haut avec du sang animal, élément fréquemment utilisé dans les pratiques rituelles de la Santería⁷. Lors de cette performance, Mendieta se tient nue et droite devant la rivière silencieuse. La vidéographie la montre d'abord immobile avec le regard qui fixe la caméra. Puis elle se penche pour prendre avec ses mains du sang dans la cruche posée à ses pieds. Elle répartit le liquide sur ses jambes, ses bras, son ventre, sa poitrine et sur le haut de son dos. Les mouvements de ses doigts, qui rappellent ceux de Long dans *Untitled*⁸ (2008), tracent des lignes qui ressemblent à des motifs veinés : ils sont inspirés du souffle qui circule dans ses veines, des mouvements qui traversent son corps. Avec cette œuvre, elle affirme à l'instar de Derrida : « “[I] faut qu'il

¹ Ana Mendieta citée dans *Body Tracks*, *op. cit.*, p. 130 [“Making earth/body sculptures are not the final stage of a ritual but a way and a means of asserting my emotional ties with nature and conceptualizing religion and culture.”, trad. Maïlys Girodon.]

² Notamment dans la série *Siluetas*, Mendieta signe son œuvre avec son corps.

³ Jacques Derrida, *Béliers*, *op. cit.*, p. 18.

⁴ Se référer au chapitre « Impression océanique ».

⁵ Se référer au chapitre « De l'invisibilité au sein de la matérialité ».

⁶ Avant la période antique, le cycle menstruel est source de puissance.

⁷ Se référer au chapitre suivant.

⁸ Cette œuvre est étudiée au chapitre « De l'accueil ».

y ait de la trace”¹ ». Il faut qu’il y ait trace de l’organisme dans le monde extérieur, une trace de son souffle. Mendieta remplit ensuite les motifs avec des mouvements plus rapides pour obtenir un rouge homogène sur sa peau. En dernier lieu, elle enduit son visage grimaçant. Puis elle s’immobilise et pivote sur elle-même entre détermination et fragilité. L’artiste semble éprouver la sensation de s’être lavée et purifiée. Lors de ce rituel en extérieur pratiqué avec l’entièreté de son corps, Mendieta s’est extraite de sa subjectivité² pour mieux se (re)connaître. Elle-même révèle :

Je suis née dans un pays tropical (Cuba) et j’ai encore des photos de moi à la plage, à l’âge de sept mois, rampant sur le sable. Nous avions une maison là-bas et j’étais dehors de 7h30 à 14h [...] dans l’eau et le sable. J’ai appris des choses sur mon corps en faisant ça. Aujourd’hui, je continue d’utiliser mon corps pour communiquer avec le monde, si bien que les choses que j’ai apprises sont des choses dont j’ai fait l’expérience et que j’ai intériorisées³.

L’œuvre de Mendieta, joignant le corps et la nature, appelle à la sérénité. Ses performances ritualisées retracent le caractère sacré que l’artiste perçoit dans la nature et souhaite transmettre au spectateur. En effet, pour elle « l’art procède d’une activité spirituelle⁴ ». Mendieta montre que l’artiste accède à ce degré de conscience en s’installant totalement en présence dans le milieu. Ainsi évoque-t-elle pour nous cette phrase de Reeves : « Se confronter avec cette mystérieuse entité que nous appelons “nature”. Parce que nous en faisons partie et que notre sort y est intimement attaché. [...] Par nous, la nature se renvoie une image d’elle-même⁵. » Mendieta révèle que le divin est dans chaque parcelle de matière. En créant, elle s’adresse aux forces naturelles et dialogue avec elles. Ses actes artistiques révèlent que l’*âme agit* pour faire apparaître *la magie* du monde. Pour Mendieta, la vie elle-même est sacrée. Elle atteste sans détour du caractère sacré inhérent à son travail :

Je crois que la plus grande valeur de l’art, bien qu’il soit un acte matériel de la culture, est son rôle spirituel et l’influence qu’il exerce dans la société, parce que l’art est le résultat d’une activité spirituelle de l’homme et sa plus grande contribution au développement intellectuel et moral de l’humanité qui peut être faite. La culture est un phénomène historique qui évolue au même niveau que la société, et c’est le problème auquel nous faisons face aujourd’hui⁶.

¹ Jacques Derrida dans « Comment ne pas parler. Dénégations », conférence prononcée en anglais à Jérusalem en juin 1986 où il traite pour la première fois directement, frontalement, de la théologie négative comme telle, publiée dans *Psyché, op. cit.*, p. 544.

² À ce sujet Merleau-Ponty écrit : « La seule manière d’assurer mon accès aux choses mêmes serait de purifier tout à fait ma notion de subjectivité. », *Le visible et l’invisible, op. cit.*, p. 76.

³ Ana Mendieta citée dans CTH, p. 104 [“I came from a tropical country (Cuba) and I have pictures of myself, 7 months old, crawling around on the sandy beach. We had a house there and I would be outside from 7:30 a.m. to 2 in the afternoon [...] out in the water and the sand. I learned about my body from doing that. Now I continue to use my body to communicate with the world so that things that I have learned are things which I have experienced and internalized”, CTH, p. 112.]

⁴ Ana Mendieta, « Arts et politiques » [“Art and Politics”], CGAC, p. 167 [“art is the result of a spiritual activity of man”, trad. CTH, p. 108].

⁵ Hubert Reeves, *L’espace prend la forme de mon regard, op. cit.*, p. 36-37.

⁶ Ana Mendieta, « Arts et politiques » [“Art and Politics”], CGAC, p. 167 [“I believe that art, although is a material act of culture, its greatest value is its spiritual role and that influence that it exercises in society, because

Dans ses performances ritualisées, Mendieta trace au spectateur un chemin lumineux parsemé d'ombres. Elle y dialogue sans cesse avec la matière et ses champs subtils, ce qu'elle contient d'invisible et dévoile que les arts visuels peuvent constituer des passerelles grâce auxquelles l'humain accède à une plus grande saisie du réel.



Ana Mendieta, *Sang dedans dehors* [*Blood Inside Outside*], juin 1975, Old Man's Creek, Iowa, vidéo Super 8 silencieuse, couleur © Estate of Ana Mendieta & Galerie Lelong

Cette artiste, qui a majoritairement travaillé en extérieur, intègre pour la première fois un atelier lors de son admission à l'Académie Américaine de Rome, qui fait suite au prix qu'elle reçoit en 1983. Durant une année de résidence, Mendieta va créer en *studio*. Elle raconte :

Je n'ai jamais eu de *studio* auparavant parce que je n'en avais jamais eu besoin. Maintenant, je travaille à l'intérieur. J'ai toujours eu des problèmes avec cette idée parce que je ne sens pas que je peux imiter la nature. L'installation est un art du faux. Je me suis donc donné cette difficulté [...] de travailler en intérieur. J'ai trouvé une façon de faire et suis impliquée en ce moment à

art is the result of a spiritual activity of man and its greatest contribution is to the intellectual and moral development of man. Culture is a historical phenomenon that evolves at the same level as society, and that is the problem we are facing today.”, trad. Mailys Girodon.]

travailler avec le sable, la terre, les mélanger avec un liant pour faire des sculptures. Je suis très heureuse parce que je suis en mesure d'obtenir une sorte de texture que je reçois à l'extérieur¹.

Mendieta ne prétend pas imiter la nature puisqu'elle en fait partie. Elle met en scène son corps au sein du milieu où il évolue et crée rarement des installations d'objets qui font œuvre : cette artiste se pense comme une œuvre en soi. Son travail évolue encore suite à ce changement de continent, de pays, de lieu de résidence et de création. Néanmoins elle garde pour matrices ses inspirations de départ qui proviennent des forces de la nature, comme l'écrit Gloria Feman Orenstein en 1978 : « Mendieta pense la Terre comme la Déesse. Elle renomme une montagne à Cuba, La Mazapan de Matanza, qui est en forme de femme allongée². » En Europe comme aux États-Unis, au Mexique ou à Cuba, Mendieta voyage sur les traces de cultures passées inscrites dans des paysages qui nourrissent et inspirent eux aussi son travail : « [En 1983] elle voyage en Europe avec Carl Andre et visite Cerveteri, Pompéi et la villa d'Hadrien, en Italie, ainsi que des sites préhistoriques à Malte et à Newgrange en Irlande, qui sont des sources d'inspirations puissantes pour le développement d'œuvres à grande échelle³. » Pour Mendieta, comme pour Ristelhueber et Long, les déplacements sont à l'origine de multiples réalisations. Progressivement, l'artiste se détache définitivement de la représentation de sa propre silhouette. Elle s'efface de ses œuvres et se positionne différemment par rapport à l'art de la performance : « J'ai décidé que je ne voulais plus être dans le travail [parce que] je n'aime pas particulièrement l'art de la performance⁴. »

¹ Ana Mendieta citée par Petra Barreras del Rio et John Perreault dans *Ana Mendieta : une rétrospective [Ana Mendieta: A Retrospective]*, New York, 1987, publié par Stephanie Rosenthal dans « Ana Mendieta : Traces », TRACES, p. 18 [“I have never had a studio before because I never needed one. Now I have been working indoors. I've always had problems with that idea because I don't feel that I can emulate nature. Installation is a fake art. So I've given this problem to myself [...] to work indoors. I found a way and am involved right now, working with sand, with earth, mixing it with a binder, and making sculptures. I am very pleased because I am able to get some kind of textures I get outside.”, trad. Maïlys Girodon.]

² Gloria Feman Orenstein, « La re-emergence de l'archétype de la Grande Déesse dans l'art par des femmes contemporaines » [“The Reemergence of the Archetype of the Great Goddess in Art by Contemporary Women”], dans « La Grande Déesse » [“The Great Goddess”], *Heresies. Une publication féministe sur l'art et les politiques [Heresies: A Feminist Publication on Art and Politics]*, n°5, New York, Heresies Collective, 1978, p. 77 [“Mendieta thinks of the Earth as the Goddess. She recalls a mountain in Cuba, La Mazapan de Matanza, that is in the shape of a reclining woman.”, trad. Maïlys Girodon.] En 1980 à San Felipe del Agua au Mexique, Mendieta inscrit des *Siluetas* dans la verticalité d'une colline faite de terre.

³ Olga Viso, *Unseen Ana Mendieta, op. cit.*, p. 18 [“In 1983] she travels extensively in Europe with Carl Andre and visits Cerveteri, Pompeii, and Hadrian's Villa, in Italy, and prehistoric sites in Malta and at Newgrange, Ireland, which serve as potent inspiration for the development of large-scale artworks.”, trad. Maïlys Girodon.]

⁴ Ana Mendieta dans un entretien avec Joan Marter le 1^{er} février 1985, publié par Stephanie Rosenthal dans TRACES, p. 12 [“I decided I didn't want to be in the work anymore [because] I don't particularly like performance art”, trad. Maïlys Girodon.] Lors du même entretien, Mendieta confie : « J'ai toujours fait les choses pour l'image [...] Je ne l'ai pas considéré comme une performance [...] Je tournais un rouleau de film, à droite [...] J'ai toujours juste dit, “OK, c'est le travail que je désigne comme étant de l'art” [...] Je contrôle vraiment à peu près ce que vous voyez. », TRACES, p. 15 [“I always did the things for the image [...] I didn't consider that a performance [...] I would shoot a roll of film, right [...] I have always just said, ‘OK, this is the work that I designate as the work’ [...] I'm controlling really pretty much what you're seeing.”, trad. Maïlys Girodon.]

Au début des années 1980, Mendieta travaille moins avec l'éphémérité qu'avec la durabilité de ses sculptures, qui contiennent pourtant toujours la même esthétique comme le montre *Sans titre* (1984) réalisée en sable et liant¹. Elle affirme : « J'ai essayé de trouver un moyen de faire des pièces plus permanentes, sans changer l'esprit du travail [...] Mon travail est vraiment pré-industriel, même dans son aspect². » Vers la fin de son œuvre³, Mendieta s'attache majoritairement à la représentation d'archétypes féminins comme celui de la Grande Déesse⁴ qu'elle dessine sur du papier, des feuilles d'arbre ou sculpte dans l'herbe, la roche, le bois, la terre...



Ana Mendieta, *Sans titre* [*Untitled*], 1984, sable et liant sur bois, 160 x 93 x 5,1 cm
© Estate of Ana Mendieta & Galerie Lelong

¹ Cette œuvre est exposée en 1984 à la Galerie Primo Piano de Rome lors de l'exposition personnelle de Mendieta titrée « Archétypes de la Terre » [“Earth Archetypes”, 21 mars – 30 avril 1984].

² *Ibid.*, p. 17 [“I’ve been trying to find some way that I could make more permanent pieces, without changing the spirit to the work [...] My work is really pre-industrial, even the look of it.”, trad. Maïlys Girodon.]

³ Les bas-reliefs réalisés dans les grottes de Jaruco en 1981 sont significatifs de ce basculement.

⁴ Le chapitre « Terre matricielle » aborde son aspect le plus ancien scientifiquement reconnu.

La figure de la Grande Déesse

La forme anthropomorphe donnée à *Sans titre* reprend les traits primitifs de la Grande Déesse visibles dans les formes ondulantes et spiralées du corps représenté. En effet, Mendieta a sculpté dans la terre des spirales au niveau de la tête, des bras et du bas ventre. L'iconographie relative à la Grande Déesse associe la spirale au cycle de régénération entre vie et mort¹, comme le montre l'ouvrage de l'archéologue Marija Alseikaitė-Gimbutas (1921, Vilnius – 1994, Los Angeles) titré *Le langage de la Déesse*². Mendieta, qui accorde une grande importance aux symboles primordiaux auxquels elle (re)donne vie, utilise plusieurs fois le motif de la spirale³ qu'elle nomme plutôt « labyrinthe⁴ ».

Dans *Le labyrinthe de la vie* (1982), Mendieta dessine une forme de labyrinthe en haut de la figure en terre et une spirale au bas de la figure. La spirale évoque, comme dans l'œuvre de Long, la conception cyclique d'un temps qui ne serait pas linéaire mais constitué d'une ligne qui s'enroule parallèlement autour d'un point central. Associée à la représentation de la Grande Déesse, la spirale, qui apparaît au Paléolithique supérieur selon Gimbutas, renvoie également à la puissance du renouvellement des cycles vie/mort/renaissance ou encore au calcul du temps en fonction des phases de la Lune. La représentation de ce « labyrinthe » ne quitte pas l'œuvre de Mendieta puisqu'en 1985, elle peint en rouge un archétype féminin avec les bras en spirale et le bas du corps qui prend la forme d'un labyrinthe spiralé dans *Le labyrinthe de Vénus*.

Suite à son installation à Rome qui lui permet de découvrir les cultures européennes, Mendieta visite Malte. À propos de ses visites dans les temples néolithiques de cette île⁵ en 1984, elle déclare :

¹ « La mort » représente un exemple de ce cycle entre visible et invisible puisqu'elle serait « l'âme hors » du corps, ce qui ne constitue pas une fin en soi mais un autre état, une autre forme de vie.

² Marija Alseikaitė Gimbutas, *Le langage de la Déesse*, *op. cit.* Ce livre présente différents dessins de déesses dont les traits sont typiques des temples et des statuettes préhistoriques de Bulgarie, de Roumanie ou encore de Malte. Au chapitre quatre de son ouvrage *Le langage de la déesse*, Marija Gimbutas consacre deux sous-chapitres dédiés à la forme de la spirale, *op. cit.*

³ Starhawk travaille notamment avec la forme spiralée lors de rituels collectifs à San Francisco. En 1979, elle publie *La danse en spirale : une renaissance de l'ancienne religion de la Grande Déesse* [*The Spiral Dance: a Rebirth of the Ancient Religion of the Great Goddess*]. Avec son amie Donna Read, Starhawk réalise en 2004 un documentaire sur Marija Alseikaitė-Gimbutas titré *Signe hors du temps. L'histoire de l'archéologue Marija Gimbutas* [*Signs Out Of Time. The story of the archeologist Marija Gimbutas*].

⁴ Selon Patrick Dondelinger, Mendieta transforme *Le labyrinthe de la solitude* d'Octavio Paz en *Labyrinthe de la vie*, dans « Ana Maria Mendieta. Corps, art et religion » [“Ana Maria Mendieta. The Body, Art and Religion”], *Body Tracks*, *op. cit.*, p. 98. Ce « chemin plus long enfermé dans un espace plus court » est aussi un jeu avec le hasard où les sensations guident le corps dans l'espace, Zhana Damyanova en substance lors de sa communication « Technologie postale et technique archivale : aventures croisées de la pensée derridienne », durant le colloque « Derrida et la technologie », *op. cit.*

⁵ Le 26 février 1984 Ana Mendieta adresse depuis Malte, où elle visite des catacombes et des temples préhistoriques, une carte postale à sa mère qui vit à Cedar Rapids en Iowa. Elle écrit : « Mais en vérité il n'y a rien qui ressemble à notre île [Cuba], celle-ci est totalement pauvre et sous-développée. » [“Pero la verdad que no hay nada como nuestra isla [Cuba] pues esta es totalmente pobre y subdesarrollada.”, trad. Maïlys Girodon.] Cette carte est exposée à Madrid lors de l'exposition personnelle « Tropic-Ana » [15 février – 18 avril 2020] à la Galerie Nogueras Blanchard.

Maintenant que je suis à Rome, j'ai pu aller à Malte, qui possède les plus vieux temples néolithiques. Les habitants de l'île avaient jadis une culture matriarcale qui reposait sur l'image d'une grosse femme asexuée. Elle ne ressemble pas à la Vénus de Willendorf ; elle a une jupe et elle dort. Selon une théorie, elle incarnerait le culte du sommeil et de la mort. Les temples à Malte ont la forme d'une grosse femme obèse, et il en existe un qui est creusé dans une grotte avec, au plafond, des spirales rouges peintes. J'y suis entrée et j'avais l'impression d'être dans un immense ventre maternel. C'est vraiment là qu'il faut chercher le sens de l'art, dans les liens qu'il tisse avec l'histoire¹.



Ana Mendieta, *Le labyrinthe de Vénus* [*El Laberinto de Venus*], 1985, acrylique sur papier, 40 x 29,2 cm © Estate of Ana Mendieta & Galerie Lelong

¹ Ana Mendieta citée par Linda Montano, AMF, p. 32 [“Now that I am in Rome, I was able to go to Malta, a tiny island in the Mediterranean where the oldest Neolithic temples are located. Their culture was matriarchal and based on the image of a sexless fat woman. She isn't like the Venus of Willendorf – this one has a skirt on and is sleeping. One theory states that she is from a cult of sleeping and death. The temples of Malta are shaped like this big fat woman, and there was one that was carved out of a cave with red spirals painted on the ceiling. I went into it and felt as if I was in a big womb. That's really what art is about – it bonds us historically.”, *ibid.*]



Ana Mendieta, *Le labyrinthe de la vie* [*El laberinto de la vida*], 1982, photographie noir et blanc, 100 x 152,4 cm © Estate of Ana Mendieta & Galerie Lelong

C'est le sens que l'art confère à la vie, à la culture et aux civilisations qui anime Mendieta dans sa création. Elle envisage l'art comme un acte qui matérialise les faits humains et qui aide à vivre au sein de la nature. Dans toute son œuvre, elle cherche à insuffler cette énergie afin que celle-ci soit transmise au spectateur. La spirale de Mendieta, comme celle de Long, est inspirée du « fluide universel » qui traverse le Tout :

Mon art est fondé sur la croyance en une énergie universelle qui traverse tout être et toute matière, tout espace et tout temps. Mes œuvres sont les veines d'irrigation de ce fluide universel. À travers elles, remontent la sève ancestrale, les croyances originelles, les accumulations primordiales, les pulsions inconscientes qui animent le monde¹.

Les œuvres de Mendieta et Long plongent toutes deux dans des temps ancestraux depuis un lieu où l'artiste et le spectateur sont présents à eux : elles invitent à faire un mouvement de recul dans le temps pour penser/panser le présent. L'« énergie universelle » dont ils s'imprègnent inspire et projette dans des dimensions aussi proches que lointaines. Si Long ne nomme ni ne fait clairement référence à un dieu et/ou une déesse, Mendieta ne cache pas son attirance pour la figure de la Grande Déesse qu'elle ne cesse de représenter à la fin de son œuvre. Les deux artistes dévoilent à travers la subjectivité de leurs regards ce que le monde contient de sacré. Leur art enseigne que « ça » demeure en et hors de soi et démontre que la nature vit, de la même manière que l'humain qui est en elle.

1. Cosmogonies

Avec la volonté de situer leur présence sur Terre, les humains créent des cosmogonies², ces mythes qui relatent l'origine de la création du monde où les dieux et déesses sont eux-mêmes conçus à partir des éléments naturels. Tous viennent de la Terre et du Ciel, eux-mêmes créés depuis le chaos universel premier³. Les dieux et déesses illustrent les énergies variables du monde : ils sont les archétypes des forces de la nature dans laquelle résident humains et non humains. Les récits cosmogoniques narrent les unions et désunions de ces créatures

¹ Ana Mendieta citée dans l'exposition "Irrigation Veins: Ana Mendieta & Carolee Schneemann Selected Works 1966–1983", *op. cit.* ["My art is grounded on the belief in one universal energy which runs through all being and matter, all space and time. My works are the irrigation veins of this universal fluid. Through them ascend the ancestral sap, the original beliefs, the primordial accumulations, the unconscious urges that animate the world.", trad. Maïlys Girodon.]

² Les cosmogonies sont composées d'« ensembles de récits mythiques ou de conjectures scientifiques, cherchant à expliquer l'origine et l'évolution de l'univers », CNRTL. Leur histoire débute à Sumer conjointement à la naissance de l'écriture et succède au culte de la Grande Déesse, dans lequel l'écriture est faite de symboles visuels.

³ Selon la mythologie grecque, des trois entités primordiales que sont Chaos, dieu de l'Univers, Gaïa, déesse de la Terre-Mère nourricière et Éros, dieu de l'amour et de la puissance créatrice, découlent l'ensemble des dieux et déesses qui peuplent les panthéons.

anthropomorphes et/ou hybrides¹, de ces abstractions qui représentent les phénomènes naturels de la création et du monde. Or, les cosmogonies sont travaillées à différents degrés dans les œuvres de Mendieta, Long et Ristelhueber. Si Mendieta est la plus animée par ces systèmes de croyance, Ristelhueber et Long s'en inspirent dans une moindre mesure tout en évoquant leur présence.



Richard Long, *Snowdonia Stones cinq jours de marche au nord du Pays de Galles 2008* [SNOWDONIA STONES A FIVE DAY WALK IN NORTH WALES 2008], photographie couleur, dimensions non renseignées © Richard Long

Dans *Snowdonia Stones* (2008), les pierres dressées de Long retracent l'état de chaos premier à l'origine de l'Univers. Située au cœur du massif montagneux éponyme au Pays de Galles, *Snowdonia Stones* est une sculpture entièrement réalisée avec de la matière minérale prélevée sur les lieux de sa conception. Sans ordre apparent et sur un sol vallonné, Long dispose des pierres plus ou moins fines et pointues en direction du ciel. La confusion de leur agencement dans ce paysage sombre rappelle l'« espace immense indifférencié préexistant à toutes choses, et notamment à la lumière² ». Cette œuvre suggère un temps qui se situe avant la formation des corps célestes de l'Univers, lorsque l'énergie primordiale propulse de la matière minérale qui éclate pour ensuite s'agglomérer et s'organiser. Richard Long crée ce

¹ Dans la cosmogonie sumérienne et égyptienne, l'hybridité règne, éclairant la « divinalité » de l'humain dont parle Derrida, AQD, p. 181.

² Cette citation correspond à la définition du chaos selon la mythologie grecque, CNRTL.

qui ressemble à un échantillon du chaos initial, à un moment suspendu dans le mouvement de cette création première qu'il représente à même la terre en direction du ciel.

Une œuvre de Ristelhueber renvoie elle aussi au chaos initial, toutefois perceptible d'une tout autre manière. L'artiste perçoit notamment ces phénomènes primordiaux à travers l'organisation ébranlée des architectures humaines inachevées. Dans la série *Dead Set*¹ composée de douze photographies couleur prises en 2001 en Syrie, elle immortalise un bâtiment entre l'état de construction et celui de ruine.



Sophie Ristelhueber, *Dead Set* (#15), 2001, Syrie, photographie couleur, épreuve pigmentaire montée sur aluminium, 90 x 135 cm © Sophie Ristelhueber

Érigés dans un lieu désert, les éléments de structure en béton de *Dead Set* (#15) montrent que « [l]es chantiers modernes saisis par le silence rejoignent les colonnades antiques² ». En effet, l'ossature du bâtiment est déjà abîmée par le temps et le climat. Les ombres portées des colonnes censées structurer l'architecture se fondent dans l'arrière-plan de la photographie où sont visibles d'autres édifices, qui restent eux aussi inachevés. La ligne grisâtre qu'ils forment vers le centre de l'image remémore le chaos initial et les prémices de l'organisation de la matière. Ce chaos est toutefois éclairé de lumière venue du ciel. En haut de la photographie, le gris clair du béton se mélange au bleu du ciel laiteux qui entre en contraste avec l'ocre de la

¹ Avec *Dead Set*, qui signifie « déterminé », Ristelhueber présente à nouveau résolument ce qu'elle voit, c'est-à-dire des *faits*.

² Rainer Michael Mason cité dans SROP, p. 342.

terre du sol syrien au premier plan de la photographie. Au centre, les colonnes élevées entre terre et ciel semblent dans l'attente tranquille d'un devenir autre.

Premières cités

Le Moyen-Orient a toujours fasciné et inspiré Ristelhueber, qui se rend en Irak¹ la même année que la réalisation de *Dead Set*. Dans ce pays limitrophe de la Syrie, elle crée une photographie titrée *Babylone*, dont l'esthétique entre à nouveau en résonance avec celle de Long. En effet, les couleurs marron teintées de jaune et l'agencement désordonné des traits de *Babylone* sont proches de ceux visibles dans *Snowdonia Stones*. Ristelhueber assimile le chaos perceptible dans *Babylone* à la première ville connue et située au Moyen-Orient. En raison des bouleversements que subit ce territoire dévasté par les guerres, l'artiste n'est pas retournée dans cette région du monde, mais elle continue en atelier sa recherche sur les traces des cultures et civilisations anciennes qui l'aident à comprendre le présent. C'est en 2016 qu'elle tire d'autres photographies de ses expéditions passées pour créer une œuvre comme *Babylone*. Ce « spectre de Babel² » est la ville moderne par excellence puisqu'elle fait référence au début de la centralisation du pouvoir, à la naissance et à la mort d'une capitale où resplendissent le commerce, l'architecture, l'art... Au sujet de cette œuvre, l'artiste déclare :

J'ai fait une installation³ composée d'un banc, d'une photographie au mur que j'avais faite d'un sol de Babylone recouvert d'un bitume vieux de 3.000 ans ; avec une bande-son faisant entendre le poème sumérien *Lamentation sur la ruine d'Ur* [daté de 2.000 ans avant notre ère, au temps de la chute de l'empire d'Ur]. À ce moment-là, j'avais à l'esprit les grandes villes syriennes, alors à feu et à sang. Le récit antique de la destruction d'Ur était pour moi tout autant d'actualité que la lecture d'un article de journal sur la ruine d'Alep⁴.

Avec le regard qui articule le passé et le présent, Ristelhueber superpose les siècles. Pour accompagner le poème sumérien de la destruction de la ville d'Ur abandonnée des dieux et déesses, elle crée *Babylone*, cette photographie d'un sol pavé il y a 3.000 ans, aujourd'hui parsemé de poussière et de cailloux qui rappellent sa destruction. Grâce à ces quelques mètres carrés de cailloux, l'artiste représente une vue aérienne de ville entièrement détruite. La frontalité de la photographie ne permet pas au regard de s'échapper : il est enfermé dans les décombres de la ville, comme peut l'être un habitant coincé dans les éléments d'une architecture effondrée. Avec cette œuvre, Ristelhueber convoque le chaos qu'elle voit dans le monde autant que celui qui se trouve en elle.

¹ Une œuvre de la série *Irak* est étudiée au chapitre « Traces visibles et invisibles ».

² Olivier Battistini, Jean-Dominique Poli, Pierre Ronzeaud, Jean-Jacques Vincensini, *Dictionnaire des lieux et pays mythiques*, Paris, Robert Laffont, 2011, p. 126. La tour de Babel qui divise les humains par les langues apparaît à l'image de Babylone, « “changée en demeure de démons, en repaire pour toutes sortes d'esprits impurs, en repaire pour toutes sortes d'oiseaux impurs et dégoûtants” » ; les auteurs comparent ensuite Babylone à Paris via les vers de Baudelaire dans les *Fleurs du mal*.

³ Cette installation eut lieu à la Galerie Jérôme Poggi à Paris lors de l'exposition *Sophie Ristelhueber* qui s'est déroulée du 5 novembre au 10 décembre 2016.

⁴ SRGI, p. 127.



Sophie Ristelhueber, *Babylone*, 2016, Irak, photographie couleur, tirage pigmentaire sur papier baryté, 53 x 73 cm, encadrement 81 x 104 cm © Sophie Ristelhueber

Avant d'être abandonnée des dieux et déesses et d'être détruite, Ur compte de nombreux temples dont certains sont dédiés à Inanna (de son nom sumérien) ou Ishtar (de son nom sémitique)¹. Également vénérée par les Babyloniens, cette déesse de l'amour et de la guerre a la capacité de donner la vie et de la reprendre : elle est dans le même temps le chaos et la construction. Parfois entourée de chouettes et de lions qui la représentent, Ishtar brise les conventions et incarne la femme dans tous ses états : elle symbolise la joie, la séduction, la fertilité, le désir, la sexualité, la liberté ou encore l'indépendance. Cette déesse aux ailes déployées et aux serres acérées rappelle celle qu'incarne Ana Mendieta, ainsi que l'affirme son amie Lucy Lippard : « La déesse Mendieta était à la fois guérisseuse et vengeresse² ».

¹ Plus tard Ishtar devient Astarté, Athtart ou encore Shaushka. Elle présente des caractéristiques identiques à Déméter et Aphrodite chez les Grecs. Elle est identifiée à Vénus chez les Romains et à Lilith dans la religion juive. Son culte prend fin avec l'Épopée de Gilgamesh, récit épique de la Mésopotamie dont la rédaction en akkadien date de 2.100 avant notre ère.

² Redfern Christine et Caron Caro, *Qui est Ana Mendieta?*, *op. cit.*, p. 8.



Ana Mendieta, *Ixchel noire* [*El Ixchell Negro*], 1977, Université d'Iowa, photographie couleur, 50,8 x 33,7 cm © Estate of Ana Mendieta & Galerie Lelong

Lors de son séjour d'été à Oaxaca au Mexique en 1976, Mendieta découvre la déesse Ixchel qui, comme Ishtar, représente l'ambivalence avec le pouvoir de donner la vie et/ou la mort. Cette déesse Maya de l'amour et de la guerre¹, de la maternité et du tissage² est également associée à la Lune. Ixchel est la maîtresse des cycles. Son culte renvoie à l'eau qui bénit ou guérit autant qu'à celle qui détruit avec les orages ou les pluies. Une légende mexicaine³ raconte que les Mayas venaient en barque sur l'île de Cozumel avec leurs femmes depuis le continent pour demander protection et aide, notamment en ce qui concerne la fertilité. Ixchel est souvent représentée avec un serpent sur la tête, des ossements sur le corps ou des griffes de jaguar au bout des doigts. Cette figure importante de la culture précolombienne inspire Mendieta au printemps 1977, lorsqu'elle réalise plusieurs œuvres titrées du nom de cette déesse ambivalente, aux caractéristiques à la fois masculines et féminines.

La performance *Ixchel noire* [*El Ixchell Negro*]⁴ montre par exemple Mendieta couchée au sol de l'atelier Intermedia sur un drap blanc disposé en rectangle. En haut dans l'angle droit et en bas dans l'angle gauche, l'artiste a préalablement réalisé avec de la peinture noire quatre empreintes à l'aide de ses avant-bras et de ses mains, comme pour encadrer son corps embaumé dans un tissu teint d'un noir bleuté. Lors de la performance, qui comprend uniquement du tissu peint et teint ainsi que le corps de l'artiste, Mendieta pratique un rituel en l'honneur d'Ixchel.

Une enfance à Cuba

En témoignant de ses profondes croyances vis-à-vis du spectateur, elle se réapproprie ce qui lui a été enlevé, renoue avec ses racines et ses origines cubaines. Lors de cette performance ritualisée, elle se lie à la force d'Ixchel pour lui demander de lui insuffler de son courage. Mendieta œuvre dans le but de renaître à elle-même : telle une chenille dans sa chrysalide, elle souhaite sortir grandie de cette œuvre. À l'instar de Ristelhueber, elle crée à partir du chaos qui gît en elle. Ses troubles se situent d'abord dans le corps qui est au cœur de son travail. En effet, c'est dans le corps que cette artiste femme, à la fois victime et agente, recherche la féminité qu'elle souhaite expérimenter et exprimer, à l'image de ce qu'écrit Luce Irigaray : « Le féminin ne peut émerger que de dedans, ou d'en dessous de la féminité au sein

¹ Selon María Ruido, Ixchel est, en sus de la déesse de la guerre, déesse de la médecine et de la guérison ; dans les cieux, elle est garante du savoir féminin et réaffirme l'hybridation et la synthèse de la vie (avec la guérison) et de la mort (avec la guerre), dans *Ana Mendieta (1948-1985)*, *op. cit.*, p. 46.

² CTH, p. 233.

³ Cette légende m'a été contée par un habitant de l'île de Cozumel lors de mon séjour au Mexique en 2019.

⁴ La même année Mendieta réalise *Ixchel noire*, *Ixchel bougie* [*Black Ixchell*, *Candle Ixchell*] : encadrée d'un rectangle de pigment noir, l'artiste est à nouveau allongée au sol sur le dos, enveloppée d'un drap noir lié avec trois rubans violets : l'un vertical trace le milieu de son corps, les autres horizontaux marquent la partie basse, médiane et haute de son corps ; au niveau du cœur est placé un miroir en forme de main dans lequel une bougie noire en forme de figure féminine brûle avant de s'éteindre à la fin de la performance.

de laquelle il est enseveli¹. » Dans ses performances, Mendieta se détache de ce qui est attendu d'une femme par l'utilisation qu'elle fait de son corps. En outre, Nancy Spero écrit au sujet de l'œuvre de son amie :

C'est une œuvre intense et unifiée, englobant les pièces de feu violent et les œuvres lyriques tranquilles dans lesquelles elle gisait sur le sol couvert de feuilles ou de fleurs, observant la transmutation de la matière et de l'esprit qui marque les rites de la nature et de la remise en état de la nature².

À travers le rite ou le rituel, Mendieta communique avec les énergies des cycles ou la magie du monde et la communique en retour. Selon elle, « ce sens de la magie » lui vient des cultures ancestrales et des arts dits primitifs : elle est fascinée par les formes d'arts qui entretiennent un contact avec les éléments de la nature et dont les fonctions sociales et spirituelles sont appréciées et reconnues par la communauté qui les fabrique. L'artiste raconte :

C'est peut-être durant mon enfance à Cuba que j'ai été fascinée pour la première fois par les cultures et l'art primitif. Il semble que ces cultures soient dotées d'une connaissance interne, d'une proximité aux sources naturelles. Et c'est cette connaissance qui donne la réalité aux images qu'ils ont créées. Ce sens de la magie, de la connaissance et du pouvoir que l'on trouve dans l'art primitif a influencé mon attitude personnelle envers la création artistique³.

Les cosmogonies préhispaniques et africaines inspirent particulièrement Mendieta au début de son œuvre. L'artiste, qui grandit entourée de légendes et de mythes, est très tôt marquée par la tradition afro-cubaine et la religion de la Santería⁴ originaire de Cuba et dérivée de la religion Yoruba⁵ pratiquée en Afrique sub-saharienne ; effacée par le catholicisme en vigueur sur l'île, la Santería est plus proche de la nature que la religion catholique. Ces savoirs ancestraux lui sont transmis à Cuba dans sa maison de famille par sa grand-mère et les gouvernantes, les *nannies* d'origine chinoise ou africaine⁶. Ces femmes inspirent énormément Mendieta :

¹ Naomi Schor, « Cet essentialisme qui n'(en) est pas un », *art. cit.*, p. 10.

² Nancy Spero, « Tracer Ana Mendieta », *art. cit.*, p. 77 [“It is an intense, unified oeuvre, encompassing the violent fire pieces and the quietly lyrical works in which she lay on the ground covered with leaves or flowers, observing the transmutation of matter and spirit that marks the rites of nature and of nature’s reclamation.”, trad. Maïlys Girodon.]

³ Ana Mendieta citée dans TRACES, p. 199 [“I was perhaps during my childhood in Cuba that I first became fascinated by primitive art and cultures. It seems as if these cultures are provided with an inner knowledge, a closeness to natural resources. And it is this knowledge which gives reality to the images they have created. It is this sens of magic, knowledge, and power, found in primitive art, that has influenced my personal attitude toward art making.”, trad. Maïlys Girodon.]

⁴ La religion de la Santería contient plusieurs dieux et déesses ; chacun a des caractéristiques féminines et/ou masculines. Les sacrifices et rituels liés à chaque divinité sont menés par des hommes et des femmes.

⁵ La religion Yoruba est fondée sur le culte des Orishas. Elle rassemble les croyances et pratiques du peuple Yoruba originaire du Nigéria, du Bénin et du Togo.

⁶ Ces informations sont données par Donald Kuspit dans « Ana Mendieta, corps autonome », CGAC, p. 63.

[L']enfance de Mendieta [...] [est] marquée par une double présence féminine : d'une part, sa grand-mère, grande narratrice, avec laquelle elles passaient de longues vacances, et l'univers magique des nounous de la maison familiale, qui l'ont mise en contact avec les traditions populaires et les pratiques de la Santería, et d'autre part, sa mère, professeure de physique et de chimie et chercheuse, qui représentait l'univers de la raison, de l'ordre et de la science¹.

La mère² de Mendieta est une fervente catholique qui travaille beaucoup et laisse ses filles³ avec leur grand-mère et les *nannies* durant toutes les vacances. Mendieta et sa sœur passent une enfance heureuse dans leur maison de famille. Raquelín se souvient de ces moments passés :

[N]ous jouions à donner des messes et à faire d'autres rituels. Ana était le prêtre. Elle mettait un jupon de notre mère autour de son cou, prenait une cloche et la faisait sonner en traversant la maison tout en prétendant répandre de l'encens. Elle aimait aussi jouer avec le feu et les allumettes, en secret, puisqu'elle savait que ce n'était pas permis et que cela pouvait lui causer des problèmes. Ma sœur repoussait toujours les limites de ce qui était permis⁴.

Si Mendieta est imprégnée de la religion catholique, elle s'en éloigne pour s'inspirer des arts ancestraux. Même la petite chapelle dans laquelle elle joue enfant avec sa sœur la rapproche des arts premiers, des aspirations afro-cubaines ou encore des références à l'art néolithique :

¹ María Ruido, *Ana Mendieta (1948-1985)*, *op. cit.*, p. 51 [“L]a infancia de Mendieta [...] [es] marcada por una doble presencia femenina: por una parte, su abuela, gran narradora, con la que pasaban largos periodos vacacionales, y el universo mágico de las niñeras de la casa familiar, que la pusieron en contacto con las tradiciones populares y con las prácticas de la santería, y por otra, su madre, profesora de Física y Química e investigadora, que representaba el universo de la razón, el orden y la ciencia.”, trad. Maïlys Girodon.]

² « Après la mort d'Ana Mendieta, sa mère, Raquel Oti Mendieta fervente catholique et bénéficiaire de la succession, reçut un appel téléphonique de sa sœur, Maria Mendieta. Maria avait vu au 112 Greene Street des films dans lesquels sa nièce figurait nue sur une plage et craignait pour son salut spirituel. », Laura Wertheim Joseph dans « Processus inaboutis. Zoom arrière et zoom avant sur les films d'Ana Mendieta », CTH, p. 187. Ce texte aborde l'archivage des nombreuses vidéographies de Mendieta réalisé par la succession après la mort de l'artiste.

³ Raquelín Mendieta témoigne : « C'est drôle, mais je pense qu'Ana et moi avons pu être artistes parce que nous avons quitté Cuba. Bien que l'art fasse partie intégrante de notre maison, il n'était pas acceptable que quelqu'un dans notre famille se consacre à l'art en tant que profession. [...] Bien qu'elle soit une passionnée d'art, notre mère pensait que la création était une perte de temps. Elle ne voulait pas que nous étudions l'art, elle pensait que cette profession était une sorte de malheur, comme si être artiste signifiait perdre la fibre morale conventionnelle de votre être. », CGAC, p. 224 [“Es curioso, pero creo que Ana y yo pudimos ser artistas porque abandonamos Cuba. Aunque el arte era parte integrante de nuestra casa, no resultaba aceptable que alguien en nuestra familia se dedicara al arte como profesión. [...] A pesar de ser una amante del arte, nuestra madre pensaba que la creación era una pérdida de tiempo. No quiso que estudiáramos arte, pensaba de esta profesión que era una especie de desgracia; como si ser artista significara perder la fibra moral convencional de tu ser”, trad. Maïlys Girodon.]

⁴ Raquelín Mendieta citée dans CGAC, p. 226 [“W]e play acted things like mass and other rituals. Ana was the priest, she put a half slip of our mother's around her neck, took a bell and would ring it going through the house, while pretending she was spreading incense. She also loved playing with fire and matches, in secret, since she knew this was not allowed and could get her into trouble. My sister always pushed the boundaries of what was permitted”, trad. Maïlys Girodon.]

J'ai reçu une éducation catholique et je ne renie pas cet héritage. J'aime beaucoup la notion d'histoire et je reconnais le riche apport culturel de la religion catholique, mais elle a aussi détruit beaucoup de choses. Quand j'ai commencé à travailler comme je le fais, je sentais un lien très fort avec le catholicisme mais, au fil du temps, je me suis sentie plus proche du Néolithique¹.

Mendieta trouve dans l'art inspiré des cultures premières une manière de vivre mieux les épreuves que lui présente l'existence. C'est arrivée aux États-Unis qu'elle renoue avec ses inspirations afro-cubaines², auxquelles se mêlent les influences préhispaniques depuis ses séjours universitaires au Mexique, et préhistoriques suite à ses voyages en Europe. Puisque pour elle créer relève d'un acte spirituel, les savoirs des cultures autochtones de Cuba et des religions dites « primitives » du Mexique ou de l'Europe la fascinent en raison de leur proximité avec l'énergie vitale, primordiale.

La vision sacrée du monde qu'entretient Mendieta est présente dans sa dernière œuvre vidéographique titrée *Ochún* réalisée en Floride en 1981. Dans la religion de la Santería, *Ochún* est l'Orisha ou la déesse des eaux des rivières³. Pointée vers Cuba, *Ochún* est réalisée dans le but d'aider Mendieta à vivre la séparation d'avec son île natale : créer est toujours pour elle un moyen de dépasser ses difficultés. *Ochún* est représentée dans une forme ouverte de bas en haut afin que l'eau ruisselle en son centre. L'eau entre deux rives symbolise l'océan Atlantique qui sépare les États-Unis et Cuba, métaphorisées par la figure d'Ochún qu'elle invoque. Avec cette œuvre, Mendieta trace une possible réconciliation entre ces terres voisines. Le caractère primitif d'*Ochún* réactive, par le rituel de sa création, le sentiment d'être intimement relié à la nature, d'en faire partie et de créer une transition entre ce qui est et ce qui tend à devenir. Grâce à la couleur dorée de la rive floridienne, Mendieta montre que la vidéographie est un moyen d'envelopper la réalité et de la faire advenir. Grâce à son travail, elle transmute sa tristesse et sa colère en force, comme l'affirme son amie Nancy Spero :

La colère d'Ana a nourri son désir de créer des œuvres durantes, des œuvres destinées à exorciser – avec du sang, du feu, de la pierre, de la terre, des arbres – son sens profond du déplacement. Son art est une force élémentaire, séparée des accidents de l'individualité, parlant de la vie et de la mort, de la croissance et du déclin, d'une fragilité et d'une volonté indomptable⁴.

¹ AMF, p. 28 [“I was raised Catholic and can't deny my heritage. I like very much the idea of history, and I admit that the Catholic religion has made a rich cultural contribution to the world, but they've also destroyed a lot of things. When I first started working this way, I felt a very strong Catholic connection, but as I continued to work, I felt closer to the Neolithic.”, *ibid.*]

² María Ruido écrit sur le racisme subi par les africains à Cuba et affirme que Mendieta est consciente du métissage auquel elle appartient, dans *Ana Mendieta (1948-1985)*, *op. cit.*, p. 44. L'auteure déclare que le recours de Mendieta à la Santería est une réaffirmation des formes de dépossessions que l'artiste (re)connait dans sa vie et dans les cultures qu'elle traverse : Mendieta, qui se sent en permanence comme une étrangère, met en avant l'impossibilité d'une tradition culturelle unique, *ibid.*, p. 47.

³ Osun est également le nom d'une rivière du Nigéria.

⁴ Nancy Spero, « Tracer Ana Mendieta », *art. cit.*, p. 77 [“Ana's anger fed her desire to create works of endurance, works made to exorcise—with blood, with fire, with rock, with earth, with trees—her profound sense



Ana Mendieta, *Ochún*, 1981, Key Biscayne, Floride, vidéo Super 8, son ambiant, couleur, 8 min. 12 s.
© Estate of Ana Mendieta & Galerie Lelong

of displacement. Her art is an elemental force, divorced from accidents of individuality, speaking of life and death, growth and decay, of fragility yet indomitable will.”, trad. Maïlys Girodon.]

En puisant son inspiration dans les cultures préhistoriques et autochtones, Mendieta s'approprie « une vision du monde qui place l'humanité non pas au-dessus¹ » de la nature mais bien dans la nature : l'humain, qui en est partie intégrante, n'en est ni maître, ni possesseur. Il est en réalité le garant des systèmes de croyances créés, des cosmogonies et des mythes projetés dans et sur le monde. À propos des mythes, Mendieta écrit :

Je pense que les mythes sont l'accumulation de l'expérience d'un peuple, basée sur ses croyances les plus significatives et les plus profondes. Ils expriment leurs attitudes et leurs sentiments en général, leur perception du monde et leur représentation des phénomènes naturels. C'est pourquoi, en tant que Cubaine, Américaine et héritière de la culture des Taínos, je veux faire une petite publication, une collaboration pour le dire ainsi, entre eux et moi, en utilisant leurs mythes et mes dessins².

Dans son œuvre, Mendieta s'inspire de mythes et de cosmogonies pour tenter d'influencer l'art et/ou la société. Elle imagine et considère un dieu/déesse qui se disséminerait et se renouvellerait sans cesse grâce à l'énergie universelle de vie. En ce sens, elle revalorise les connaissances ancestrales et les phénomènes cycliques attribués au sexe féminin dans un monde où règne l'empreinte masculine. Car ce qui anime particulièrement Mendieta dans sa relation aux arts premiers, outre les liens qu'ils maintiennent avec la nature, est le rapport qu'ils entretiennent avec les caractéristiques attribuées au sexe féminin. Celles-ci diffèrent du patriarcat qui marque le catholicisme³, comme l'exprime María Ruido : « [L']intérêt de Mendieta pour la Santería réside en grande partie dans le fait que cette religion entretient un rapport à la femme, à la nature et à la sexualité différent de celui propre à la doctrine catholique patriarcale⁴. »

Pour la réalisation des bas-reliefs dans la roche calcaire des grottes de Jaruco⁵, Mendieta s'inspire cette fois de la culture matricielle des Taínos⁶, ancien peuple de l'île de Cuba¹. Pour

¹ Christine Redfern, *Qui est Ana Mendieta ?*, op. cit., p. 30. À la même page l'auteure poursuit : « Cette perspective est aujourd'hui, encore plus pertinente et importante que lorsque Mendieta a commencé à l'explorer dans les années 1970. »

² Ana Mendieta, « Ana : fragment du projet pour *Sculptures rupestres* : livre de travail (1982) » [“Ana: fragmento del proyecto para *Esculturas Rupestres*: Libro de trabajo (1982)”], CGAC, p. 182 [“Pienso que los mitos son la acumulación de experiencia de un pueblo, basados en sus creencias más significativas y profundas. Expresan sus actitudes y sus sentimientos en general, cómo percibían el mundo y representaban los fenómenos naturales. Es por esto que como cubana, americana y heredera de la cultura Taína, quiero hacer una pequeña publicación, una colaboración podría decirse, entre ellos y yo, usando sus mitos y mis dibujos.”, trad. Maïlys Girodon.]

³ La religion chrétienne conditionne les êtres féminins dans un rôle d'épouse et de mère, dans une position toujours sous tutelle. L'institution qu'est l'Église crée un malaise dans l'intuition des femmes : en les dévalorisant, elle produit leur dévaluation.

⁴ Anne Creissels, *Prêter son corps au mythe*, op. cit., p. 63. Les monothéismes effacent progressivement les polythéismes et conduisent à l'éradication du culte féminin et de la nature non humaine. Le christianisme s'inscrit toutefois dans la société depuis les fêtes et les cultes polythéistes qui marquent le calendrier païen.

⁵ Les noms des déesses représentées sont cités à la fin du chapitre « Déculturation ».

⁶ Dans sa proposition pour une édition des *Sculptures Rupestres* [“*Esculturas Rupestres*: Libro de trabajo (1982)”] Mendieta écrit : « Peu de peuples ont eu un destin aussi cruel que les Taínos qui accueillirent dans leurs îles Christophe Colomb en 1492. », CGAC, p. 182 [“Few people have had a destiny as cruel as the Tainan which in 1492 greeted Christopher Columbus in their islands.”, trad. Maïlys Girodon.]

son interprétation de Itiba Cahubaba, la « Grande Mère de sang » qui est l'un des principaux esprits ancêtres des Taínos, l'artiste reprend certains traits d'une sculpture zemí² anthropomorphe trouvée en République Dominicaine : elle s'inspire notamment de la forme donnée au sexe féminin, aux bras, à la coiffe ainsi qu'aux yeux en cauri. À Cuba, Itiba Cahubaba est associée à la grossesse et à l'accouchement. Elle est un symbole de fertilité. La représentation de cette déesse dans une grotte résonne avec la notion de « *regressus ad uterum*³ » développée par Mircea Eliade, qui traduit une « régression à l'état embryonnaire⁴ », un « retour au ventre Mère [...] [comme] régénération totale de l'initié moyennant sa gestation et son enfancement par la Grande Mère⁵ ».

Avec ce retour dans le ventre de la Terre ou de la Mère, Mendieta tend à « replonger dans la sacralité cosmique régie par la Grande Mère⁶ » afin de redevenir « symboliquement “semence” ou “embryon”⁷ ». Inspirée de différentes cultures à travers le monde, l'œuvre de Mendieta, qu'elle soit présente dans la terre, l'herbe, le bois, l'eau ou la roche, fait apparaître le caractère sacré qu'elle perçoit dans la nature. Pour elle, l'art permet d'accéder « au sacré et à l'esprit [...] [au] commencement de la vie⁸ ». Les bas-reliefs dans les grottes de Jaruco à Cuba constituent ce retour au sein du ventre primordial : sur sa terre natale quittée depuis l'adolescence, Mendieta renoue avec ses origines en même temps qu'avec une partie de l'humanité dont elle est faite. Les aspirations et inspirations spirituelles et/ou rituelles de son œuvre lui viennent de sa volonté de décliner ses différentes facettes identitaires et d'affirmer à travers l'art une relation intime et vivante avec la nature.

¹ Cuba est d'abord peuplé d'Amérindiens : les Ciboneys et les Taínos. Le peuple Taíno est l'un des premiers à avoir disparu, victime des conséquences de la colonisation dès 1492, du génocide et plus tard de l'acculturation comme le relate María Ruido : « [N]i le choix de la culture des Taínos ni du lieu ou des déesses inscrites dans la grotte ne sont présentés comme aléatoires : le corps féminin (matérialisation du sexe et des forces de la nature) comme activateur et comme générateur d'énergie et de vie (et de mort) est situé dans l'une des dernières enclaves de résistance du peuple Taíno qui, comme elle l'expliquait plus haut, fut l'une des premières cultures disparues, victimes des conséquences de la colonisation et du génocide, et plus tard de l'acculturation assimilatrice. », María Ruido, *Ana Mendieta (1948-1985), op. cit.*, p. 63 [“N]i la elección de la cultura taína ni del lugar o de las diosas inscritas en la cueva se muestran como aleatorias: el cuerpo femenino (materilización del sexo y de las fuerzas de la naturaleza) como activador y como generador de energía y vida (y muerte) aparece ubicado en uno de los últimos enclaves de resistencia del pueblo taíno que, como ella misma explicaba más arriba, fue una de las primeras culturas desaparecidas, víctimas de las consecuencias de la colonización y el genocidio, y más tarde de la aculturación asimiladora.”, trad. Maïlys Girodon.] Au contact des Européens, ces sociétés primitives disparurent en cinquante ans et la monarchie espagnole catholique conquiert l'île au cours du XVI^e siècle pour quatre siècles.

² Zemí est le nom donné par les peuples autochtones des Antilles aux esprits ancestraux, aux êtres surnaturels et à certaines divinités. Les sculptures zemí étaient placées dans des maisons spécifiques où elles recevaient des offrandes. Pour les préserver des pillages des missionnaires européens au XVI^e siècle, les Taínos les ont cachées dans des grottes.

³ Mircea Eliade, *Initiation, rites, sociétés secrètes, op. cit.*, p. 114.

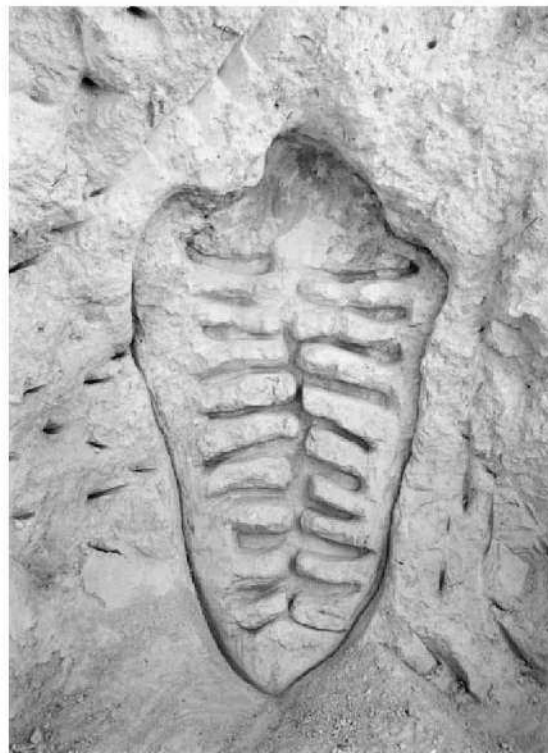
⁴ *Ibid.*, p. 115.

⁵ *Ibid.* À ce propos, une citation de Mendieta qui a vécu cette expérience à Malte en 1984 est donnée au chapitre précédent.

⁶ *Ibid.*, p. 128.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, p. 129.



À gauche, Itiba Cahubaba représentée par la culture Taíno, 1.200-1.500, trouvée à Santiago de los Caballeros, République Dominicaine, argile, 15 x 9 x 18 cm ; à droite, *Grand-mère de sang* (*Sculptures rupestres*) [*Itiba Cahubaba (Esculturas Rupestres)*] représentée par Ana Mendieta, 1981, Grottes de Jaruco, photographie noir et blanc, 139,7 x 101,6 cm
© Estate of Ana Mendieta & Galerie Lelong

Du sacrifice

Dans la cosmogonie des Taínos, « Itiba succombe à l'accouchement, engendrant par son sacrifice l'humanité et l'univers Taíno. Ses quatre fils seront les créateurs de l'océan et de la terre et engendreront la Terre Mère vivante et son soutien à l'humanité¹. » Les cosmogonies des cultures premières lient régulièrement la notion de sacré à celle de sacrifice².

En 1972, Mendieta s'en inspire dans *Chicken Piece*, performance où elle se tient nue contre un mur blanc de l'atelier Intermedia, tenant entre ses mains les pattes d'une dinde blanche dont la tête vient tout juste d'être coupée ; l'oiseau gigote et asperge l'artiste de son sang. Il s'agit de l'unique œuvre où Mendieta pratique un sacrifice sanglant. Le sacrifice qui,

¹ José Barreiro sur le site Internet du National Museum of the American Indian [“Itiba succumbs in childbirth, begetting with her sacrifice the humanity and universe of the Taíno. Her four sons will be creators of the ocean and the land and will beget the living Mother Earth and her support of humanity.”, trad. Maïlys Girodon] (consultable à l'adresse : <https://americanindian.si.edu/static/exhibitions/infinityofnations/meso-carib/127442.html>).

² En latin, « sacré » et « sacrifice » ont la même étymologie.

selon David Le Breton, consiste à « rend[re] sacré¹ », est la « sollicitation d'une instance métaphysique pour retrouver la légitimité d'exister² ». Dans les cosmogonies qui peuplent les imaginaires de par le monde, sacrifier consiste à donner une offrande pour rendre allégeance, implorer, remercier ou encore demander une faveur, un pardon.



Ana Mendieta, *Pièce de poulet* [*Chicken Piece*], 1972, atelier Intermedia, Université d'Iowa, vidéo Super 8 silencieuse, couleur, 2 min. 57 s. © Estate of Ana Mendieta & Galerie Lelong

Toutefois, pour Derrida, le sacrifice se différencie du don pur puisque « la destruction s'y échange contre un bénéfique, une protection ou un statut³ ». Le philosophe écrit :

¹ David Le Breton écrit : « Étymologiquement le sacrifice est ce qui rend sacré (*sacra facere*), consécration donc, mais c'est l'individu lui-même qui passe d'un monde à un autre », dans *La peau et la trace*, *op. cit.*, p. 129.

² *Ibid.*, p. 128. Le Breton poursuit : « Il s'agit de fabriquer de l'identité avec la douleur ou la mort ».

³ DX (consultable à l'adresse : <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-1210101009.html>).

Le sacrifice se distinguera toujours du don pur (s'il y en a). Le sacrifice ne propose son offrande que sous la forme d'une destruction contre laquelle il échange, espère ou escompte un bénéfice, à savoir une plus-value ou au moins un amortissement, protection et sécurité. Or dès que l'aumône et la mendicité sont marquées de quelque régularité institutionnelle, par une place, un statut, une assignation toposociologique, une fonction, on ne les *rencontre* plus par hasard. La rencontre alors n'est plus « de rencontre ». L'aumône remplit à son tour une fonction réglée et régulatrice, elle n'est plus un don gratuit, si on peut dire, ni gracieux, comme doit l'être un don pur. Il n'est ni gratuit ni gracieux¹.

Le sacrifice est une demande intéressée² faite à la dimension sacrée du monde. Dans cet anthropocentrisme, l'individu est défini par certains rituels souvent sanglants qui constituent des attentes vis-à-vis d'une communauté donnée ; et le sacrifié n'est pas toujours consentant. L'unique sang qui s'écoule sans qu'un être vivant ne soit sacrifié, à son insu ou pas, est le sang menstruel qui marque les cycles de régénération de la biologie féminine. En effet, le rendu visuel de *Chicken Piece* fait écho au saignement vaginal puisque Mendieta tient l'oiseau à même son corps nu, comme si le liquide qui s'écoule de l'animal était le sien. Cependant en faisant référence à ces pratiques ancestrales, Mendieta s'associe à des rituels qui consistent à prendre une ou plusieurs vies pour se sauver (de) soi, (de) sa famille ou (de) son clan.

Le sacrifice est pratiqué depuis des millénaires. Les Mayas ou les Grecs de l'Antiquité l'exercent sur les humains afin d'obtenir les faveurs de leurs dieux et déesses. Le panthéon le plus connu de la Grèce Antique est celui des divinités olympiennes dont s'inspire Long. « Définitivement très anglais » pour reprendre la formule de Mendieta, ce dernier crée en 2020, au pied du Mont Olympe en Grèce, *Un cercle pour les Muses*. En faisant référence à la cosmogonie grecque à même ses lieux de culte, Long fait résonner cette phrase de Derrida : « [L]a référence à Dieu, le nom de Dieu, [se conjugue] avec l'expérience du lieu³. » Bien que les Grecs construisent de nombreux temples, ils gardent la nature pour lieu de recueillement : elle est le refuge des dieux et déesses à l'image de ce mont devant lequel Long place un cercle de pierres de couleur grise jaune orangé. Dans la mythologie grecque, les Muses sont neuf sœurs, filles de Zeus et Mnémosyne. Elles incarnent la culture et la création et représentent le chant, la poésie, la danse, le théâtre, l'astronomie... Avec *Un cercle pour les Muses*, Long trace la présence de ces déesses en ces terres sacrées. Comme s'il déposait sa création en offrande, l'artiste forme un cercle de pierres tel que pouvaient le faire de lointains ancêtres. Ce cercle suggère la présence humaine sans la montrer : il évoque, comme dans l'œuvre de

¹ Jacques Derrida, *Donner le temps. 1. La fausse monnaie*, Paris, Galilée, 1991, p. 175. Dans *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible (1979-2004)*, un texte est titré « Le Sacrifice », *op. cit.*, p. 336-348. Prononcé par Derrida le 20 octobre 1991 lors d'une rencontre organisée par la revue *La Métaphore* intitulée « L'irreprésentable, le secret, la nuit, le forços », il traite des relations entre la philosophie et le théâtre et particulièrement de la « *question du sacrifice* » propre à Daniel Mesguich.

² Jacques Derrida écrit : « [L]es dimensions de la supplémentarité auto-immunitaire et autosacrificielle, cette pulsion de mort qui travaille en silence toute communauté, toute auto-co-immunité, et en vérité la constitue comme telle, dans son itérabilité, son héritage, sa tradition spectrale. Communauté comme *com-mune auto-immunité* : nulle communauté qui n'entretienne sa propre auto-immunité, un principe d'autodestruction sacrificiel ruinant le principe de protection de soi (du maintien de l'intégrité intacte de soi), et cela en vue de quelque sur-vie invisible et spectrale. », dans *Foi et Savoir*, *op. cit.*, p. 79.

³ *Ibid.*, p. 58.

Ristelhueber, une humanité qui sait se retirer humblement après avoir déposé sa création au monde.

Les artistes du corpus témoignent du rapport différent au sacré qui imprègne leurs œuvres : leurs cultures d'appartenance et les lieux qu'ils choisissent pour travailler influencent la portée esthétique de leurs gestes artistiques. Mendieta, Long et Ristelhueber révèlent chacun les liens qu'ils entretiennent avec le caractère sacré de la Terre, avec ses éléments et les cosmogonies que les humains ont créées pour communiquer entre eux. Parfois traduites sous la forme de rituels, leurs œuvres sont en premier lieu des dons faits au vivant, à la nature humaine et non humaine. À leur manière, tous transmettent que la terre est la créatrice et la garante de la (sur)vie. Avec leurs regards ponctuellement tournés vers le Ciel, ils œuvrent les pieds ancrés sur Terre, Mère¹ de tout ce(ux) qui y réside(nt).



Richard Long, *Un cercle pour les Muses Mont Olympe 2020* [A CIRCLE FOR THE MUSES MT. OLYMPUS 2020], photographie couleur, dimensions non renseignées © Richard Long

¹ La dénomination « Terre-Mère » est notamment utilisée par les Indiens d'Amérique (*Pachamama*) ; elle met en avant la fertilité des terres dont ont besoin les vivants pour (sur)vivre. Elle est à l'image d'Ishtar et d'Ixchel grâce à qui les champs sont fertilisés et les enfants naissent. Vandana Shiva se réfère à la Terre-Mère dans le dernier chapitre de *Rester en vie* [*Staying Alive*] titré « Terre-Mère : se réapproprier le principe féminin » [“Terra Mater: Reclaiming the Feminine Principle”], *op. cit.*, p. 209-214.

2. Terre matricielle

La plupart des œuvres des artistes du corpus présentent des focales pointées en direction de la terre et ses reliefs. Pour eux, la Terre est à l'origine de l'ensemble du vivant minéral, végétal et animal : elle est la Mère, matrice génératrice de vie. L'appellation « Terre matricielle » propose de réinvestir la dimension sacrée inhérente à la matière, tels la roche, l'arbre, la fleur, le fruit... Penser la Terre comme matrice principielle mène vers des données spirituelles ancestrales, comme s'y emploient les artistes du corpus. Long et Mendieta démontrent particulièrement que les arts primitifs conduisent le sujet à se sentir partie intégrante des entrelacs du monde : tel un élément constituant le monde, il se découvre lui-même substance naturelle.

L'appellation « Terre matricielle » ne revient pas à affirmer la prévalence de principes attribués au féminin. Elle tend à (re)valoriser la préservation de la différence de la vie sur Terre, qu'elle inscrit à l'intérieur d'un système diversifié dans l'unité. Féminin et masculin sont perçus tels des vecteurs permettant l'apparition de formes de vie spécifiques et durables grâce au maintien de la diversité. Ceci implique que les femmes et les hommes s'entraident pour accomplir l'ensemble des tâches auxquelles obligent les organismes humains et terrestres, que la vie appelle. L'appellation « Terre matricielle » (re)considère le degré d'interdépendance et de complémentarité¹ des sexes et le perçoit à l'image de la biodiversité, dont le respect de l'équilibre est indispensable.

Les trois artistes du corpus suggèrent ou affirment clairement les liens présents entre humains et non humains. Ils s'interrogent sur les manières d'habiter au sein de ce lieu clos, de cet « enclos² » qu'est la Terre. Dans ce « globe sphérique et fini³ » que Gilles Clément nomme « jardin planétaire⁴ » réside paradoxalement une infinité d'espaces sans cesse renouvelés. En effet, le jardin engendre généreusement une innombrable diversité de matières qui vivent en profonde interaction. Il s'agit d'observer en soi et hors de soi car « [l]e jardin ne s'enseigne pas, il est l'enseignant⁵ ». La Terre matricielle, qui donne la vie et la reprend, est aussi celle qui unit les organismes : elle ancre les vivants dans un socle commun où la vie prolifère avec une grande capacité de résilience et d'adaptation, c'est-à-dire une *intelligence*⁶.

¹ Penser cette alliance engage des relations stables basées sur les compétences de chacun. Se référer au chapitre titré « Interdépendance et complémentarité ».

² Cette expression est utilisée par Gilles Clément dans ses ouvrages et conférences, ainsi celle donnée à la bibliothèque de l'Alcazar de Marseille le 13/02/18 intitulée « Le vivant, le jardinier : le partage de la signature », *op. cit.*

³ Jacques Derrida, *Cosmopolites de tous les pays*, *op. cit.*, p. 52.

⁴ Clément Gilles, Claude Eveno, Sylvie Groueff, *Le Jardin planétaire* [1997], La Tour-d'Aigues, de l'Aube, 1999. Le jardin planétaire apparaît tel un *pharmakon* : s'il blesse, génère un déséquilibre, il en contient le remède et soigne.

⁵ Gilles Clément, lors de sa conférence à la Bibliothèque de l'Alcazar de Marseille, « Le vivant, le jardinier : le partage de la signature », *op. cit.* Selon Gilles Clément, le jardinier accompagne le temps.

⁶ Il s'agit de ressentir que « le monde vivant est intelligent », comme l'affirme Boris Cyrulnik lors de la conférence « L'intelligence animale et végétale », *op. cit.*

Dans cette unité, « chacun est la condition de possibilité de l'autre¹ ». Le continuum de la Terre montre un jardin où « chaque espèce est paysagiste d'autres espèces² » dans des relations interspécifiques qui garantissent la survie des biodiversités : la coexistence se fait dans une « réciprocité constitutive³ ». Cette coparticipation ou coconstruction entre l'humain et le milieu est à l'œuvre dans le renouvellement continu de la Terre où tout est (re)lié.

L'appellation « Terre matricielle » pense l'*unus mundus*⁴, à l'instar de ce qu'écrit Merleau-Ponty : « Considérons-nous donc installés parmi la multitude des choses, des vivants, des symboles, des instruments et des hommes⁵. » L'*unus mundus* ou la réalité unifiée invite à avoir le « souci de ce qui nous entoure⁶ », à se sentir lié aux humains, aux *animots*, aux végétaux, aux minéraux... Dans un sentiment de (ré)unification avec le monde et de (ré)harmonisation, l'humain perçoit la Terre telle *Khôra*, ce lieu principiel, originel, d'où toute vie terrestre provient. Si la Terre est matrice, « mère ou nourrice⁷ » et que l'humain est séparé de l'endroit qui l'a vu naître, il se trouve en décalage avec sa propre existence donc avec celles des autres, comme l'écrit Cynthia Fleury : « [L']être sensible a besoin d'un espace pour advenir et, dès lors, séparer la chose de son lieu est problématique⁸. » Le nom de *Khôra* tend à réunifier humains et non humains au sein de la Terre matricielle et à rétablir des rapports positifs dans le monde.

Le cercle comme dynamique d'appartenance à la Terre

Le cercle de pierres que Long trace en 2012 au milieu du massif montagneux de l'Aconcagua en Argentine appelle à une pensée de l'*unus mundus*. De fait, totalement intégrées au sol dans lequel elles se confondent, les pierres de *Cercle Aconcagua* évoquent l'unité de la sphère terrestre. En effet, l'anneau de pierres unifie le paysage : bien que le second plan présente des formes et des couleurs plus contrastées que le premier plan, les pierres assemblées s'intègrent dans le paysage montagneux. À l'instar des cercles représentés dans la Préhistoire, le périmètre que trace Long définit un lieu pour communiquer avec le milieu et ce(ux) qui le compose(nt).

¹ Emanuele Coccia dans sa conférence « Penser le paysage à l'époque de la fin de la nature » lors du festival « Allez savoir », *op. cit.*

² *Ibid.*

³ Guillaume Logé, *Renaissance sauvage*, *op. cit.*, p. 116. Cette « Renaissance sauvage » renouvelle l'idée universelle des Lumières en affirmant l'idée d'un lien de réciprocité entre humains et non humains.

⁴ Du latin « monde un », cette locution est popularisée par le psychiatre suisse Carl Gustav Jung (1875, Kesswil - 1961, Küsnacht).

⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 210.

⁶ Jean-Baptiste Fressoz dans un entretien avec Marin Schaffner, *Un sol commun*, *op. cit.*, p. 57.

⁷ Jacques Derrida, *Khôra*, *op. cit.*, p. 95.

⁸ Cynthia Fleury, *Le soin est un humanisme*, *op. cit.*, p. 16.



Richard Long, *Cercle Aconcagua Argentine 2012* [ACONCAGUA CIRCLE ARGENTINA 2012],
photographie couleur, dimensions non renseignées © Richard Long

Le cercle est fréquemment dessiné au Paléolithique et au Néolithique¹. Dans la vieille Europe il est notamment associé au culte de la Grande Déesse ou de la Déesse Mère². Alors que l'humain a conscience du système mécaniciste de la reproduction³ en lien avec les cycles lunaires et menstruels, les caractéristiques attribuées au sexe femme sont vénérées à travers la figure de la Grande Déesse⁴, dont les vestiges montrent des statuettes qui mettent en valeur les attributs du corps féminin. Ces petites sculptures présentent des fesses et des seins développés qui en font principalement un symbole de fécondité⁵. Elles révèlent la possible existence de

¹ L'écoéthologue Pierre Jouvain place le point de rupture avec un monde qui se régénère de lui-même à la révolution néolithique, lorsque apparaissent les premiers villages, l'agriculture et l'élevage. Les animaux sont domestiqués entre 6.500 et 5.500 avant notre ère, dans *L'homme cet animal raté*, Paris, Libre & Solidaire, 2016, p. 91.

² Marija Gimbutas, *Le langage de la Déesse*, *op. cit.*

³ Grâce à la féminisation des disciplines scientifiques comme l'archéologie et aux technologies, de nouvelles études voient le jour. La préhistorienne au CNRS Marylène Patou-Mathis révèle par exemple que la répartition des tâches ne se faisait pas en fonction du sexe : les femmes chassaient, peignaient...

⁴ À ce sujet, Mircea Eliade écrit : « Les déesses jouent un rôle religieux important à partir du Néolithique [6.000 avant le présent], à la suite de la découverte et de la diffusion de l'agriculture. Mais déjà à l'époque aurignacienne [43.000, 31.000 avant le présent] le culte des "déesses mères" se fait jour », dans « Mythologies. Dieux et déesses », *art. cit.*

⁵ Parmi les représentations célèbres de la Grande Déesse, figurent par exemple les Vénus de Lespugue, de Willendorf ou de Laussel.

sociétés gynocentriques¹ caractérisées par des organisations ou des systèmes à fonctionnement matrilineaire ou « matriciel² », comme les nomme Starhawk, dans lesquels règnent l'équité et la complémentarité des différences. Au IV^e et III^e millénaires avant notre ère, des envahisseurs, vecteurs d'un système social patriarcal vertical, chassent le fonctionnement horizontal matrilineaire. Selon Starhawk, « [l]'histoire de la civilisation patriarcale pourrait être lue comme un effort cumulatif pour briser ce lien, pour séparer l'esprit de la chair, la nature et la culture, l'homme et la femme³. » Le culte de la Grande Déesse « dès lors traqué, ne cesse de décliner⁴ » pour disparaître peu à peu⁵. La Grande Déesse convoque pourtant les origines de l'humanité puisqu'elle préfigure les multiples déesses qui peuplent les panthéons de par le monde. Bien que cette figure féminine possède des attributs spécifiques, elle se situe dans une pensée globale du divin comme principe (ré)générateur de vie : « [L]a Grande Déesse s'identifie à la Nature, elle s'autofertilise et recrée sans cesse l'univers à partir de son essence propre⁶. »

Associée à « la fertilité, en relation avec la terre, les eaux et la végétation⁷ », la Grande Déesse exprime l'abondance ou « l'inépuisable fécondité de la Terre⁸ ». Son culte revient à se positionner en faveur de la perpétuation de toute vie. Cette « philosophie néolithique de l'énergie créatrice⁹ » est basée sur une pensée de l'immanence¹⁰ en adéquation avec les éléments naturels, les habitants humains et non humains qui peuplent la Terre. Tout en conduisant à penser un au-delà de soi, la Grande Déesse invite à garder les pieds sur terre

¹ Selon l'archéologue Marija Gimbutas, la thèse des sociétés gynocentriques ne revient pas à affirmer la prédominance des femmes : leur fonctionnement, basé sur des systèmes pacifiques (aucune arme n'a été retrouvée sur les lieux de fouilles) et des biens communs à tous les membres, respecte les principes féminins, dans *Le langage de la Déesse*, *op. cit.*

² Starhawk, dans la préface de son ouvrage *Rêver l'obscur. Femmes, magie et politique* [*Dreaming the Dark. Magic, Sex & Politics*, 1982], trad. Morbic, Paris, Cambourakis, 2015, p. 28.

³ *Ibid.*, p. 29.

⁴ Jean Guilaine (1936, Carcassonne), archéologue spécialiste de la Préhistoire récente et de la Protohistoire, professeur émérite au Collège de France, dans la préface de l'ouvrage de Marija Gimbutas, *Le langage de la Déesse*, *op. cit.*, p. 22. Une page plus loin il écrit : « Le culte [de la Grande Déesse] [...] perdurera, toujours prêt à réinvestir le monde si celui-ci retrouve la paix et une forme perdue d'humanité. »

⁵ Le renversement de paradigme que met en lumière l'Anthropocène montre que la dévalorisation des principes féminins et la valorisation des principes masculins conduisent à l'anéantissement du vivant.

⁶ Jean Guilaine, dans la préface de l'ouvrage *Le langage de la Déesse*, *op. cit.*, p. 22.

⁷ Mircea Eliade, « Mythologies. Dieux et déesses », *art. cit.* À ce propos, Gilles Deleuze écrit : « Nous sommes de l'eau, de la terre, de la lumière et de l'air contractés, non seulement avant de les connaître ou de les représenter, mais avant de les sentir. Tout organisme est, dans ses éléments réceptifs et perceptifs, mais aussi dans ses viscères, une somme de contractions, de retentions et d'attentes. », dans *Différence et répétition* [1968], Paris, PUF, 1996, p. 99.

⁸ Jean Guilaine, dans la préface de l'ouvrage *Le langage de la Déesse*, *op. cit.*, p. 22.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Starhawk écrit : « C'est la conscience que j'appelle *immanence* – l'attention au monde, et à ce qui le compose, un monde vivant, dynamique, interdépendant et interactif, animé par des énergies en mouvement : un être vivant, une danse serpentine. La Déesse peut être considérée comme le symbole, l'image normative de l'immanence. Elle représente le divin faisant corps avec la nature, avec les êtres humains, avec la chair. La Déesse n'est pas une image, mais une multiplicité – une constellation de formes et d'associations –, la terre, l'air, le feu, l'eau [...]. Elle inclut l'homme en ses propres aspects : il devient enfant et époux, cerf et taureau, grain et moissonneur, lumière et obscurité. Oui, la féminité de la Déesse est fondamentale non pour dénigrer l'homme, mais parce qu'elle représente ce qui apporte la vie au monde, et sa valeur. », dans *Rêver l'obscur*, *op. cit.*, p. 46.

pour prendre soin de l'ici-bas et protéger la création. Elle instaure une « spiritualité du lien¹ » qui unit l'humain aux éléments, aux minéraux, aux végétaux, aux animots, à la nature, cet ensemble dont l'humain fait partie.

Langage visuel

Dans le contexte des années 1970 où l'œuvre de Mendieta émerge, la figure de la Grande Déesse est étudiée dans les milieux artistiques et scientifiques, comme le prouvent les recherches de Starhawk² et Marija Gimbutas citées plus haut. Dans son ouvrage intitulé *Le langage de la Déesse* (1989) l'archéologue montre, grâce à l'écriture picturale liée aux représentations de la Grande Déesse, ce langage de signes métaphoriques qui fait songer à cette phrase de Derrida : « Il rêve d'y laisser des marques qui rappellent cette tout autre langue, ce degré zéro-moins-un de la mémoire en somme³. » Le langage visuel des pièces archéologiques trouvées témoigne d'une langue qui n'est pas écrite mais dessinée et/ou sculptée sur des parois, de la roche, dans du bois, des os, de la terre cuite... Il renseigne par l'imagerie sur l'imaginaire des plus anciennes traces d'humanité scientifiquement (re)connues : celles où apparaît la figure de la Grande Déesse. Ces recherches sur les sociétés matrilineaires⁴ correspondent à une dynamique féminine de déconstruction⁵. Le travail de Mendieta entre en écho avec ces problématiques qui amènent les femmes à se réapproprier (*reclaim*) des préceptes sociaux et spirituels dans l'espoir de contrebalancer les forces négatives en présence et d'œuvrer en faveur du maintien de la vie. Comme « la femme a besoin d'une femme-dieu⁶ » pour renouer avec sa puissance, ses symboles, et ainsi pallier le

¹ Guillaume Logé, *Renaissance sauvage*, *op. cit.*, p. 110.

² La pratique artistique de Mendieta peut s'apparenter au militantisme de Starhawk, qui écrit : « Je ne m'attendais pas à ce que l'action physique [telle que le blocus] fasse tant de bien. Cela fait du bien. C'est une libération. [...] Ce qui m'a libérée est l'action. J'ai agi avec mon corps, en utilisant plus que les mots, tout mon être. », dans *Rêver l'obscur*, *op. cit.*, p. 260-261.

³ Jacques Derrida, *Le monolinguisme de l'autre*, *op. cit.*, p. 124.

⁴ La philosophe allemande Heide Göttner-Abendroth (1941) a écrit plusieurs ouvrages sur ces sociétés ; le dernier récemment traduit en français est intitulé *Les Sociétés matriarcales. Recherches sur les cultures autochtones à travers le monde* [*Matriarchal Societies: Studies on Indigenous Cultures Across the Globe*, 2012].

⁵ Vandana Shiva participe notamment de cette déconstruction. Elle écrit : « Le tournant ontologique nécessaire à un futur écologiquement soutenable a beaucoup à apprendre des visions du monde de [...] diverses cultures qui ont survécu de manière durable à travers les siècles. Elles étaient basées sur une ontologie du féminin comme principe de vie et sur une continuité ontologique entre société et nature [...]. Non seulement cela a produit un contexte éthique excluant les possibilités d'exploitation et de domination mais cela a permis la création d'une famille terrienne. », citée par Julie Cook dans « La colonisation de l'écoféminisme par la philosophie », *Reclaim, op. cit.*, p. 303 [“The ontological shift for an ecologically sustainable future has much to gain from the world-views of ancient civilisations and diverse cultures which survived sustainably over centuries. These were based on an ontology of the feminine as the living principle, and on an ontological continuity between society and nature -the humanisation of nature and the naturalisation of society. Not merely did this result in an ethical context which excluded possibilities of exploitation and domination, it allowed the creation of an earth family.”], *Staying Alive*, *op. cit.*, p. 39-40.]

⁶ Marie Denis (1920, Liège – 2006, Ixelles), écrivaine et féministe, dans un texte avec Luce Irigaray, « Sur l'éthique de la différence sexuelle », « L'indépendance amoureuse », *Les Cahiers du GRIF*, n°32, Bruxelles, Tierce, p. 116 (consultable à l'adresse : https://www.persee.fr/doc/grif_0770-6081_1985_num_32_1_1672).

pillage et la destruction de la planète en cours depuis des siècles, des artistes comme Mendieta nourrissent l'imaginaire des spectateurs dans l'espoir de leur donner un nouveau souffle.

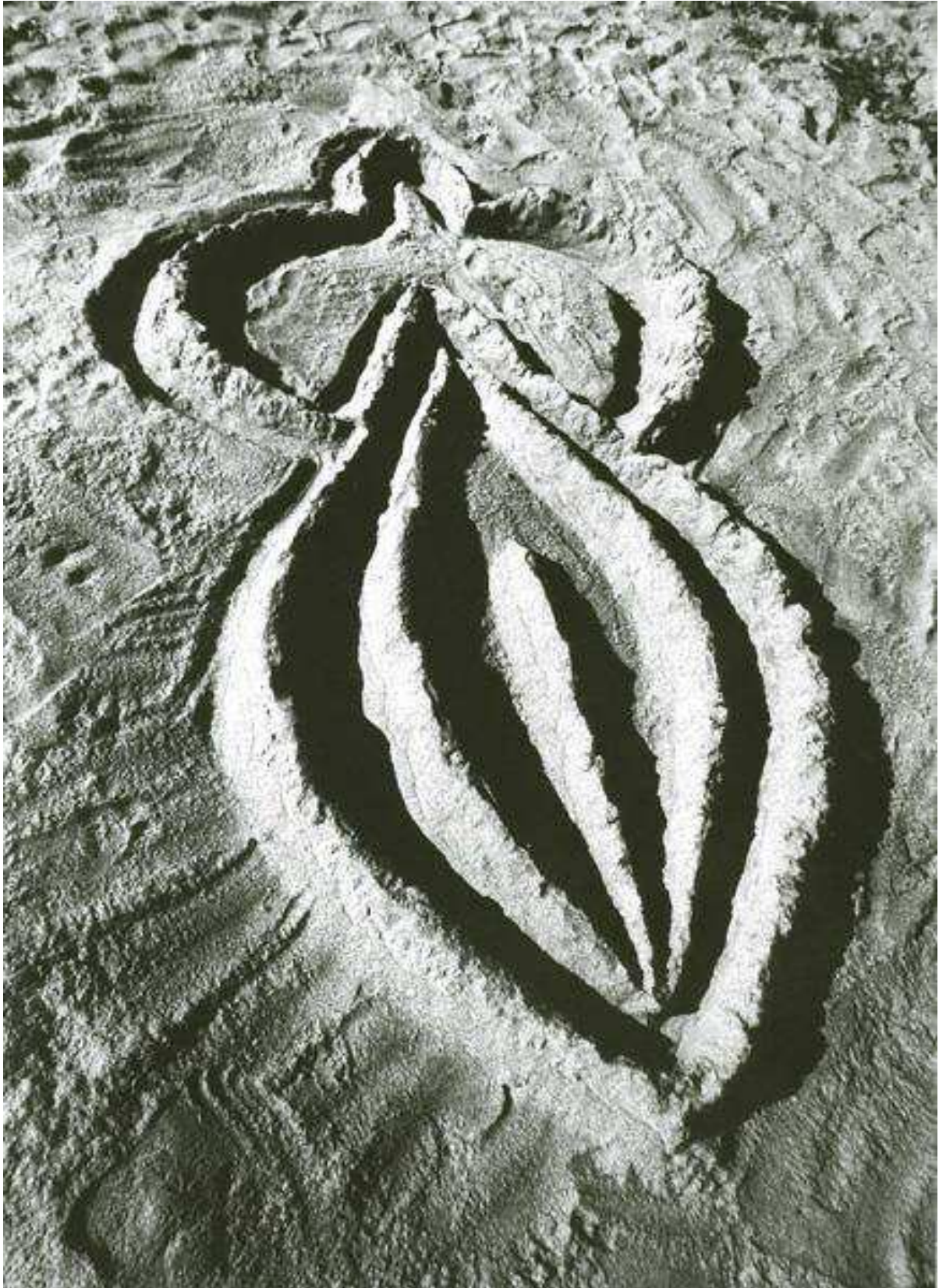
Au fur et à mesure de l'avancée de son œuvre, Mendieta se détache donc de la représentation de sa propre silhouette pour reprendre des éléments iconographiques attribués à la Grande Déesse¹. En 1985, elle crée *Femme de fougère* [*Mujer de helecho*], une pièce anthropomorphe entièrement réalisée à l'aide de fougère et de liant. Telle une offrande faite à la Terre, cette figure féminine est sans visage, à l'image de la Grande Déesse. Mendieta utilise le langage métaphorique préhistorique pour sculpter le corps nu de cette Mère, comme en témoigne la présence de la volumineuse poitrine, du ventre et du sexe visible dans la fente de la partie basse de l'œuvre. L'artiste transforme la matière que la nature génère pour produire un objet fait d'éléments issus de la fertilité terrestre. Ainsi crée-t-elle un symbole de cette matrice à partir de son propre organisme et informe-t-elle le spectateur sur l'importance de concevoir et de préserver les phénomènes de régénération naturelle.

Plus tôt en 1983, Mendieta inscrit *Marchande de sable* [*Sandwoman*] à même le sable d'une plage inconnue. Les formes et contours du corps représenté prennent à nouveau les traits caractéristiques de la physionomie féminine qui relèvent de l'iconographie de la Grande Déesse. Faite d'une multitude de grains de sable, l'œuvre reprend, au niveau du bas du corps de la figure, l'anatomie de l'organe génital féminin.



Ana Mendieta, *Femme de fougère* [*Mujer de helecho*], 1985, racine de fougère Osmonde et liant, 142,5 x 20 x 35,5 cm © Estate of Ana Mendieta & Galerie Lelong

¹ Selon Marija Gimbutas, le langage de la déesse s'inspire majoritairement des formes du corps féminin, de la spirale, des ondes de l'eau, des oiseaux, de l'œuf, du serpent, du taureau, du cerf ou encore de l'ours.



Ana Mendieta, *Marchande de sable* [*Sandwoman*], 1983, photographie noir et blanc, 157,5 x 119,4 cm
© Estate of Ana Mendieta & Galerie Lelong

Des fluides

Ces œuvres symbolisent la dynamique d'appartenance à la Terre que Mendieta convoque en se reliant à la source d'où elle provient, c'est-à-dire au ventre ou à l'utérus (*womb*¹) de la Terre. Si Starhawk utilise la notion « d'obscur² » pour évoquer le ventre de la Terre, Mendieta se sert du mot « utérus » pour traduire le rapport abyssal qu'elle entretient avec cette force de création :

Je crois que cela a été le résultat direct de mon déchirement à ma patrie (Cuba) pendant mon adolescence. Je suis submergée par le sentiment d'avoir été jetée de l'utérus (la nature). [...] Je deviens un avec la terre. [...] Cet acte obsessionnel de réaffirmer mes liens avec la terre est vraiment l'activation de croyances primitives [...] [dans] une force féminine omniprésente³.

« Jetée de l'utérus », Mendieta se relie à la Terre et à ses éléments afin de retrouver les liens d'appartenance avec sa terre natale. À travers la figure de la Grande Déesse, l'artiste invite à un retour aux sources et valorise le pouvoir de création inhérent à toute vie. Selon elle, le mystère de la création et/ou de la génération passe nécessairement par le sexe féminin. Elle affirme : « Mon art [...] est un retour à la source maternelle⁴. »

Dans la performance titrée *Source* (1975), Mendieta met en lumière l'un des fondements à l'origine de la préservation de la vie humaine. Avec le même traitement vidéographique que celui expérimenté dans *Energy charge*⁵, elle rend visible dans une gamme de couleur bleu gris le canal qui permet d'entretenir la vie d'un enfant récemment sorti du ventre. Dans cette œuvre, l'artiste rend compte du pouvoir d'une mère dont le corps peut alimenter celui d'un enfant. Elle filme en gros plan le sein d'une amie qui vient d'accoucher et qui presse son organe pour faire jaillir son lait. Ce fluide⁶ corporel sorti du sein maternel coule dans les chairs comme une « représentation des humeurs du corps : sang, sperme, lait, salive, lymphe, larme, sueur⁷ ». Cette superfluidité du corps féminin est propre à son degré de fertilité qui en fait l'une des sources primordiales de vie.

¹ Se référer au chapitre « S'ancrer ».

² Pour Starhawk, l'obscur est symbole de (re)descente au sein de la Terre-Mère, de ce corps abyssal qui donne naissance ; si le terme lui est d'abord inspiré par l'horreur du monde, il la transcende en recréant une vision de l'obscur qui tient d'un pouvoir provenant de l'intérieur de l'être, celui qui donne son souffle à la vie, dans *Rêver l'obscur*, *op. cit.*, p. 31.

³ Ana Mendieta citée dans *Body Tracks*, *op. cit.*, p. 98 [“I believe this has been a direct result of my having been torn from my homeland (Cuba) during my adolescence. I am overwhelmed by the feeling of having been cast from the womb (nature). [...] I become one with the earth. [...] This obsessive act of reasserting my ties with the earth is really the activation of primeval beliefs [...] [in] an omnipresent female force.”, trad. Maïlys Girodon.] Dans le second chapitre de *Où est Ana Mendieta ?* titré « Terre », Jane Blocker écrit sur ce rapport à l'utérus (*womb*) terrestre.

⁴ Ana Mendieta, citée dans *Body Tracks*, *op. cit.*, p. 98 [“My art [...] is a return to the maternal source.”, trad. Maïlys Girodon.]

⁵ Cette œuvre est étudiée au chapitre « Interdépendance et complémentarité ».

⁶ Le fluide exposé dans cette œuvre évoque cette phrase de Luce Irigaray : « Du refus de la science de reconnaître le caractère “genré” (*gendering*) du langage résulte son incapacité à théoriser ce qui l'apparente au féminin, notamment les éléments, notamment le fluide », dans *Prières quotidiennes*, *op. cit.*, p. 12.

⁷ Françoise Héritier, *Masculin/Féminin I*, *op. cit.*, p. 26.

Depuis sa séparation d'avec sa terre natale, Mendieta a toujours cherché à rétablir ce lien coupé qui engendre, comme l'écrit Hélène Cixous, « une envie de se vivre dedans, une envie du ventre, de la langue, du sang¹ », cet autre fluide qui permet de donner la vie. La nature, qui génère le vivant, est créatrice de chairs qui sont elles-mêmes porteuses de création. Mendieta écrit : « Au cours des dix dernières années, mon travail, en tant que dialogue entre la nature et le corps féminin mythique, a évolué dialectiquement en réponse à divers paysages comme une affirmation émotionnelle, sexuelle, biologique de l'être². » Créer lui permet d'affirmer l'intensité de l'union qu'elle éprouve avec sa terre maternelle et son attachement aux éléments naturels. Source de toute son inspiration, la nature l'amène à produire depuis le corps pour l'honorer dans un acte spirituel et libérateur : « [M]endieta fait de l'acte créateur une forme de catharsis³ ». Elle fait de sa relation à l'art une croyance et y (re)trouve la seule manière de se relier avec le monde auquel elle se sent profondément appartenir. Ainsi l'artiste exprime-t-elle à sa façon cette phrase de Thoreau :

Ceux qui ne connaissent pas de sources de vérité plus pures, pour n'avoir pas remonté plus haut son cours, défendent, non sans quelque raison, la Bible et la Constitution ; ils y boivent avec vénération et humilité ; mais ceux qui voient par où est alimenté ce lac, ce bassin, ne désarment pas et poursuivent leur pèlerinage vers la source originelle⁴.

Avec le sentiment éprouvé depuis sa petite enfance de faire partie intégrante du Tout qui compose l'Univers, Mendieta travaille auprès des éléments terrestres dans lesquels elle se fonde et en lesquels elle croit. Elle leur donne vie en même temps qu'elle les donne à voir au spectateur. Mendieta se relie au monde de l'invisible et le rend perceptible. Elle pense que l'eau, l'air, le feu et la terre sont toutes des déités ; elle envisage la Terre et ses éléments comme des êtres vivants⁵ :

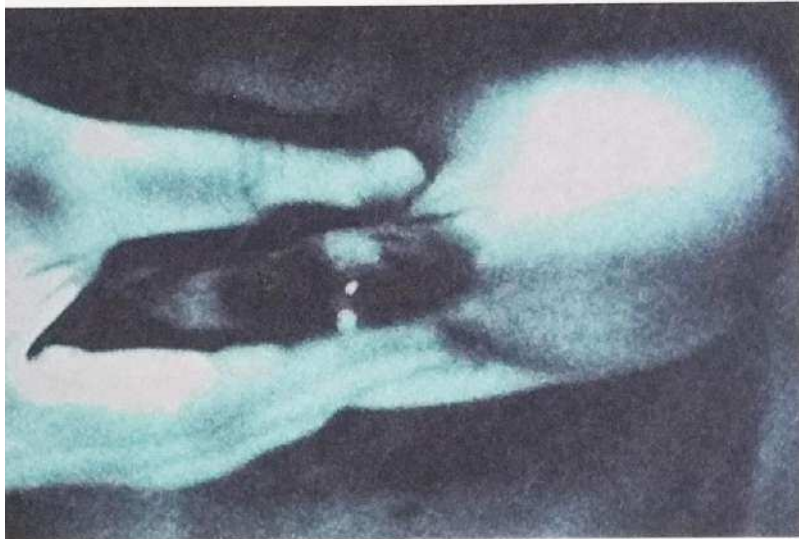
¹ Hélène Cixous, *Le Rire de la Méduse*, op. cit., p. 64.

² Ana Mendieta, en 1984, dans une proposition au Bard College pour *La Maja de Yerba* publiée dans TRACES, p. 224 [“During the past 10 years my work, as a dialogue between nature and the mythical female body, has evolved dialectically in response to diverse landscapes as an emotional, sexual, biological affirmation of being.”, trad. Maïlys Girodon.]

³ Anne Creissels, *Prêter son corps au mythe*, op. cit., p. 55.

⁴ Henry David Thoreau, *La désobéissance civile*, op. cit., p. 37 [“They who know of no purer sources of truth, who have traced up its stream no higher, stand, and wisely stand, by the Bible and the Constitution, and drink at it there with reverence and humility; but they who behold where it comes trickling into this lake or that pool, gird up their loins once more, and continue their pilgrimage toward its fountain-head.”, *On the Duty of Civil Disobedience*, op. cit., p. 26.]

⁵ Ceci évoque l'Hypothèse Gaïa formulée en 1970 par le climatologue James Lovelock et la microbiologiste Lynn Margulis, bien que cette dernière émette quelques réserves quant aux approches de Lovelock. Selon l'Hypothèse Gaïa, la Terre est un grand être vivant qui s'autorégule avec des réactions imprévisibles : « En ayant imaginé le point de vue qu'un observateur aurait sur la Terre depuis Mars, Lovelock avait montré l'existence d'un lien entre la constitution de l'atmosphère et l'évolution de la vie. Dans une fine couche allant de la croûte terrestre à l'atmosphère en passant par les océans, les vivants ont entretenu les conditions gazeuses de leur perpétuation, comme si la vie cherchait à se protéger en tant que telle. Sur la planète Terre, Gaïa est le nom de ce processus d'autorégulation, dont Lynn Margulis avait montré qu'il dépend essentiellement des bactéries. », Clément Layet dans « Gaïa face à la théologie », Revue en ligne *Terrestres*, n°12, Montreuil, 2020 (consultable à l'adresse : <https://www.terrestres.org/2020/02/28/gaia-face-a-la-theologie/>).



Ana Mendieta, *Source*, 1975, vidéo 16 mm silencieuse, couleur, 3 min.
© Estate of Ana Mendieta & Galerie Lelong

Aujourd'hui, je crois en l'eau, en l'air et en la terre. Ce sont autant de divinités. De plus, elles parlent. Je suis reliée à la déesse de l'eau douce ; c'est son année et il pleut beaucoup. Pour moi, ce sont des forces très importantes ; je ne comprends pas pourquoi les gens s'en sont détournés¹.

Cette artiste croit au caractère divin des éléments naturels avec lesquels elle travaille en coopérant. Son œuvre, qui tient de l'animisme inhérent aux cultures ancestrales, l'amène à se libérer des limites imposées dans sa culture d'accueil². Ce qu'écrit Luce Irigaray à propos de l'animisme éclaire le processus de création de Mendieta :

Ce que certains qualifieront à ce propos d'animisme est davantage retour à un réel perçu avec une plus grande attention et respecté, loué dans son caractère vivant, sans être réduit à un objet de conscience ni même une perception. Trop souvent, nous enlevons la densité de l'air, la couleur du ciel, la présence des fleurs à leur site pour les transformer en spectacles ou choses à notre disposition. Ce geste nous prive d'une coexistence avec la nature, d'une participation à sa vie, son devenir. [...] Célébrer la nature, la laissant être³.

Mendieta laisse être la nature et la célèbre dans ses œuvres. Elle perçoit la Terre à l'image d'une Mère dans laquelle elle se blottit pour (re)trouver sa force et tirer sa puissance de création, entre principes masculins et féminins. La Terre, Mère de tous les vivants comprend déjà en elle-même ces deux archétypes qui ne sont pas dichotomiques. Mendieta fait dialoguer corps et esprit dans des énergies masculines et féminines⁴. Pour elle, la Mère représente toute forme de vie. Elle l'écrit en faisant référence au début de la création :

Au début, tout était sombre.
Il n'y avait pas de douleur, de lune, pas de gens
Pas d'animaux, pas de plantes.
L'obscurité était partout
Et puis il y avait la Mère
La Mère était la vie.
La Mère n'était pas les gens
Elle était pensée et mémoire.

¹ Ana Mendieta citée par Linda Montano, AMF, p. 28 [“Now I believe in water, air, and earth. They are all deities. They also speak. I am connected with the goddess of sweet water – this has been her year, and it is raining a lot. I don't know why people have gotten away from these ideas.”, *ibid.*]

² Colette Garraud déclare : « La pensée animiste alors, précisément parce qu'elle est fondamentalement étrangère à notre culture, peut offrir un modèle théorique et spéculatif d'ouverture sur le monde naturel, une échappatoire à l'identité perçue comme enfermement dans les limites du corps », dans *L'idée de nature dans l'art contemporain, op. cit.*, p. 73. Lors de sa conférence « Cosmopolitiques de la Terre », Descola dit se découvrir animiste vers la fin de sa carrière, *op. cit.*

³ Luce Irigaray, *Prières quotidiennes, op. cit.*, p. 22. Quelques pages avant, Irigaray écrit : « Nous sommes encore muets par rapport à ce dire, en lequel nous communions avec la nature : en nous et hors de nous, enrichissant notre être de tout ce qu'elle nous donne à vivre. », *ibid.*, p. 14.

⁴ Anne Creissels affirme : « Si Mendieta revendique une identité féminine forte dans le lien qu'elle établit entre elle et la Terre-Mère, elle incarne dans le même temps une figure phallique. », dans *Prêter son corps au mythe, op. cit.*, p. 70.

Elle était l'esprit de ce qui allait arriver¹.

Bien que l'artiste s'inspire largement de la représentation de la Grande Déesse ou de la Déesse Mère, elle pense un être divin à l'origine de tout : un et/ou une « Dieu/Déesse² » aux *polarités réciproques* c'est-à-dire équitables dans la différence. Ainsi rejoint-elle la pensée derridienne pour qui « la singularité du Dieu[/Déesse] inconnu déborde l'essence et la divinité, déjouant ainsi les oppositions du négatif et du positif, de l'être et du néant, de la chose et de la non-chose³ ». La spiritualité de Mendieta signe la force et la profondeur de son union avec la nature, de sa communion avec le vivant en même temps que sa volonté de libération. À travers son œuvre, elle célèbre l'énergie sans cesse mouvante propre à la vie, entre mort et régénération.

Une pensée cosmique émerge des œuvres des artistes du corpus alors que toutes s'ancrent dans la réalité de l'ici-bas où se meut le corps physique. Tous accordent une importance primordiale à la matière vue et/ou touchée qui façonne le regard et constitue les vivants en eux et hors d'eux. Les trois artistes recherchent à divers degrés l'équilibre entre leur humanité et la nature qui les crée. Mendieta, Long et Ristelhueber invitent à cultiver un espace intérieur : celui qui permet d'accéder, depuis une infime partie de son être, à une certaine forme de transcendance depuis l'immanence.

3. Entre transcendance et immanence

Entre ciel et terre, Ana Mendieta, Richard Long et Sophie Ristelhueber inscrivent leur impression d'habiter au sein des mouvements de la nature. Ainsi interrogent-ils les scissions opérées dans le passé toujours inscrites dans le présent des corps et des paysages. Entre terre et ciel, ils s'identifient à la nature, créent et pensent au cœur même du vivant.

À l'image de ce qu'écrit Jacques Derrida, ils « *s'invente[nt]* sans modèle et sans destinataire assuré⁴. » En effet, la nature, qui est leur première interlocutrice, est dépourvue de vocable, ce qui rend la communication ni évidente ni certaine. Celle-ci passe par le corps qui performe, sculpte et/ou photographie dans une communion sensible avec le milieu. Si, conformément à cette phrase de Derrida, « [l]e logos comme sublimation de la trace est *théologique*⁵ », le corps qui permet son élocution et l'événement de la trace est lui aussi théologique. *Via* le véhicule qu'est leur corps, les artistes du corpus inventent des langages

¹ Ana Mendieta, citée dans l'exposition virtuelle « Veines d'irrigation : Ana Mendieta & Carolee Schneemann œuvres sélectionnées 1966-1983 », *op. cit.* [“At first everything was dark / There was no pain, moon, no people / No animals, no plants. / Darkness was everywhere / And then there was the Mother / The Mother was life. / The Mother was not people / She was thought and memory. / She was the spirit of what was to come.”, trad. Mailys Girodon.]

² Starhawk, « Déeses et Dieux : le paysage de la culture », *Rêver l'obscur*, *op. cit.*, p. 129.

³ Jacques Derrida, *Sauf le nom*, *op. cit.*, p. 49.

⁴ Jacques Derrida, *Le monolinguisme de l'autre*, *op. cit.*, p. 96.

⁵ GRAM, p. 104. Dans la Bible, il est écrit : « Au commencement était le verbe ».

sensibles qui leur sont propres, afin de tendre vers une réalité à laquelle ils aspirent. Durant les quelques instants de l'acte artistique, Mendieta, Long et Ristelhueber construisent de nouvelles perspectives ou potentialités, à l'instar de ce qu'affirme Michel Deguy : « L'art transforme la terre en médiatrice, en introductrice, mais vers quoi ? Vers le monde, ce monde, notre monde. L'art veut rendre sensible la présence du monde et il transforme la terre à partir de ses propres éléments en perspective du monde¹. » Dans l'acte de créer, qu'il soit performé, photographié ou sculpté, les artistes du corpus s'échappent momentanément d'eux-mêmes pour se sentir, durant ce temps suspendu, autres que des étrangers dans un monde avec lequel ils communiquent tout entier.

Le rapport qu'ils entretiennent avec la nature les pousse vers une source d'expression « pure », au plus proche de ce qu'ils ressentent et souhaitent transmettre. Car si Derrida traite du « motif de la "pureté"² » dans le contexte linguistique, les artistes quant à eux l'évoquent à travers le langage sensible du corps statique ou en mouvement. Ce « motif de la "pureté" » conduit à rechercher un alignement entre l'ici-bas de l'immanence et l'en-haut de la transcendance³. L'opération de cet alignement auquel travaillent les artistes du corpus rappelle ce que le philosophe Henri Maldiney nomme « transpassibilité⁴ ». La transpassibilité désigne la traversée d'une existence qui produit des effets sur *l'être pur*. Maldiney écrit : « Ce n'est pas d'être projet du monde qui fait que je suis moi ; c'est ma façon d'accueillir, d'endurer l'événement et d'être par lui mis en abîme, mis en demeure d'exister dans l'instant éclaté⁵. » Chez Mendieta, Long et Ristelhueber, cette *mise en demeure*⁶ de l'existence dans la matière physique se traduit, s'endure et se guérit par l'art, qui apprivoise et déploie une certaine « vérité du sentir⁷ ». L'expérience de la sensation ou la traversée poétique de l'existence invitent à porter l'attention sur la « rencontre⁸ », c'est-à-dire l'événement au sens derridien, ou bien l'avènement de ce qui est couramment appelé « hasard ». Les trois artistes font tous l'expérience de la rencontre lorsqu'ils partent à la recherche d'un endroit où œuvrer.

¹ Michel Deguy dans *Fragments du cadastre* (1960) cité par Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, *op. cit.*, p. 108.

² Jacques Derrida, *Le monolinguisme de l'autre*, *op. cit.*, p. 78-79. Le philosophe poursuit : « ([L]e premier mouvement de ce qu'on appelle la "déconstruction" la porte vers cette "critique" du phantasme ou de l'axiome de la pureté ou vers la décomposition analytique d'une purification qui reconduirait à la simplicité indécomposable de l'origine), je n'ose avouer encore cette exigence compulsive d'une pureté de la langue que dans les limites dont je suis sûr : cette exigence n'est ni éthique, ni politique, ni sociale. Elle ne m'inspire aucun jugement. Elle m'expose seulement à la souffrance quand quelqu'un, et ce peut être moi, vient à y manquer. »

³ Traditionnellement ce qui est de l'ordre de la transcendance est attribué au sexe masculin tandis que ce qui est de l'ordre de l'immanence est attribué au sexe féminin.

⁴ Cette notion est travaillée dans *Penser l'homme et la folie* [1991], Grenoble, Éditions Jérôme Million, 2007, p. 263-308.

⁵ Henri Maldiney dans *Penser l'homme et la folie*, cité par Sarah Brunel dans « Henri Maldiney. La crise, un appel à exister ? », *Études*, Paris, S.E.R., 2012, Tome 417, p. 53-62 (consultable à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-etudes-2012-7-page-53.htm#no7>). Cette phrase se rapproche de l'épigénétique étudiée au chapitre « Mémoire corporelle ».

⁶ Selon Henri Maldiney dans *Existence, crise et création* [2001], l'être est « "mis en demeure de devenir autre, c'est-à-dire de s'anéantir à dessein d'exister" », cité par Sarah Brunel dans « Henri Maldiney. La crise, un appel à exister ? », *art. cit.*

⁷ Henri Maldiney, dans *Penser l'homme et la folie*, cité par Sarah Brunel, *ibid.*

⁸ La « rencontre » est l'une des notions fondamentales de la philosophie de Maldiney (consultable à l'adresse : <https://www.henri-maldiney.org/notions-fondamentales#description>).

Même s'ils choisissent la destination première, ils ne connaissent pas d'avance le lieu précis avec/dans lequel ils vont travailler. Ils en font la découverte inattendue depuis une intention projetée et portée dans le monde. Produit de ce qui circule « en nous et hors de nous¹ », dans l'environnement interne et externe, la rencontre fait entrer en résonance des mondes différents où des formes de vie sont générées dans un « flux de vitalité indifférenciée, qui dépasse l'humain² ».

Ce « flux de vitalité » est visible dans *River Avon Mud Circle* [*Cercle de boue de la Rivière Avon*, 2011] que Richard Long réalise avec de la boue de la rivière Avon déposée du bout de ses doigts sur le mur du Musée d'art contemporain de Berlin. Ce cercle plein fait de mouvements rapides en forme d'ondes met en lumière l'*anima mundi*³, cette force vitale qui dépasse l'humain. La photographie montrant une vue de l'exposition « Cercle de Berlin » rend compte du sentiment de transcendance et d'immanence que semble ressentir l'artiste. La spectatrice qui se tient debout devant l'immense *River Avon Mud Circle* en donne l'échelle. Avec les pieds ancrés au sol et la tête levée en direction du ciel, ses pensées s'élancent vers l'en-haut depuis l'ici-bas. La position de contemplation de la femme photographiée symbolise le lien qu'entretient l'humain entre Terre et Ciel.

Pour réaliser *River Avon Mud Circle*, l'artiste définit d'abord méticuleusement le cercle. Puis il fait déborder ses contours de toutes parts avec la boue de la rivière Avon qui, habituellement au niveau du sol sous les pieds, vole en éclats sur le mur du musée. Les limites du cercle ne sont plus clairement définies et conduisent à penser, voir ou imaginer ce(ux) qui se situe(nt) aux marges ou aux alentours de ce cercle empli des mouvements en forme d'ondes. Lié à la notion d'infini, *River Avon Mud Circle* (re)place devant l'immensité des flux du vivant. Dans l'attitude contemplative, l'humain se relie à lui-même en même temps qu'aux autres et se familiarise avec la faculté de s'émerveiller de chaque trace laissée. Cette invitation à l'émerveillement, à voir et à rejoindre le flux du vivant, convie le spectateur à maintenir un rapport charnel avec la vie incarnée et à jouir des capacités qu'elle offre. Face à ce cercle, la spectatrice se retrouve au devant d'elle-même et perçoit assurément la part infinie qui réside dans le fini. Avec une telle sensation, elle fait l'apprentissage de la perte : « [F]rayer une voie impossible, [...] quitter la route, [...] m'évader, [...] me fausser compagnie à moi-même, [...] inventer une langue assez autre pour ne plus se laisser *réapproprier* dans les normes, le corps, la loi de la langue donnée⁴ ».

¹ Luce Irigaray, *Prières quotidiennes*, op. cit., p. 14.

² Évelyne Grossman, *Éloge de l'hypersensible*, op. cit., p.74

³ Cette notion est étudiée au chapitre « De l'accueil ».

⁴ Jacques Derrida, *Le monolinguisme de l'autre*, op. cit., p. 124.



Richard Long, vue de l'exposition « Cercle de Berlin » [“Berlin Circle”], 26 mars - 31 juillet 2011, Musée d'art contemporain Hamburger Bahnhof, Berlin ; au premier plan, *Ellipse de basalte* [*Basalt Ellipse*], 2000 et au second plan, *Cercle de boue de la Rivière Avon* [*River Avon Mud Circle*], 2011

Ce cercle fait de la vitalité des gestes de l'artiste permet de garder en soi la sensation que tout est possible au sein d'une matière en perpétuelle vibration, en mouvement constant. Il dévoile la forte intensité de vie qui maintient par tous les moyens la faculté de se perpétuer. À travers la forme du cercle, Long révèle les battements du vivant au rythme des cycles vie/mort/renaissance, et montre que l'humain est totalement intégré au vivant *toujours déjà là* entre immanence et transcendance.

Être aligné entre Terre et Ciel

Sophie Ristelhueber entretient elle aussi un rapport avec les deux notions. Elle en rend compte dans une série de huit photographies titrée *Autoportrait* (1999). À travers un travail sur les frontières d'Asie centrale, l'artiste se photographie elle-même : elle s'identifie à des lieux urbains autant qu'à de vastes paysages. À l'occasion d'expositions, Ristelhueber dresse verticalement à même le sol les photographies tirées en grand format. Dans *Autoportrait (#3)*, elle a photographié un vaste paysage qui présente sur la droite de sa partie centrale ce qui ressemble à une borne en béton. Cette trace humaine laissée dans un paysage montagneux symbolise la présence de l'artiste au sein du milieu. Placée devant la chaîne de montagnes, on comprend qu'elle contemple le paysage et ses couleurs ocre qui se dégradent du marron clair au marron foncé pour tendre au blanc neigeux se confondant, vers le centre de la photographie, avec le bleu clair du ciel dégagé. La ligne d'horizon marque ainsi la limite en même temps que le lien entre Terre et Ciel. Une telle photographie saisit le sentiment d'errance qu'a Ristelhueber, guidée par ses obsessions. Entre immanence et transcendance, elle instaure un dialogue avec le paysage, par le biais duquel elle confie un peu de son intimité au spectateur. Avec cette part d'intimité, l'artiste rejoint le mystère inhérent à la nature avec laquelle elle œuvre et à laquelle elle s'identifie. Ainsi nous fait-elle songer, à l'instar de Mendieta, à cette phrase de Luce Irigaray :

[La fleur et l'arbre] sont laissés à leur vie, que notre culture a trop souvent ignorée, méprisée, utilisée sans la respecter. Se déploie ainsi un monde nouveau, que nous n'avons peut-être jamais perçu, dont l'apparaître ne se réduit pas à un spectacle mais qui comporte des dimensions, visibles et invisibles, que nous avons méconnues. L'interaction avec ce monde ne sera plus limitée à une réception sensorielle, même multiple ; une énergie vitale circulera entre nous, perceptible et imperceptible, nous liant en une mystérieuse intimité¹.

¹ Luce Irigaray, *Prières quotidiennes*, op. cit., p. 13. Dix pages plus loin, Irigaray écrit : « Les perceptions doivent maintenant s'éduquer comme moyens de connaissance et de cohabitation. La pensée se met ou se remet à l'écoute de la sensibilité, qui lui enseigne ce qu'une spéculation abstraite lui avait permis d'oublier. »



Sophie Ristelhueber, *Autoportrait (#3)*, 1999, Asie centrale, photographie couleur, tirage numérique couleur monté sur aluminium, 156 x 193 cm © Sophie Ristelhueber

Mendieta, qui communique et communit¹ avec les éléments naturels *via* son corps, pense « l'énergie vitale » qui circule dans le monde notamment à travers ses *Earth/body*. Dans l'une de ses œuvres, l'artiste dessine un corps symbolisant la Grande Déesse dans des algues vertes qui stagnent à marée basse dans un creux de roche au Mexique. Représentant la Grande Déesse dans la couleur verte, l'artiste renvoie à la fécondité et à ce qui promeut la vie. Comme un reflet venu du ciel, elle ancre la figure anthropomorphe dans l'organicité de la Terre et considère depuis son immanence le caractère transcendantal de l'existence incarnée. Ainsi témoigne-t-elle de ses liens avec les différents mondes. L'artiste expose cette vision au spectateur grâce à la photographie qui participe de sa communion avec le vivant, puisqu'elle fait apparaître l'intensité de l'instantanéité de ce(ux) qui réside(nt) dans la matière. Cette œuvre agit en continuité entre l'apparition d'un instant et la mémoire de sa présence : elle invite à célébrer la vie dans tous ses états et à tout moment.

¹ À ce sujet, Luce Irigaray déclare : « Le corps humain – celui de l'autre comme le mien – sont apparentés à des éléments de l'univers en lesquels ils peuvent communiquer, communier. », *ibid.*, p. 14.

Corps terrestre

Avec *Earth/body*, Mendieta incarne la notion de Symbiocène¹ que développe le philosophe Glenn Albrecht : « Au Symbiocène², l’empreinte des humains sur la Terre sera réduite au minimum. Toutes les activités humaines seront intégrées dans les systèmes vitaux et ne laisseront pas de trace³. » Ne pas laisser de trace. Ou plutôt se préserver des stigmates et des cicatrices terrestres, ce qui revient à ne pas laisser de trace nocive, toxique ou destructrice, à l’image de cette *Earth/body* créée avec l’intention de dévoiler l’harmonie perçue dans le monde et d’inviter à participer au maintien de cet équilibre.

Mendieta témoigne du fait qu’elle considère le corps comme une œuvre de la nature et la nature comme un corps. Cette identification du corps à la nature lui permet de sortir d’elle-même⁴ pour y entrer en allant chercher l’autre qui est en elle⁵ : « Si l’identification à la nature correspond bien à une affirmation de puissance, ce ralliement au corps abstrait [dans les *Siluetas* ou les *Earth/body*], illimité, tout-puissant qu’est la Terre-Mère s’opère au prix d’une réification ; il suppose la négation de soi en tant que sujet et la perte de l’identité propre⁶. » Il s’agit de l’un des combats derridiens que partagent les trois artistes du corpus. Tous montrent que « [l]a déconstruction est la justice, dans la disproportion entre l’autre et moi, entre moi et moi comme autre⁷... » En s’assimilant au paysage ou à la Terre comme sujet lui appartenant et/ou communicant avec elle, ils se perdent pour se (re)trouver⁸ hors d’elle, en elle.

Tous œuvrent dans une volonté de se purger ou encore de guérir leur âme en même temps que celle du monde. L’aspect thérapeutique⁹ qui réside dans la nature vient, entre autres phénomènes, de l’attention dirigée vers l’observation qui demande des dispositions d’équilibre intérieur de ce(ux) qui se trouve(nt) proches de soi. La conscience d’appartenir au dehors conduit les artistes du corpus à ressentir l’incroyable générosité de la nature, à reconnaître son abondance et son pouvoir de fécondation.

¹ Selon Hubert Reeves, il y a un « conflit majeur devant deux forces qui s’affrontent » ; ce scientifique invite à « n’être ni optimiste ni pessimiste mais déterminé », lors de sa conférence titrée « L’avenir de la vie sur Terre », *op. cit.*

² Le « Symbiocène » est un néologisme que Glenn Albrecht crée pour penser le monde avec les mots, dans « Génération Symbiocène. Créer le Nouveau Monde », *Les émotions de la Terre. Des nouveaux mots pour un nouveau monde [Earth Emotions. New Words for a New World, 2019]*, Paris, Les Liens qui Libèrent, 2020, p. 263-318. Il s’agit d’une « [è]re de l’histoire de la Terre basée sur la symbiose, succédant à l’Anthropocène. », *ibid.*, p. 331.

³ *Ibid.*

⁴ Se référer au chapitre « Sortir de soi ».

⁵ Se référer au chapitre « L’autre en soi ».

⁶ Anne Creissels, *Prêter son corps au mythe*, *op. cit.*, p. 64.

⁷ Jacques Derrida, *Le Goût du secret*, *op. cit.*, p. 69. Se référer au chapitre « L’Autre en soi ».

⁸ À ce sujet, Irigaray affirme : « [I]l convient d’écouter et de s’écouter pour se situer différemment vis-à-vis du monde, de soi, de l’autre. Cela suppose de se délier des représentations et habitudes, non pour affronter quotidiennement l’abîme mais pour découvrir de quel manque de liens celui-ci tenait lieu. », dans *Prières quotidiennes*, *op. cit.*, p. 11.

⁹ Se référer à l’article de Michel Hénin *et al.*, titré « Le land’art : une approche thérapeutique groupale à médiation artistique pour les adolescents souffrant de troubles de la personnalité », « Troubles de la personnalité (2) », *L’information psychiatrique*, vol. 84, Montrouge, John Libbey Eurotext, 2008, p. 225-233.



Ana Mendieta, *Earth/body*, non daté, Mexique, photographie couleur, dimensions non renseignées
© Estate of Ana Mendieta & Galerie Lelong

À travers leurs gestes artistiques Mendieta, Long et Ristelhueber semblent demander pardon. Leurs performances, sculptures et/ou photographies prennent des formes de prière¹, telles des demandes formulées depuis les tréfonds du corps vers une dimension qui le transcende. Comme Derrida, ils souhaitent « rendre grâce² » et « demander grâce aussi³ ». De fait, Derrida avoue écrire autant pour se pardonner à lui-même de ce qu’il aurait fait que pour demander pardon⁴ : « On écrit [ou crée] toujours pour se confesser, on écrit toujours pour demander pardon⁵ ». Auparavant dans *Circonfession*, il déclare prendre la plume dans le but de se confesser, d’implorer par l’écriture une certaine forme d’indulgence ou de clémence. Car le pardon pousse à se (re)mettre à vivre. Entre croyance et oraison, (se) pardonner à soi et aux autres revient à pardonner à l’ensemble des collectifs⁶. Toutefois, le pardon ne peut être accordé que lorsqu’il n’est pas demandé : l’adresse reste dans l’attente de la rencontre avec son destinataire. Dans le cas inverse, il ne s’agit pas de pardon : le verbe « pardonner » inscrit « une référence au “don”⁷, à la “donation”⁸ », à ce qui n’attend pas de retour. Selon Derrida, il faut penser l’idée d’impardonnable⁹ pour accéder à celle du pardon. Dans *Pardonner : l’impardonnable et l’imprescriptible*, il écrit sur l’expérience folle du pardon, la « folie du pardon¹⁰ » qui est à l’épreuve de l’impossible. Le parjure permet également au philosophe d’évoquer l’inconditionnalité du pardon : « Je dois demander pardon pour (le fait) d’être juste.

¹ Ceci est étudié au chapitre « Un caractère sacré ».

² Jacques Derrida, *Le monolinguisme de l’autre*, op. cit., p. 122.

³ *Ibid.*

⁴ Sur le sujet du pardon, Marie Joqueviel-Bourjea publie un texte intitulé « J’écris comme on demande pardon. Mettre en forme le silence », dans *Philippe Claudel. Un art du silence*, Paris, Hermann, 2017, p. 25-55.

⁵ Jacques Derrida, *Pardonner : l’impardonnable et l’imprescriptible* [1997], Paris, L’Herne, 2005, p. 87. Cet ouvrage est tiré d’une conférence parfois intitulée « Pardon et parjure » prononcée dans les Universités de Cracovie, de Varsovie et d’Athènes en 1997 puis en Afrique du Sud et à Jérusalem en 1998. Sur « le pardon et le parjure » Derrida donne un séminaire à l’EHESS durant plusieurs années sous le titre général de « Questions de responsabilité ». Il y fait référence à deux ouvrages de Vladimir Jankélévitch : *Le pardon* (1967) et *L’Imprescriptible. Pardonnez ? Dans l’honneur et la dignité* [issus de discours de 1948, 1956, 1971] (1986) et cite également Celan pour « l’expérience poétique comme don et pardon espérés, demandés, accordés, pour l’autre, au nom de l’autre », dans *Pardonner : l’impardonnable et l’imprescriptible*, op. cit., p. 54.

⁶ Derrida aborde la notion de pardon « collectif et pluriel » à partir de la page 15 dans *Pardonner : l’impardonnable et l’imprescriptible*, op. cit.

⁷ Derrida écrit sur l’aporie du pardon : « [J]e crois, j’en suis même sûr, toujours avoir à me faire pardonner, à demander pardon de ne pas donner, de ne jamais assez donner, de ne pas assez offrir ou accueillir. On est toujours coupable, on a toujours à se faire pardonner quant au don. », *ibid.*, p. 9.

⁸ *Ibid.*, p. 8. Selon le sociologue, anthropologue et philosophe Marcel Mauss (1872, Épinal – 1950, Paris), don et contre-don s’articulent autour d’une triple obligation qui consiste à « donner-recevoir-rendre », dans *Essai sur le don. Forme et raison de l’échange dans les sociétés archaïques* [1923-1924]. Derrida formule une critique de cet ouvrage dans des séminaires et conférences donnés à partir de 1977 à l’ENS puis à Yale et Chicago. Ses écrits sont repris dans *Donne le temps I. La fausse monnaie* (1991) où il répond également à Lacan sur la notion de don aussi ambivalente que celle de nature.

⁹ Derrida affirme : « Le pardon ne prend son sens [...], il ne trouve sa possibilité de pardon que là où il est appelé à faire l’impossible et à pardonner l’impardonnable », dans *Pardonner : l’impardonnable et l’imprescriptible*, op. cit., p. 31.

¹⁰ Fernanda Bernardo, philosophe et professeure à l’Université de Coïmbre (Portugal), lors de sa communication « Inconditionnalité et Télétechnologie. Déconstruction et folie du pardon », durant le colloque « Derrida et la technologie » qui s’est déroulé du 2 au 4 mai 2019 au Columbia Global Centers de Paris.

Parce qu'il est injuste d'être juste. Je trahis toujours quelqu'un pour être juste ; je trahis toujours l'un pour l'autre, je parjure comme je respire¹. » Fatalement fidèle, Derrida confesse la possibilité de voir surgir l'impossible dans l'intempestivité de l'à venir et montre que le *pardon* formulé dans la création artistique pousse depuis l'immanence vers une certaine forme de transcendance.

Mendieta, Long et Ristelhueber rendent compte de sentiments de transcendance que peuvent connaître les êtres immanents. Dans une adresse sans destinataire, ils transcrivent les signes qu'ils ressentent et voient tout en laissant des traces de leurs expériences. Ils interprètent et transcrivent dans la langue de leurs sensations, celle qui fait appel à l'éveil et à l'écoute des sens. Dans le geste d'art, Mendieta, Long et Ristelhueber pensent/pansent le monde pour faire évoluer positivement les regards qui se posent sur le monde. Par là même, ils tentent de transformer ce qui se déroule sous leurs yeux. Dans l'observation et/ou l'action, ils œuvrent afin de rééquilibrer les forces en présence et *luttent*² pour la survivance des émotions³. Avec leur pratique artistique, ils tendent à (re)devenir « féraux⁴ », à recouvrer leur liberté de faire partie intégrante de l'ensemble du vivant. Tels des *animots*, les traces qu'ils laissent s'érodent, s'effacent dans le paysage. Ils montrent que la nature est mouvante, changeante, qu'en dépit de son caractère cyclique rien n'est fixe, que tout reste imprévisible. Ils révèlent que le mystère sous-jacent à la matière offre des signes que l'art permet de transcrire. Ces traces créées mènent vers un monde où la vision, au plus proche de celle des non humains, se fait autre : elle joue entre l'ordinaire et l'extraordinaire, entre l'immanence et la transcendance. Le corps et l'esprit œuvrant entre terre et ciel, Mendieta, Long et Ristelhueber travaillent à la production d'un avenir autre.

¹ Jacques Derrida, *Pardonnez-moi : l'impardonnable et l'imprescriptible*, *op. cit.*, p. 89. Cinq pages avant, Derrida traite du pardon demandé ou accordé en acte par les *animots*.

² Ceci évoque une citation d'Aldo Leopold : « Nous luttons tous pour la sécurité, la prospérité, le confort, la longévité et l'ennui. Le cerf lutte avec ses longues pattes souples, le vacher avec ses pièges et ses poisons, l'homme d'État avec son stylo, la plupart d'entre nous avec des machines, des bulletins de vote et des dollars, mais cela revient toujours à la même chose : la paix pour notre temps. Un succès relatif n'a rien de pernicieux », dans « Penser comme une montagne », *Almanach d'un conté des sables*, *op. cit.*, p. 172.

³ Selon Glenn Albrecht, la troisième Guerre Mondiale sera une « guerre des émotions [...] une guerre entre les créateurs et les destructeurs de Terre [...] entre ceux qui affirment la vie et ceux qui la nient, ceux qui veulent sauver la vie et ceux qui veulent la détruire », dans l'émission France Culture « Qu'advient-il de nous lorsque la terre nous manque ? », « La Grande table des idées » animée par Olivia Gesbert, 03/03/2020 (consultable à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-idees/glenn-albrecht-quadvient-il-de-nous-lorsque-la-terre-nous-manque>).

⁴ Selon Isabelle Stengers, « les vivants "féraux" [...] ont été sélectionnés et cultivés pour vivre dans des milieux purement humains et s'en sont échappés. Car ce qui a été sélectionné est une capacité de vivre dans un milieu abstrait, sans besoin de relations d'interdépendance. », dans *Résister au désastre*, *op. cit.*, p. 48.

CONCLUSION

*La stratégie implique toujours le pari,
c'est-à-dire une certaine manière de se livrer au non-savoir,
à l'incalculable : on calcule parce qu'il y a de l'incalculable ;
on calcule là où on ne sait pas, là où on ne peut pas déterminer¹.*

Jacques Derrida

Le chemin parcouru

La notion de trace laissée dans les corps et les paysages est envisagée à travers la pensée derridienne et le travail de trois artistes contemporains reconnus à l'international : Ana Mendieta, Richard Long et Sophie Ristelhueber. L'intention de cette recherche était de mettre les traces révélées par leurs œuvres en relation avec la pensée derridienne afin de construire une réflexion sur l'écogynie. Dans un premier temps, la thèse interprète sous l'angle de la pensée derridienne la création de certains codes humains qui régissent les sociétés comme la langue, et avec elle, les rôles attribués aux sexes masculin et féminin. Ces données déterminent l'ensemble des lieux de vie et autorisent des interventions au sein du paysage pour la plupart basées sur un raisonnement à court terme, ainsi qu'en témoigne l'ère de l'Anthropocène. Dans un second temps, la thèse démontre en quoi l'écogynie permet de poser un autre regard sur le vivant. Envisagée sur un temps long qui déborde l'espérance de vie d'un seul sujet, l'écogynie pense une réalité qui dépasse la création humaine.

Pour mener à bien cette recherche, j'ai d'abord déterminé les enjeux de la pensée derridienne basée sur la « déconstruction² » qui a notamment trait au langage³, ce *pharmakon* qui façonne les consciences et les corps, comme le dévoile à sa façon la série *Every One* (1994) de Ristelhueber. La trace somatique qui demeure au-dedans des corps est aussi visible dans les paysages, à l'image des sculptures de Mendieta et Long qui inscrivent une preuve de vie entre absence et présence, dont seul reste l'effacement. Ce phénomène que Derrida nomme *différance* est une notion centrale de cet écrit. L'écart phallogocentrique que marque la différence permet de nommer celui qui demeure à même les corps sexués. Derrida théorise la différence sexuelle avec le terme allemand *Geschlecht* et pense l'« être-là » disséminé

¹ Jacques Derrida, *Le Goût du secret*, *op. cit.*, p. 19.

² La logique de la déconstruction derridienne s'inscrit dans une reconstruction rigoureuse qui passe par l'écriture de chaque lettre. À propos de la déconstruction, Derrida affirme : « La déconstruction, c'est l'anachronie dans la synchronie, c'est une manière de s'accorder avec quelque chose qui est *out of joint*, désaccordé. », *ibid.*, p. 106.

³ Jacques Derrida écrit : « Elle est la monolgue *de* l'autre. Le *de* ne signifie pas tant la propriété que la provenance : la langue est à l'autre, venue de l'autre, *la* venue de l'autre. », dans *Le monolinguisme de l'autre*, *op. cit.*, p. 127.

parmi les autres. Cette progression mène à une réflexion sur le différentialisme intrinsèque dans lequel le sujet vit sa dimension corporelle propre, sa corporéité. Éclairé par l'œuvre de Mendieta, le différentialisme intrinsèque invite à découvrir le jeu de différence installé dans et entre les corps afin de décoloniser et supprimer les traces de sa domination. Ainsi l'artiste convie-t-elle le spectateur à passer de l'image de soi à celle de l'autre qui est en soi, afin de montrer la positivité de la différence qui réside dans un sujet toujours pluriel. La pensée derridienne démontre que la pluralité d'un être se constitue également à partir des spectres qu'il renferme. Comme dans une rencontre inter-subjective, Mendieta se rend là où règnent les fantômes et/ou esprits qui sont en chaque corps et en chaque lieu. En outre, la spectralité amène à concevoir les aspects culturels qui construisent un être pour lui donner la possibilité de s'en défaire. C'est ce que dévoilent Ristelhueber, qui photographie des ruines de par le monde, et Mendieta, qui redonne du souffle aux vestiges lors de performances. Au sein même de la culture artistique, ces artistes parviennent aussi à (se) *dés-éduquer*, c'est-à-dire à se défaire de la culture depuis le corps, qu'il soit organique ou architectural, et à prendre conscience des mémoires ou informations venues de sensations organiques. Toutes deux révèlent que l'intime est une part irréductible de la société. L'étude de l'œuvre de Mendieta donne ensuite à voir les manifestations de l'invisible au sein de la matière, invitant à écouter et conscientiser ses perceptions corporelles dans le milieu appréhendé. Son travail porte l'attention du spectateur sur la parole venue du corps, celle qui ravive ses mémoires oubliées.

Ce cheminement d'études et de recherches préalables m'a permis de définir le contexte de création du néologisme « écogynie », qui interroge les traces visibles et invisibles laissées dans les corps et les paysages et qui conduit à un renouvellement des perceptions grâce à l'art. La notion d'écogynie est développée au moyen de la pensée derridienne et des œuvres des artistes du corpus, et les rassemble dans la prise de liberté de chacun vis-à-vis du milieu artistique ou académique. Les valeurs androcentrées mises en évidence au début du second chapitre conduisent le sujet à se penser et se vivre entouré d'une atmosphère terrestre non pas neutre mais saturée d'un « nouvel air » difficilement respirable, qui marque au Nord comme au Sud l'ère de l'« Anthropocène ». Le caractère inconcevable de ce temps géologique où l'humain dépasse de nombreuses limites imposées par la nature est révélé par les trois artistes montrant que « ça souffre » en nous et hors de nous. Les lignes de Long paraissent défier la banalité du mal, c'est-à-dire la propension de l'humain à l'autodestruction, les traces de l'œuvre existant et persistant entre visible et invisible. Ristelhueber, quant à elle, donne à voir certains *faits* de l'Histoire : avec la distance du soignant, elle expose les stigmates des guerres, les cicatrices et sutures charnelles et terrestres¹. Quant à Mendieta, elle poursuit sa recherche permanente d'identité à travers sa relation à la nature. Tous ces cheminements conduisent à étudier les phénomènes de déculturation qui, entre *archi-traces*, altérations ou privations de mémoires, conduisent à la perte d'authenticité, notamment dans les liens entretenus avec la nature.

Les sources de la création de la notion d'écogynie établies, j'ai souhaité que ce néologisme apporte un regard autre sur le vivant en invitant d'abord à des dialogues empathiques, possibles au sein du socle fini qu'est la Terre, elle-même située dans l'infini de l'Univers. Ces dialogues induisent la reconnaissance et l'écoute de l'interdépendance et de la

¹ Pour Sophie Ristelhueber, « le corps et les territoires [sont] la même chose », SRGI, p. 58.

complémentarité du vivant humain et non humain, comme Mendieta le découvre *via* la figure de l'arbre de vie. L'occultation et la dévalorisation de la vulnérabilité de la biodiversité dont témoignent, chacune à leur manière, les œuvres des trois artistes du corpus, montrent que la vie ne s'auto-affecte plus. Long, Mendieta et Ristelhueber rendent compte qu'« être au milieu de » passe par une (re)valorisation du jeu de réciprocité absolue déjà inscrit dans le système terrestre. Comme ils le révèlent, la perte des équilibres écosystémiques due à l'omniprésence de l'*humain* nécessite de remédier à la séparation des êtres humains et non humains et invite à (re)créer de nouvelles coopérations avec et entre les milieux. L'écogynie indique que la main mise sur la matière-terre doit servir à prendre soin et à maintenir les cycles naturels comme celui des saisons. Ainsi, les artistes du corpus conduisent-ils à « penser comme une montagne¹ » afin de réparer ou même de savoir « laisser être² » le vivant. Entre l'horizontalité et la verticalité, les rayons de la roue que forme Long dans *Faire un cercle de grains de riz dans une rizière Walari* (2003) évoquent les cycles d'un Être entre vie et mort. Dans le ventre de la Terre d'où tout vient et repart, Mendieta s'imprègne elle aussi de la matière terre pour y trouver son « idiome³ ». Avec sa silhouette, elle dévoile l'obliquité du monde, tout comme la transcrit la pensée derridienne qui, « [a]u lieu d'aborder la question ou le problème de front, directement, tout droit⁴ », « procéd[e] obliquement⁵ ». Depuis leur caractère oblique, les performances ritualisées de Mendieta mettent notamment en lumière que le feu est un vecteur de dissolution et de régénération. Il est salvateur pour elle, qui fait brûler son feu intérieur en l'activant à l'extérieur. Mendieta s'ancre également dans la terre pour y (re)trouver ses racines et sa place dans le monde. Elle rend sensible la notion d'écogynie, en ce qu'elle inscrit l'importance fondamentale d'avoir conscience de sa présence et de son rôle au sein de l'organisation du corps terrestre.

Mais l'absence de cette prise de conscience du monde dans le monde favorise les manquements vis-à-vis de celui-ci. Ainsi ai-je voulu montrer dans cette partie de ma thèse en quoi « manquer à » peut finalement revenir à se trouver en accord avec des forces plus grandes que celles imposées par les humains, celles issues des éléments de la nature. En effet, désobéir à une langue qui fait parfois défaut, comme le soulignent Derrida et Ristelhueber, conduit à respecter d'autres formes de vie qu'*il faut* savoir préserver. Pour Thoreau, dont la pensée rejoint en certains aspects celles de Derrida et des artistes du corpus, la désobéissance civile mène à l'expérience de la marche, particulièrement étudiée grâce à l'œuvre de Richard Long. Comme Ristelhueber, l'artiste dévoile qu'au sein du dehors, l'Être retrouve une liberté inhérente au corps. Celle-ci l'amène à ressentir les géographies sensibles situées au croisement de l'organisme et du milieu qu'il parcourt. La rencontre avec ces horizons géopoétiques situés en soi et hors de soi produit une sortie de soi. L'Être recouvre alors sa part d'animalité, à l'image de Mendieta témoignant que chacun, individuellement, peut parvenir à faire évoluer son regard pour s'intégrer à son environnement, et par extension le modifier en accord avec celui-ci. Ainsi l'artiste participe-t-elle au réensauvagement et au franchissement des frontières inscrites millénairement entre humains et non humains. Les

¹ Aldo Leopold dans « Penser comme une montagne », *Almanach d'un conté des sables*, *op. cit.*, p. 168-173.

² Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 136.

³ CTH, p. 77.

⁴ Jacques Derrida, *Passions*, *op. cit.*, p. 30.

⁵ *Ibid.*

manquements à la langue ou à la culture imposée reviennent dès lors à faire défaut à l'indifférence portée au monde non humain afin de renouer avec le milieu ou le dehors à partir de ce(ux) qui se loge(nt) au-dedans. Dans ce chapitre, les artistes du corpus, dont l'étude du travail est étayée par la pensée derridienne, invitent « par fidèle infidélité¹ » à questionner l'appréhension que les humains ont du monde, afin qu'ils entretiennent des liens positifs revalorisant leur intégration au sein du vivant.

Le dernier temps de la thèse démontre en quoi se sentir (être) en perpétuel mouvement dans le monde nécessite d'accueillir les cycles du vivant situés entre vie, mort et régénération. Long et Mendieta dévoilent chacun à leur manière que la mort est dans la vie, que la vie est dans la mort. Leurs œuvres révèlent que tout est mouvement, que par érosion ou recouvrement, tout bouge sans cesse. Comme Derrida, ils prouvent finalement que la survie l'emporte puisque toute vie est déjà là, comme si la vie *mangeait* la mort pour perdurer. Ils invitent à accepter humblement de faire partie du cycle du vivant qui inclut la mort. Ces artistes amènent à penser l'impulsion initiale d'où provient le vivant. Celle-ci plonge le sujet dans une sensation océanique profonde, ainsi que le découvre Mendieta lorsqu'elle s'immerge dans l'eau. Ses ressentis l'entraînent consciemment à penser « faire monde » en commun, ce que dévoilent aussi Long et Ristelhueber. De cette conscience d'habiter d'un point de vue holistique ou d'*être dans* émerge la perception du caractère sacré du monde. Le mystère, la part d'incalculable de la création sont depuis toujours pensés par les humains à partir du socle commun sur lequel ils se trouvent : la Terre. Dans le monde entier sont nées différentes cosmogonies, toutes fondées sur l'organisation et/ou l'inorganisation de la matière, sa production et sa destruction. Elles portent sur l'ambivalence de la nature, aussi hostile qu'hospitalière. La Terre, Mère de tous les vivants, est travaillée par Mendieta avec la figure de la Grande Mère ou de la Déesse Mère, dont le culte est pratiqué durant la Préhistoire. Pour elle, il s'agit d'une forme de spiritualité issue de la création naturelle : elle croit non pas en une seule divinité mais en plusieurs forces qui la guident, notamment celles des éléments naturels : terre, eau, air, feu, qu'elle convoque lors de ses performances durant lesquelles elle manifeste l'immatérialité qui réside dans la matière. Depuis la terre matricielle source de toute vie, les artistes du corpus réfléchissent ainsi aux mouvements terrestres et les prolongent. Entre immanence et transcendance, ils mettent en œuvre des « systèmes de symbioses² » et, à l'instar de Derrida, produisent des œuvres imprégnées de la notion de pardon.

Perspectives développées

Cette thèse, qui met en relation la pensée derridienne avec les traces révélées par les œuvres des trois artistes formant le corpus à l'étude, aboutit à une réflexion sur l'écogynie. En effet, ces traces renseignent sur les liens entre les stigmates et les cicatrices laissées dans les corps et les paysages afin de proposer de nouvelles manières de penser et de s'adapter à l'espace en mouvement qu'est la Terre. La cohérence de cet écrit est créée par l'articulation des différences, entre dissemblances et ressemblances, des artistes du corpus qui œuvrent à

¹ Jacques Derrida, *Fichus*, op. cit., p. 50.

² Glenn Albrecht, *Les émotions de la Terre*, op. cit., p. 331.

partir de traces laissées en différance : tous mettent en avant les effacements produits dans l'espace-temps et se rejoignent dans la notion d'écogynie.

L'écogynie atteste qu'ils (ré)affirment les liens entre humains et non humains. En effet Mendieta, Long et Ristelhueber témoignent de l'importance du maintien de la diversité des êtres vivants et des mondes. Ils offrent des manières d'appréhender la réalité qui évoquent une forme d'écriture sensible, parfois animale, toujours issue de forces vitales. Ainsi favorisent-ils les interactions qui se nouent entre création et réflexion, éclairant l'une à la lumière de l'autre. L'analyse critique et l'approche sensible des œuvres et des gestes artistiques et théoriques englobent des points de vue féminins et masculins pour assumer un différentialisme soutenant l'équité dans la différence. C'est pourquoi la transdisciplinarité est primordiale dans cette thèse qui fait coexister art et philosophie dans une poétique intrinsèque. Ce parti pris rejoint la pensée derridienne :

Ce « non » lie la responsabilité du philosophe à l'impératif rationnel de la veille, du moi souverain, de la conscience vigilante¹. [...] Ils [le poète, l'écrivain, l'essayiste, le musicien, le peintre] ne diraient pas *non* mais *oui, peut-être, parfois*. Ils diraient *oui, peut-être parfois*. Ils acquiesceraient à l'événement, à son exceptionnelle singularité [...]. J'admire et j'aime Adorno, quelqu'un qui n'a cessé d'hésiter entre le « non » du philosophe et le « oui, peut-être, parfois cela arrive » du poète, de l'écrivain ou de l'essayiste, du musicien, du peintre, du scénariste de théâtre ou de cinéma, voire du psychanalyste².

Cette thèse, qui convoque des données hétérogènes, tend à revaloriser les arts visuels et leur rôle d'anticorps pour les sociétés. L'art, qu'il soit performé, dessiné, sculpté, photographié ou écrit, intervient comme expérience salvatrice et « capacitaire³ » pour l'être créateur autant que pour le spectateur/lecteur qui, dans l'expérience esthétique, se dépasse et advient au monde. L'art permet la « construction de sa résilience⁴ », la reconstruction de l'Être donc de ce(ux) qui l'entoure(nt). Loin d'un art dit *post-humaniste*⁵, les artistes du corpus travaillent sur l'intérêt primordial de renouer avec le monde dit *naturel* plutôt que de participer peu ou prou à son chemin vers l'extinction. Grâce à la transmission d'une pensée visuelle qui induit un processus de médiation avec le spectateur/lecteur, ils invitent à réconcilier l'humain avec le non humain qui se trouve en lui et hors de lui, c'est-à-dire à réinstaurer des liens d'appartenance à la nature. À l'instar de Derrida, ils montrent que tout rapport à la réalité fait état d'un engagement, qu'il soit conscient ou inconscient : « Comme si le rêve était plus vigilant que la veille, l'inconscient plus pensant que la conscience, la

¹ Pour Derrida, la « "vigilance" » ou « la veille du veilleur doit être "infatigable" », dans *Fichus, op. cit.*, p. 31.

² *Ibid.*, p. 12-13. Derrida poursuit : « La différence entre le rêve et la réalité, cette vérité à laquelle le "non" du philosophe nous rappelle avec une inflexible sévérité, ce serait ce qui lèse, blesse ou endommage (*beschädigt*) les plus beaux rêves et vient y déposer la signature d'une tache, d'une souillure (*Makel*). Le "non", on pourrait dire en un autre sens la négativité que la philosophie opposerait au rêve, ce serait une blessure dont les plus beaux rêves portent à jamais la cicatrice. », *ibid.*, p. 14.

³ Cynthia Fleury, *Le soin est un humanisme, op. cit.*, p. 23.

⁴ *Ibid.*, p. 25.

⁵ Ce courant artistique pense les formes possibles de vie dans un futur dévasté ; des artistes comme Pierre Huyghe ou Rivane Neuenschwander s'interrogent sur ce qu'il adviendra lorsque l'humain aura détruit toutes les ressources de la Terre.

littérature ou les arts plus philosophiques, plus critiques, en tout cas, que la philosophie¹. » Ces artistes élargissent le champ des connaissances, notamment en faisant appel aux sens, ce que défend la notion d'*écogynie* qui crée des espaces hybrides et en mutation. L'objectif de la notion est d'éveiller le spectateur/lecteur par le biais de l'art aux enjeux planétaires contemporains : en fixant l'attention sur le vivant et en donnant la parole à ceux qui ne l'ont pas, l'*écogynie* revalorise le rôle du sensible et des émotions dans l'appréhension du monde qui nous entoure afin que l'humain cohabite et coopère avec le vivant.

La perspective *écogynique* (re)crée des liens entre les mondes humains et non humains, notamment *via* l'acquisition intuitive ou empirique de connaissances qui passent par l'émotion véhiculée dans les œuvres d'art. Elle invite à retrouver du sens, à renouer avec le sensible et par là-même avec ce(ux) qui demeure(nt) invisible(s). Ainsi la notion contribue-t-elle à contrebalancer les forces négatives en présence, celles qui conduisent à la destruction de territoires entiers et qui sont toujours liées à des savoirs². L'*écogynie* se situe à la jonction de l'intime et du collectif. La notion affirme l'interconnexion de tous les milieux en même temps que l'universalité de la différence inhérente au vivant. Elle montre que nous, humains en séjour, devons refaire confiance à la nature. Alors que l'heure est venue de remédier aux erreurs commises, l'*écogynie* pense autant les stigmates laissés dans les corps et les paysages que leur processus de cicatrisation. En effet, les artistes du corpus œuvrent à réinsuffler « de la vie », à la voir là où elle semble disparue. Ils se placent en position de passeurs en faveur des éléments qui promeuvent la vie sous toutes ses formes.

Mendieta est la seule artiste du corpus à affirmer clairement ses croyances. Elle revendique son féminisme et ses origines de Latina tout en pensant son Être incarné comme multiple, c'est-à-dire à la fois masculin et féminin, humain et non humain. Comme Derrida, elle remet en question les conditionnements sociaux et développe une réflexion ontologique à partir du corps³. La force de l'apport de l'œuvre de Mendieta dans cette étude tient à l'ancrage ainsi qu'à la dimension spirituelle qui inspire sa vie donc son travail de performances, de sculptures ou de photographies. Mendieta trace sa silhouette dans le paysage pour s'inscrire dans le monde grâce à un langage sensible : « Il n'y a rien d'aussi beau et d'aussi humanisant dans une œuvre d'art que ce qui aiguise les sensibilités et ouvre de nouveaux mondes à l'homme. La fonction d'un artiste n'est pas un cadeau, mais un engagement⁴. » Dans cet engagement pour le monde, son corps devient un intercesseur entre les mondes puisqu'il sait avant que l'information ne parvienne à la conscience. De générations en générations, le corps

¹ Jacques Derrida, *Fichus*, *op. cit.*, p. 18. Deux pages plus loin, le philosophe écrit : « Il faudrait, tout en se réveillant, continuer de veiller sur le rêve. »

² La déculturation et l'acculturation permettent le saccage et la destruction d'environnements et induisent la perte puis l'oubli d'innombrables savoirs, conduisant à des actions néfastes pour les biodiversités, ces petites échelles sur lesquelles la santé de la Terre est basée. Ceci est étudié au chapitre « Déculturation ».

³ Derrida écrit : « [I]l n'est plus possible de discerner – ni pour moi ni pour quiconque – entre le biographique et l'intellectuel, le biographique non-intellectuel et le biographique intellectuel, le conscient et l'inconscient. », dans *Le Goût du secret*, *op. cit.*, p. 47.

⁴ Ana Mendieta, dans la conclusion de son texte « La lutte pour la culture est aujourd'hui la lutte pour la vie » [“The Struggle for Culture Today is the Struggle for Life”], *art. cit.* [“T]here is nothing as beautiful and humanizing in a work of art than that which sharpens sensibilities and opens new worlds to man. The function of an artist is not a gift but a commitment.”, trad. Mailys Girodon.]

stocke l'ensemble des informations utiles à sa (sur)vie. Mendieta montre que la recherche de sens se confronte à ce qui concerne l'intimité, le corps, la société, le rapport à l'autre ou la spiritualité.

Comme les textes de Derrida, les travaux de Mendieta convient le spectateur/lecteur à songer en un au-delà de la réalité vue et/ou vécue. Tous deux, exilés et donc toujours étrangers dans le monde qu'ils habitent, pensent ce qui n'est pas encore advenu comme une condition et une permission pour la venue d'un événement. Cet aspect est plus explicite que dans les œuvres de Ristelhueber et Long, plus « terre à terre » quant à la portée symbolique de leur raisonnement. Tout au long de cet écrit, je me place au plus proche de la pensée des artistes. Si j'atteste de l'empreinte spirituelle de l'œuvre de Mendieta, je prolonge toutefois en l'amplifiant ce que Long et Ristelhueber disent eux-mêmes de leur travail. Cette recherche transmet un nouveau point de vue quant à leurs approches respectives : en dialogue avec l'esthétique de Mendieta et la pensée derridienne, elle conduit, entre matériel et immatériel, visible et invisible, vers des horizons spirituels. Comme Mendieta et Derrida guident vers ce(ux) qui se trouve(nt) dans les *marges*, les œuvres de Long et Ristelhueber finissent, elles aussi, par montrer que nos pensées et états de conscience créent la réalité.

Si, contrairement à Mendieta, Long dit créer sans portée symbolique, cette recherche rend compte des limites d'un tel propos. Elle montre que Long entre en communication, en dialogue avec le paysage dans lequel il œuvre, ce qui n'est pas dénué de sens. La manière dont il échange en coopérant avec la nature le lie aux cultures ancestrales basées sur des éléments qu'il utilise. Long ne défend pas la dimension spirituelle de son travail, sans doute pour le laisser ouvert à toute interprétation, toute lecture : l'artiste ne nous conduit pas vers ses propres pas mais invite à regarder les traces qu'il laisse dans le paysage grâce aux photographies qu'il expose. À travers la pratique de la performance, son action dans le monde, Long prouve, comme Mendieta quoique différemment, que la venue du changement se situe entre le corps et le milieu appréhendé. Lorsqu'il marche et trace son chemin dans le paysage, l'artiste révèle l'impact de ses pas répétés dans l'environnement. Cette recherche prolonge la démarche de Long puisqu'elle en propose une lecture qui s'aventure dans les significations profondes des horizons que traverse cet artiste cosmopolite. Entre terre et ciel, celui-ci marque ses liens d'appartenance à la Terre natale.

Ristelhueber fait de même. Sur des lieux qui ont subi la guerre ou d'autres formes de dévastation, elle déambule pour trouver son angle d'approche. Si Mendieta et Long œuvrent en communiant avec le milieu notamment *via* le toucher, Ristelhueber en prélève des images, visions de cratères et de fissures qui restent durant un temps au sein du paysage. Avec ses photographies, elle dévoile une « même fascination [...] pour le fait qu'une chose peut être elle-même et son contraire¹ ». Convaincue qu'une chose vraie peut être fausse en même temps, l'artiste m'évoque cette phrase de Derrida : « Je suis en guerre contre moi-même, c'est vrai, vous ne pouvez pas savoir à quel point, au-delà de ce que vous devinez, et je dis des choses contradictoires, qui sont, disons, en tension réelle, me construisent, me font vivre, et me feront mourir². » Cette recherche confirme qu'à l'instar de Derrida, Ristelhueber ne (se) raconte pas d'histoire(s). Elle rend compte de celle qui se déroule chaque jour sous ses yeux.

¹ SRGI, p. 123.

² Jacques Derrida, *Apprendre à vivre enfin*, op. cit., p. 49.

Dans la concrétude d'une réalité hautement palpable, Ristelhueber souligne elle-même les liens existants entre le corps et le paysage, particulièrement à travers l'architecture qu'elle photographie telle de la chair.

Mendieta, Long et Ristelhueber voient et scrutent le monde d'abord à travers le corps puis avec l'appareil photographique ou vidéographique qui devient une extension de leur regard : alors que leurs yeux eux-mêmes enregistrent la mémoire de leur propre vie, la technologie leur permet de la graver sur un support de monstration. Ainsi l'image d'art permet-elle d'établir un rapport entre la réalité et sa perception. La visualisation de l'image qui n'est pas filtrée par le cerveau entre directement dans le centre visuel et la pensée consciente. Il en résulte un changement chez le créateur et/ou le spectateur. Derrida, qui voit « l'écriture comme tableau¹ », rejoint l'idée selon laquelle l'expérience physique d'une œuvre est une projection-question : les narrations qu'elle crée activent les sens pour inviter à comprendre et appréhender les phénomènes complexes des flux quotidiens. La visualisation de l'œuvre appelle un langage mental subjectif et fait de l'art un vecteur de communication et un espace de rencontres où chacun intervient à partir de son expérience vécue.

En accord avec la pensée derridienne, les artistes du corpus dévoilent que le pouvoir de la pensée est en partie de produire ce qui arrive. Ils éveillent à l'attention de l'intention portée dans le monde afin d'amener à sentir et comprendre que la conscience est projetée dans la matière, que la pensée et le langage se matérialisent. Ils mettent en lumière la performativité du langage sensible venue du corps et ses possibilités d'activation du réel : la plupart du temps sans le verbe, ils lisent le territoire et retranscrivent ses lignes en les interprétant² dans l'intentionnalité donnée à leurs sculptures, performances ou photographies. Leurs pratiques s'installent toujours différemment *hic et nunc* « comme érudition du sentir³ » et stimulent une pensée des possibles. Comme Derrida, ils songent au « paradoxe de la possibilité de l'impossible⁴ » et invitent par là-même à « penser autrement la pensée⁵ », à s'immiscer dans les interstices pour découvrir ce(ux) qui reste(nt) couramment impensé(s). Leurs œuvres se situent entre instinct et intuition, organisme et émotion. En des allers-retours entre le geste et son analyse, elles font coexister les systèmes sensitifs et rationnels, allient le corps et l'esprit pour se rejoindre dans la notion d'écogynie. Elles reformulent les conceptions admises par la majorité et créent des espaces nouvellement libres. Entre science et intuition ou *théorie et pratique*, ces artistes allient conscient et inconscient pour forger une œuvre qui éveille chaque monade à sa part émotionnelle. Ainsi l'écogynie fait-elle se rencontrer différentes ipsités dans un monde commun diversifié où cohabitent des mouvements entre l'intérieur et l'extérieur de l'Être.

¹ MDLP, p. 371.

² À propos de l'interprétation d'un texte, Derrida écrit : « La certitude d'une lecture assurée serait la première niaiserie ou la plus grave trahison. », *Béliers, op. cit.*, p. 45.

³ Joanne Clavel, « Expériences de Natures, investir l'écosomalique », *Le souci de la nature, op. cit.*, p. 268. Ailleurs, Cynthia Fleury affirme : « S'informer, (se) former, (se) transformer [...] derrière le grand continuum du soin : l'attention aux idées, à la connaissance et l'attention aux êtres et au monde. », *Le soin est un humanisme, op. cit.*, p. 32.

⁴ Jacques Derrida, *Fichus, op. cit.*, p. 19.

⁵ *Ibid.*, p. 21.

Derrida et les trois artistes du corpus montrent que « les choses se font et se défont¹ » par « empiètement, enjambement² ». L'écogynie dévoile que le sol qui constitue si durement l'existence est dissous pour se reconstruire toujours autrement. Cette sensation de délitement convoquée par la pensée derridienne est contrebalancée par l'ancrage inhérent aux œuvres artistiques. Les chemins vers lesquels le spectateur est guidé apparaissent telle une terre dont la solidité n'a d'égale que l'effondrement des croyances limitantes. De ce désordre et de cette confusion naît la possibilité d'entrevoir de nouvelles visibilitées lors d'un voyage créateur entre le connu et l'inconnu. C'est alors que le monde s'offre comme réalité expérimentale dans un échange de signes entrecroisés et ouverts les uns aux autres.

La mise en relation entre art et environnement établie par les trois artistes témoigne des rapports qu'individus et sociétés entretiennent avec leur milieu. Avec l'art, ils tentent de contrer les dégradations passées et/ou en cours. L'attention au monde voire l'éthique qu'ils transmettent *via* leurs œuvres invitent à prendre soin des corps et des paysages : toutes révèlent ce que leurs regards perçoivent, dans l'espoir entretenu de tirer des conséquences pour l'à venir. À travers leurs pratiques artistiques, ils participent à la création d'un monde viable pour les humains et les non humains. Ils retissent des liens avec le monde et contribuent à réanimer ses éléments. Tous « commence[nt] par le rêve³ » de réactiver des pouvoirs sur soi à partir de soi et en accord avec l'environnement, le milieu dans lequel ils se trouvent. Comme Derrida, ils songent *justement*⁴ à une « nouvelle écologie critique, [...] plutôt déconstructive⁵ » et se demandent « comment cultiver la poéticité de l'idiome en général, son chez-soi, son *oikos*⁶ ». Ils dévoilent l'importance de créer une relation avec la Terre, avec sa terre. Ainsi rappellent-ils que le *jardin planétaire* est « cette conscience que ce que l'on fait ici a une incidence sur ce qui se passe à l'autre bout de la planète⁷ ». Prendre soin de la « maison commune⁸ » afin de « mieux habiter la Terre⁹ » est le pari que font les artistes du corpus pour retrouver le sens d'être au monde, d'exister simplement en accord avec les lois de la nature dont tous contribuent à rétablir l'équilibre.

¹ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 136.

² *Ibid.*, p. 175. Plus haut, le philosophe écrit : « La philosophie ne décompose pas notre relation avec le monde en éléments réels, ou même en références idéales qui feraient de lui un objet idéal, mais elle y discerne des articulations, elle y réveille des rapports réglés de prépossession, de récapitulation, d'enjambement, qui sont comme endormis dans notre paysage ontologique, qui n'y subsistent plus que sous forme de trace, et qui, pourtant, continuent d'y fonctionner, d'y instituer du nouveau. », *ibid.*, p. 135.

³ Gilles Clément lors d'un entretien avec Marin Schaffner dans *Un sol commun*, *op. cit.*, p. 71. À la même page, Clément parle de « génie naturel » pour évoquer les « phénomènes adaptatifs » du vivant face aux changements que la nature met en place pour « survivre ».

⁴ Aldo Leopold écrit : « Une chose est juste lorsqu'elle tend à préserver l'intégrité, la stabilité et la beauté de la communauté biotique. Elle est injuste lorsqu'elle n'y tend pas. », cité par Marin Schaffner sur la couverture de *Un sol commun*, *op. cit.*

⁵ Jacques Derrida, *Fichus*, *op. cit.*, p. 54.

⁶ *Ibid.*, p. 25.

⁷ Gilles Clément lors de l'entretien avec Marin Schaffner pour *Un sol commun*, *op. cit.*, p. 69. Le botaniste affirme qu'il a pu observer de par le monde « combien la planète est un espace fini », un enclos qui brasse en permanence, *ibid.*, p. 70-71.

⁸ Philippe Descola lors de l'entretien avec Marin Schaffner pour *Un sol commun*, *op. cit.*, p. 158. Selon Descola, « l'habitabilité de la terre est quelque chose de profondément politique », *ibid.*

⁹ *Ibid.*

Mendieta, Long et Ristelhueber pensent/pansent le monde à travers l'art pour renouer avec l'environnement et tenter de réconcilier les sociétés occidentales avec la nature. L'écogynie rappelle que le phénomène de « mondiation » plonge les individus dès la naissance dans une langue, une architecture et une institution déjà existantes qui conditionnent une objectivation du monde pour y naviguer¹. Les œuvres du corpus étayées par la pensée derridienne recherchent une ontologie « idoine² » afin de continuer de vivre dans le monde avec les autres. L'écogynie, qui pense une « théorie de l'action³ » en accord avec les problématiques environnementales contemporaines, dévoile que « toute forme de vie est intelligente⁴ » dans une polyphonie de mondes qui coexistent et cohabitent. Soutenue par les œuvres du corpus, la notion met en lumière une forme d'animisme dans son lien avec la nature.

Les limites de cette thèse se situent au cœur de l'appréhension même du sujet : principalement basé sur l'expérimentation empirique, il s'est forgé au fur et à mesure de sa progression. C'est toutefois l'objet précis d'un travail de création, écrit ou non. Car « [p]our inventer et créer, il faut savoir zigzaguer et privilégier les bifurcations⁵ ». Construite entre lâcher-prise et contrôle, cette étude interdisciplinaire et transdisciplinaire prend d'abord appui sur des données sensibles recueillies au fil des chemins empruntés. Les voies que cette thèse invite à parcourir se souhaitent utiles à la progression de la recherche en sciences humaines. Mené comme une expérience subjective, ce travail invite chaque lecteur à se réaliser lui-même, à l'image des échanges entre l'œuvre et l'artiste au sens où l'artiste produit l'œuvre et l'œuvre produit l'artiste. Cependant, les limites de cette expérience résident dans la confiance accordée aux sensations que seul le regard de l'intéressé peut confirmer. Elles conduisent parfois au doute autant pour l'être qui les ressent intérieurement que pour celui qui les reçoit extérieurement. De ce mystère⁶ naît le doute évoqué par Derrida : « Je ne suis sûr de rien, même si je suis sûr, aussi bien, mais je n'en tire aucun avantage, que personne n'a ici le droit d'être sûr de rien⁷. » Cette thèse cultive une pensée de l'impossible et accepte corps et âme l'énigme du monde jusqu'à songer en cette énigme même pour composer avec elle sans se résoudre à aucune forme de finitude. Il en va de l'ouverture nécessaire à toute forme pensée :

[U]ne exigence de laisser une espèce d'ouverture, de jeu, d'indétermination, qui signifie l'hospitalité à venir [...] Et là où il y a de la place pour l'arrivant, le texte n'est pas intelligible, le discours porte une zone de vide [...] Donner à lire à l'autre, c'est aussi *laisser à désirer* [...].

¹ Ces arguments sont inspirés de Philippe Descola lors de la table ronde titrée « La nature : une construction sociale ? » organisée durant le festival « Allez savoir », *op. cit.*

² Philippe Descola lors de sa conférence titrée « Cosmopolitiques de la Terre », *op. cit.* Descola évoque le terme *aliud* (du latin *alter*, « autre ») qui marque l'incommensurabilité des mondes et l'autre comme indéterminé.

³ *Ibid.*

⁴ Emanuele Coccia lors de la conférence titrée « Les plantes font-elles société ? Reconfigurer la notion de nature », festival « Allez savoir », *op. cit.*

⁵ Michel Serres dans un entretien avec Julien Burri pour le journal *hebdo.ch.*, Lausanne, Ringier, 23/06/2015 (consultable à l'adresse : <http://ookawa-corp.over-blog.com/2015/06/michel-serres-pour-inventer-et-creer-il-faut-savoir-zigzaguer-et-privilegier-les-bifurcations.html>).

⁶ Pour Guillaume Logé, « [l]e mystère n'est pas un échec de la pensée », *Renaissance sauvage*, *op. cit.*, p. 99.

⁷ Jacques Derrida, *Béliers*, *op. cit.*, p. 45.

Et c'est là que le désir de ne pas être compris signifie simplement l'hospitalité à la lecture de l'autre et non pas le rejet de l'autre¹.

Penser² la venue de l'autre, qu'il soit spectateur ou lecteur, c'est faire le pari d'imaginer et de créer les conditions de l'hospitalité. C'est ce à quoi tend la notion d'*écogynie*. En effet, dans ses perspectives futures, la notion propose de s'étendre à des corpus autres respectant ses fondements qui se trouvent uniment dans *les traces laissées dans les corps et les paysages*. Ces corpus sont susceptibles d'enrichir l'interprétation de l'*écogynie*. Dans le sillage de la pensée derridienne, la notion ouvre à l'infini des interprétations que produit ou crée chaque monade. Elle invite à révéler ce qui se déroule sous les regards afin de ne pas manquer de dire, de montrer ou de dévoiler « ce qui se passe³ ».

Depuis leurs pulsions ou leurs « obsessions » comme les nomme Ristelhueber, les artistes du corpus cherchent, à l'instar de Derrida, à s'émanciper d'une Histoire qui répète sans cesse ses zones de confort, occultant ce qu'elle ne veut pas concevoir. Tous œuvrent en faveur d'une déconstruction qui reconstruit le monde avec les diversités et les différences qui le composent et le constituent. Car ce sont elles qui *nourrissent* le monde, lui permettent de respirer et de se perpétuer. Ana Mendieta, Richard Long et Sophie Ristelhueber font le pari de se positionner hors de toutes formes de calcul dans le sens où ils *donnent* leurs œuvres au monde et accordent *hic et nunc* confiance à son mystère, comme un acte de résistance à l'indifférence.

¹ Jacques Derrida, *Le Goût du secret*, *op. cit.*, p. 38-39.

² Cynthia Fleury écrit : « Oser penser. Ce risque-là de la pensée construit la connaissance et le soin. », *Le soin est un humanisme*, *op. cit.*, p. 20.

³ Jacques Derrida déclare : « Si – hypothèse – il y a un devoir minimal, c'est évidemment d'être lucide, de ne pas manquer ce qui se passe. », *Le Goût du secret*, *op. cit.*, p. 106.

BIBLIOGRAPHIE ET AUDIOGRAPHIE

LES TRACES LAISSÉES DANS LES PAYSAGES

1- Ouvrages et essais

Anthropologie et sociologie

DESCOLA Philippe, *Par delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005

- *L'écologie des autres : l'anthropologie et la question de la nature*, Versailles, Quæ, 2010

GALINON-MELENEC Béatrice (dir.), *L'Homme trace. Perspectives anthropologiques des traces contemporaines*, Paris, CNRS, 2011

LE BRETON David, *Du silence* [1997], Paris, Métailié, 2015

- *Marcher. Éloge des chemins et de la lenteur*, Paris, Métailié, 2012

LEROI-GOURHAN André, *Le geste et la parole*, Paris, Albin Michel, 1964

Arts

ANTONIOLI Manola, KNOCHÉL Valérie, JACQUES Vincent, MILON Alain, *Paysages variations, autour du paysage comme variation artistique*, Paris, Loco, 2014

ARTAUD Antonin, *Le théâtre et son double* [1938], Paris, Gallimard, 1966

CLEMENT Gilles, TIBERGHEN Gilles A., *Dans la vallée : biodiversité, art et paysage*, Montrouge, Bayard, 2009

GARRAUD Colette, *L'idée de nature dans l'art contemporain*, Paris, Flammarion, 1993

JOQUEVIEL-BOURJEA Marie, *Conversation avec Jacques Clauzel*, Gerpennes, Tandem, 2014

LIPPARD Lucy, *Recouvrir. Art contemporain et art de la préhistoire* [Overlay. Contemporary art and the art of prehistory], New York, Pantheon Books, 1983

LOGE Guillaume, *Renaissance sauvage*, Paris, PUF, 2019

ORTEGA Y GASSET, *La déshumanisation de l'art et autres essais sur l'esthétique* [La deshumanización del arte y otros ensayos de estética, 1981], Madrid, Revista de Occidente, 2009

Histoire

ARENDETT Hannah, *Nous autres réfugiés* [We Refugees, New York, The Menorah Journal, janvier 1943], trad. ORHAN Danielle, Paris, Allia, 2019

- *La crise de la culture. Huit exercices de pensée politique* [Between Past and Future. Six Exercises in Political Thought, 1954], trad. LÉVY Patrick (dir.), Paris, Gallimard, 2017

CUSSET François, *Le déchainement du monde. Logique nouvelle de la violence*, Paris, La Découverte, 2018

GINZBURG Carlo, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, Paris, Flammarion, 1989

HARARI Yuval Noah, *21 leçons pour le XXI^e siècle*, Paris, Albin Michel, 2018

KRAMER Samuel Noah, *L'histoire commence à Sumer* [1956], Paris, Flammarion, 2017

Littérature et linguistique

COLLOT Michel, *La Matière émotion*, Paris, PUF, 1997

- *Pour une géographie littéraire*, Paris, Corti, 2014

FOREST Philippe, *Voyager à la verticale. Éloge de l'aplomb*, Arles, Actes Sud, 2000

GROSSMAN Evelyne, *Artaud « l'aliéné authentique »*, Tours, Farrago, 2003

- *L'angoisse de penser*, Paris, Minuit, 2008

- *Éloge de l'hypersensible*, Paris, Minuit, 2017

JOQUEVIEL-BOURJEA Marie (dir.), *Choses tues. Le trait, la trace, l'empreinte*, Actes du colloque organisé à l'Université Paul-Valéry Montpellier III [2004], Montpellier, PULM, 2008

JOQUEVIEL-BOURJEA Marie, CAUVILLE Joëlle, BONNET Pierre, *Philippe Claudel. Un art du silence*, Paris, Hermann, 2017

REEVES Hubert, *L'espace prend la forme de mon regard*, ill. VERY Jacques, Paris, Seuil, 1999

DE SAUSSURE Ferdinand, *Cours de linguistique générale* [1915], Genève, Arbre d'Or, 2005 (consultable à l'adresse : <https://arbredor.com/ebooks/CoursLinguistique.pdf>)

WHITE Kenneth, *L'Esprit nomade* [1987], Paris, Grasset, 2008

- *Le Plateau de l'Albatros. Introduction à la géopoétique*, Paris, Grasset, 1994

Poésie

BANCQUART Marie-Claire, *Terre énerguène*, Bordeaux, Le Castor Astral, 2009

- *Explorer l'incertain*, Coaraze, L'Amourier, 2010

- *Dans le feuilletage de la terre*, Paris, Belfond, 1994

BONNEFOY Yves, *Écrits sur l'art et livres avec les artistes*, Paris, Flammarion, 1993

COLLOT Michel, *La Poésie moderne et la structure d'horizon* [1989], Paris, PUF, 2005

ÉLUARD Paul, *Donner à voir* [1939], Paris, Gallimard, 1987

RILKE RAINER Maria, *Lettres à un jeune poète* [1922], trad. DE LAUNAY Marc B., Paris, Gallimard, 2008

- *365 jours avec Rainer Maria Rilke. Parole d'un maître de vie*, préf. MIDAL Fabrice, éd. DUCROCQ Anne, Paris, Points, 2019

RIMBAUD Arthur, *Poésies complètes* [1998], Paris, Hachette, 2018

VALERY Paul, *Cahiers 3 : Fragments* [1943], ill. CORTOT Jean, Montpellier, Fata Morgana, 2002

- *Choses tues. Cahier d'impressions et d'idées* [1930], Paris, Page d'Arte, 2016

Pensée environnementale

ALBRECHT Glenn, *Les émotions de la Terre. Des nouveaux mots pour un nouveau monde* [*Earth Emotions. New Words for a New World*], Paris, Les Liens qui Libèrent, 2020

ASTRUC Lionel, *Vandana Shiva. Pour une désobéissance créatrice*, Arles, Actes Sud/Colibris, 2014

CARSON Rachel, *Printemps silencieux* [1962], trad. GRAVRAND Jean-François, intro. GORE Al, Marseille, Wildproject, 2009

- *Cette mer qui nous entoure* [*The Sea Around Us*], Oxford, University Press, 1951

CLEMENT Gilles, *Le jardin en mouvement* [1991], Paris, Sens et Tonka, 2007

- *Traité succinct de l'art involontaire* [1997], Paris, Sens et Tonka, 2014

- *Manifeste du tiers paysage* [2004], Paris, Sens et Tonka, 2014

- *L'alternative ambiante* [2009], Paris, Sens et Tonka, 2014

- *Abécédaire*, Paris, Sens et Tonka, 2014

CLEMENT Gilles, EVENO Claude, GROUEFF Sylvie, *Le jardin planétaire* [1997], La Tour-d'Aigues, de l'Aube, 1999

FLEURY Cynthia, PREVOT Anne-Caroline (dir.), *Le souci de la nature. Apprendre, inventer, gouverner*, Paris, CNRS, 2017

GUATTARI Félix, *Les trois écologies*, édition numérique, 1989 (consultable à l'adresse : https://static1.squarespace.com/static/5657eb54e4b022a250fc2de4/t/566fa0cddf40f39ea7f3d8bb/1450156237851/1989_F%C3%A9lix+Guattari_Les+Trois+Ecologies.pdf)

JOUVENTIN Pierre, *L'homme cet animal raté*, Paris, Libre & Solidaire, 2016

KLAGES Ludwig, *L'Homme et la terre. Un appel à la réflexion* [*Mensch und Erde*, 1913], trad. LUCCHESI Christophe, préf. MERLIO Gilbert, Paris, RN, 2016

LEOPOLD Aldo, *Almanach d'un conté des sables* [*A Sand County Almanac*, 1949], Paris, Flammarion, 2017

RABHI Pierre, *Manifeste pour la terre et l'humanisme. Pour une insurrection des consciences*, Arles, Actes Sud, 2008

- *La part du colibri : l'espèce humaine face à son devenir*, ill. LEMAITRE Pascal, La Tour-d'Aigues, L'Aube, 2014

SCHAFFNER Marin, *Un sol commun. Lutter, habiter, penser*, Marseille, Wildproject, 2019

SCHAFFNER Marin, STENGERS Isabelle, *Résister au désastre*, Marseille, Wildproject, 2019

SERVIGNE Pablo, CHAPELLE Gauthier, *L'entraide. L'autre loi de la jungle*, Paris, Les Liens qui Libèrent, 2017

SHIVA Vandana, *La biopiraterie ou le pillage de la nature et de la connaissance* [*Biopiracy. The Plunder of Nature and Knowledge*], Boston, South End Press, 1997

THOREAU Henri David, *La désobéissance civile* [*On the Duty of Civil Disobedience*, 1849], trad. E.J.L., Paris, Librio, 2016

- *De la marche* [*Walking*, 1851], trad. GILLYBŒUF Thierry, Paris, Mille et une nuits, 2017

- *Walden ou la vie dans les bois* [*Walden or, Life in the Woods*, 1854], trad. FABULET L., Paris, Gallimard, 2015

- *La moelle de la vie : 500 Aphorismes* [*The marrow of life: 500 Aphorisms*], trad. et notes GILLYBOEUF Thierry, Paris, Mille et une nuits, 2006

ZASK Joëlle, *Quand la forêt brûle. Penser la nouvelle catastrophe écologique*, Paris, Premier Parallèle, 2019

Philosophie

BERGSON Henri, *L'énergie spirituelle* [1919], Édition numérique Pierre Hidalgo, La Gaya Scienza, 2012

BUCI-GLUCKSMANN Christine, *Esthétique de l'éphémère*, Paris, Galilée, 2003

CIORAN Émile, *Le mauvais démiurge* [1969], Paris, Gallimard, 2017

DELEUZE Gilles, *Différence et répétition* [1968], Paris, PUF, 1996

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Mille Plateaux* [1980], Paris, Minuit, 2016

FLEURY Cynthia, *Le soin est un humanisme*, Paris, Gallimard, 2019

FREUD Sigmund, *Le Malaise dans la culture* [1930], Paris, Points, 2010

GOODMAN Nelson, *Manières de faire des mondes* [*Ways of Worldmaking*, 1978], Arles, Jacqueline Chambon, 1992

GUATTARI Félix, *Chaosmose*, Paris, Galilée, 1992

GUERIN Michel, *Philosophie du geste* [1995], Arles, Actes Sud, 2011

HEIDEGGER Martin, *Être et Temps* [*Sein und Zeit*, 1927], trad. VEZIN François, Paris, Gallimard, 1992

HULIN Michel, *La Mystique sauvage. Aux antipodes de l'esprit* [1993], Paris, PUF, 2008

JOLIBERT Bernard, *De l'usage des mots en "-isme" en philosophie*, Paris, L'Harmattan, 2014

MALDINEY Henri, *Penser l'homme et la folie* [1991], Grenoble, Jérôme Million, 2007

MERLEAU-PONTY Maurice, *Sens et non-sens* [1948], édition numérique, Chicoutimi, Québec, 2014

- *Le visible et l'invisible* [1959-61], Paris, Gallimard, 2016

MORIN Edgar, *Sur l'esthétique*, Paris, Robert Laffont, 2016

MORIZOT Baptiste, *Manières d'être vivant : enquêtes sur la vie à travers nous*, Arles, Actes Sud, 2020

Dictionnaires

BATTISTINI Olivier, POLI Jean-Dominique, RONZEAUD Pierre, VINCENSINI Jean-Jacques, *Dictionnaire des lieux et pays mythiques*, Paris, Robert Laffont, 2011

BECK Martine, *Petit dictionnaire de la mythologie* [1985], Paris, G.P., 2010

MATHIEU-ROSAY Jean, *Dictionnaire étymologique*, Paris, Marabout, 1985

2- Articles

Anthropologie et sociologie

BASTIDE Roger, « Acculturation », *Encyclopædia Universalis*, non daté, non paginé (consultable à l'adresse : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/acculturation/>)

DESCOLA Philippe, « Figures des relations entre humains et non-humains (suite) », cours au Collège de France, 2001-2002 (consultable à l'adresse : <https://www.college-de-france.fr/site/philippe-descola/course-2001-2002.htm>)

- « Humain, trop humain », « Habiter la Terre autrement », *Esprit. Comprendre le monde qui vient*, Paris, Esprit, 12/2015 (consultable à l'adresse : <https://esprit.presse.fr/article/philippe-descola/philippe-descola-humain-trop-humain-38537>)

ELIADE Mircea, « Mythologies. Dieux et Déesses », *Encyclopædia Universalis*, non daté, non paginé

Géographie

LAZZAROTTI Olivier, « Habiter, aperçus d'une science géographique », *Cahiers de géographie du Québec, Revue internationale de géographie humaine*, Québec, Département de géographie de l'Université Laval, n°139, avril 2006, p. 85-102 (consultable à l'adresse : <https://www.erudit.org/fr/revues/cgq/2006-v50-n139-cgq1201/012936ar/>)

Pensée environnementale

ASTRUC Lionel, « Vandana Shiva vit pour son engagement », « Vandana Shiva : “Monsanto, Bayer, Syngenta... Un cartel criminel” », *Sans transition !*, n°8, Morlaix, Pure Impression, novembre 2017, p. 12-15

BOURDEAU-LEPAGE Lise, KEBIR Leïla, « Regards sur les questions d'actualité. Une interview de Catherine Larrère », « Varia », *Géographie, économie, société*, n°18, Paris, Lavoisier, 2016, p. 301-310 (consultable à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-geographie-economie-societe-2016-2-page-301.htm>)

CLEMENT Gilles, « Dystopia », 2015, non paginé (consultable sur le site Internet de Gilles Clément : <http://www.gillesclement.com/?art=802>)

GOUYON Pierre-Henri, « Biodiversité, Politique & Éthique », 2007, non paginé (consultable sur le site Internet de P. H. Gouyon : http://isyeb.mnhn.fr/sites/isyeb/files/documents/biodiversite_ethique_PH_Gouyon.pdf).

KAIL Michel, « Éditorial. Anthropocène ? », « Les mille peaux du capitalisme I », *L'Homme & la société*, n°193-194, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 7-10

LAYET Clément, « Gaïa face à la théologie », revue numérique *Terrestres*, n°12, Montreuil, 2020 (consultable à l'adresse : <https://www.terrestres.org/2020/02/28/gaia-face-a-la-theologie/>)

MORIZOT Baptiste, « Ce mal du pays sans exil. Les affects du mauvais temps qui vient », « Vivre dans un monde abîmé », *Critique*, n°860-861, Paris, Minit, hiver 2019, p. 166-181

STIEGLER Bernard, « Sortir de l'anthropocène », « Parler nature. Le Caire, cultures indociles », *Multitudes*, n°60, Paris, Association Multitudes, automne 2015, p. 137-146 (consultable à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2015-3-page-137.htm>)

TSING Anna, entretien avec FAURE Sonya, « Fabriquer des mondes n'est pas réservé aux humains, les histoires entre espèces sont entremêlées », *Libération*, Paris, 14/06/2019 (consultable à l'adresse : https://www.liberation.fr/debats/2019/06/14/anna-tsing-fabriquer-des-mondes-n-est-pas-reserve-aux-humains-les-histoires-entre-especes-sont-entre_1733833)

Philosophie

BRUNEL Sarah, « Henri Maldiney. La crise, un appel à exister ? », « Tome 417, juillet-août », *Études*, Paris, S.E.R, 2012, p. 53-62 (consultable à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-etudes-2012-7-page-53.htm#no7>)

DEGRYSE Lucas, « L'auto-destruction comme essence de l'humain », « L'humain », *Le Philosophoire*, n°23, Paris, Vrin, 2004, p. 116-125 (consultable à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-le-philosophoire-2004-2-page-116.htm>)

MARCHAL Hugues, « Une esthétique de la trace », « L'image de soi », *La Voix du Regard*, n°12, Paris, Les Éditions du Regard, printemps 1999, p. 164-171

REVAULT D'ALLONES Myriam, « L'impensable banalité du mal », « Le vertige du mal », *Cités*, n°36, Paris, PUF, 2008, p. 17-25

SERRES Michel, entretien avec Julien Burri, « Michel Serres : pour inventer et créer, il faut savoir zigzaguer et privilégier les bifurcations », *hebdo.ch.*, Lausanne, Ringier, 23/06/2015 (consultable à l'adresse : <http://ookawa-corp.over-blog.com/2015/06/michel-serres-pour-inventer-et-creer-il-faut-savoir-zigzaguer-et-privilegier-les-bifurcations.html>)

STENGERS Isabelle, NEYRAT Frédéric, « Rêver l'Obscur, c'est justement défaire son opposition avec la Lumière », « Propriétés/communs », *Multitudes*, n°41, Paris, printemps 2010, p. 176-184 (consultable à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2010-2-page-176.htm>)

Psychanalyse

ABENSOUR Liliane, « L'attraction vers l'illimité : sensation océanique, psychose et temporalité », « Omnipotence et limites », *Revue française de psychanalyse*, vol. 71, Paris, PUF, 2007, p. 1061-1076 (consultable à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2007-4-page-1061.htm>)

3- Conférences

Anthropologie et sociologie

DESCOLA Philippe, « Cosmopolitiques de la Terre », « De la Terre. Ses récits et ses usages », *Opera Mundi : cycles de conférences à Marseille et Métropole*, Marseille, Bibliothèque de l'Alcazar, 01/06/2019

- « Qu'est-ce que comparer ? », séance de clôture au Collège de France, 27/03/2019 (visionnable à l'adresse : <https://www.college-de-france.fr/site/philippe-descola/course-2019-03-27-14h00.htm>)

MORIN Edgar, CYRULNIK Boris, « Comprendre l'autre », débat « Sans Tabou », Cergy, École Supérieure des Sciences Economiques et Commerciales, 2015 (visionnable à l'adresse : https://www.franceculture.fr/conferences/la-comprehension-dautrui?utm_campaign=Echobox&utm_medium=Social&utm)

OTTE Marcel, « L'évolution de la pensée humaine », cycle de conférences « Notre intelligence : quelle histoire ! », Paris, Cité des sciences et de l'industrie, 18/09/2018 (visionnable à l'adresse : <https://www.dailymotion.com/video/x6umzzp>)

Astrophysique et neurosciences

ELBAZ David, DESTEXHE Alain, « L'étoffe de nos rêves et de l'Univers », « Rencontres du ciel et de l'espace », Paris, novembre 2018 (visionnable à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=JvzSlopy_oY)

GREZES Julie, « Peut-on évaluer l'empathie ? », Nuit des Sciences, École Normale Supérieure, Paris, 2014 (visionnable à l'adresse : https://www.franceculture.fr/conferences/ecole-normale-superieure/comprendre-lempathie?utm_campaign=Echobox&utm_medium=Social&utm)

Histoire

ADLER Laure, FASSIN Eric, COHENDY Christiane, FÆSSEL Michaël, GERARD Valérie, JEANNERET Yves, TERNISIEN D'OUVILLE Thierry, « Hannah Arendt : "C'est dans le vide de la pensée que s'inscrit le mal" », cycle de conférences SUPRAMUROS, Université d'Avignon et des pays de Vaucluse, 23/10/2017 (visionnable à l'adresse : https://www.franceculture.fr/conferences/universite-davignon-et-des-pays-de-vaucluse/pourquoi-penser-aujourd'hui-avec-hannah?utm_campaign=Echobox&utm_medium=Social&utm)

FRESSOZ Jean-Baptiste, « Anthropocène : quand l'histoire humaine rencontre celle de la Terre... », cycle de conférences « Un monde fini ? Environnement, croissance et croyances », Paris-Aubervilliers, Campus Condorcet, avril 2018 (visionnable à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/conferences/campus-condorcet/anthropocene-quand-lhistoire-humaine-rencontre-celle-de-la-terre?>)

TIRARD Stéphane, « Histoire et épistémologie. Lamarck, premier évolutionniste? », « Cent cinquante ans après *L'Origine des espèces* : du darwinisme de Darwin à l'évolutionnisme contemporain », cycle de conférences du Collège de France, Paris, 06/2009 (visionnable à l'adresse : https://www.canal-u.tv/video/college_de_france/college_de_france_du_darwinisme_de_darwin_a_l_evolutionisme_d_aujourd_hui_stephane_tirard.5274)

Littérature

MACE Marielle, « Nous nous. La question du "nous" dans tous ses états : linguistique, poétique, sociologique, éthique et politique », École Doctorale d'été « EthicHum. Penser l'éthique avec les humanités », Université Paul Valéry Montpellier 3, 13/09/2017 (visionnable à l'adresse : <https://www.mshsud.org/la-diffusion/formation/ethichum#edition-2017>)

Pensée environnementale

CLEMENT Gilles, « Le vivant, le jardinier : le partage de la signature », « Le vivant dans tous ses états », Opera Mundi : cycles de conférences à Marseille et Métropole, Marseille, Bibliothèque de l'Alcazar, 13/02/2018

DESCOLA Philippe, COCCIA Emanuele, ZASK Joëlle, *et al.*, Festival des sciences sociales « Allez savoir », à l'initiative de l'EHESS, Marseille, 25-29 septembre 2019 (programme consultable à l'adresse : https://www.allez-savoir.fr/system/files/2019-09/ALLEZ-SAVOIR_2019_PROG_0.pdf)

PELT Jean-Marie et CYRULNIK Boris, « Rencontre. L'intelligence animale et végétale », 20^e Festival Science Frontières, 27/01/2004 (visionnable à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=cdL4HSqSKIY>)

RABHI Pierre, « J'aimerais tant me tromper », 4^e édition du forum d'idées « Une époque formidable », organisé par « La Tribune » au Théâtre des Célestins de Lyon, 07/10/2019 (visionnable à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=LkANsAn3DXI>)

REEVES Hubert, « L'avenir de la vie sur Terre », Lille, 04/12/2014 (visionnable à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=KRLecMVBfTM>)

SARRAZIN François, « Biodiversité : fin de la partie ? », cycle de conférences « Les vivants façonnent leur milieu... et vice versa ! », Paris, Cité des sciences et de l'industrie, mars 2019 (visionnable à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/conferences/avant-que-nature-meure>)

STEFAN Jody, « Au contact de la nature pour se faire du bien », Lorient, Université Bretagne Sud, 13/09/2016 (visionnable à l'adresse : https://www.franceculture.fr/conferences/universite-bretagne-loire/au-contact-de-la-nature-pour-se-faire-du-bien?utm_campaign=Echobox&utm_medium=Social&utm)

Philosophie

IDE François, « Les mots dans l'art : l'écriture, le texte, le signe, la trace, l'empreinte », Groupe d'études *La philosophie au sens large*, animé par MACHEREY Pierre, Université de Lille 3, 23/01/2008 (consultable à l'adresse : https://philolarge.hypotheses.org/files/2017/09/23-01-2008_Ide.pdf)

SERRES Alexandre, « Quelle(s) problématique(s) de la trace ? », séminaire du CERCOR, Saint-Étienne, Université Jean-Monnet, 13/12/2002 (consultable à l'adresse : https://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_00001397/document)

4- Émissions diffusées par France Culture

Anthropologie

HERITIER Françoise, « Françoise Héritier (1/5). Au commencement était la terre », « À voix nue », animée par POINSIGNON Claire, 20/11/2017 (consultable à l'adresse : https://www.franceculture.fr/emissions/a-voix-nue/etienne-daho-15-premiers-jours-du-reste-de-ta-vie?utm_campaign=Echobox&utm_medium=Social&utm)

Pensée environnementale

ALBRECHT Glenn, « Qu'advient-il de nous lorsque la terre nous manque ? », « La Grande table des idées », animée par GESBERT Olivia, 03/03/2020 (consultable à l'adresse :

<https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-idees/glenn-albrecht-quadvient-il-de-nous-lorsque-la-terre-nous-manque>)

BURGAT Florence, BARATAY Eric, CHAPOUTHIER Georges, VAUCLAIR Jacques, DE WAAL Frans, « Homme/Animal : une frontière fragile ? (1/4). Les animaux sont-ils moins intelligents que nous ? », « LSD, La série documentaire », animée par KERVRAN Perrine, 28/05/2018 (consultable à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/lsd-la-serie-documentaire/hommeanimal-une-frontiere-fragile-14-les-animaux-sont-ils-moins-intelligents-que-nous>)

CABANES Valérie, « Au nom de la terre, une juriste dans l'arène », « De cause à effet, le magazine de l'environnement », animée par LUNEAU Aurélie, 13/04/2019 (consultable à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/de-cause-a-effets-le-magazine-de-lenvironnement/au-nom-de-la-terre-une-juriste-dans-larene>)

CLEMENT Gilles, « Avec la création d'un jardin, on entre dans une dimension politique », « Les Masterclasses », animée par LAPORTE Arnaud, 13/07/2017 (consultable à l'adresse : https://www.franceculture.fr/emissions/les-masterclasses/gilles-clement-avec-la-creation-dun-jardin-entre-dans-une-dimension?utm_campaign=Echobox&utm_medium=Social&utm

LAUGIER Sandra « Henry David Thoreau (2/4). *Walden ou la Vie dans les bois* », « Les chemins de la philosophie », animée par VAN REETH Adèle, 20/02/2018 (consultable à l'adresse : https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/henry-david-thoreau-2-walden-ou-la-vie-dans-les-bois?utm_campaign=Echobox&utm_medium=Social&utm)

Philosophie

LARRERE Catherine, « Mauvais départ pour le siècle : comment préparer l'avenir ? (1/5). L'irruption de l'Anthropocène », « Matières à penser », animée par ROUSSET Dominique, 24/12/2018 (consultable à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/matieres-a-penser/mauvais-depart-pour-le-siecle-comment-preparer-lavenir-15-lirruption-de-lanthropocene>)

LARRERE Catherine, BEAU Rémi, « L'anthropocène, mais qu'est-ce ? », « La suite dans les idées », animée par BOURMEAU Sylvain, 28/04/2018 (consultable à l'adresse : https://www.franceculture.fr/emissions/la-suite-dans-les-idees/la-suite-dans-les-idees-du-samedi-28-avril-2018?utm_campaign=Echobox&utm_medium=Social&utm)

SERRES Michel, « Le philosophe troubadour », « À voix nue », animée par DOLLE Jean-Paul, 11/01/2002 (consultable à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/a-voix-nue/michel-serres-hommage-55-le-philosophe-troubadour>)

5- Sites Internet

CLEMENT Gilles (consultable à l'adresse : <http://www.gillesclement.com/>)

Équipe d'Accueil Habiter le monde, Université de Picardie Jules Verne, Amiens (consultable à l'adresse : <https://www.habiterlemonde.org>)

MALDINEY Henri (consultable à l'adresse : <https://www.henri-maldiney.org/notions-fondamentales#description>).

Musée National des Indiens d'Amérique (consultable à l'adresse : <https://americanindian.si.edu>)

WHITE Kenneth (consultable à l'adresse : <http://www.kennethwhite.org>)

LES TRACES LAISSÉES DANS LES CORPS

1- Ouvrages et essais

Anthropologie et sociologie

BOURDIEU Pierre, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998

HERITIER Françoise, *Masculin/Féminin I. La pensée de la différence* [1996], Paris, Odile Jacob, 2012

- *De la violence I*, Paris, Odile Jacob, 1996

- *De la violence II*, Paris, Odile Jacob, 1999

- *La différence des sexes explique-t-elle leur inégalité ?*, Montrouge, Bayard, 2010

LE BRETON David, *La peau et la trace. Sur les blessures de soi*, Paris, Métailié, 2003

LEFAUCHEUR Nadine, FALCONNET Georges, *La fabrication des mâles*, Paris, Seuil, 1975

MEAD Margaret, *L'un et l'autre sexe* [1948], Paris, Gallimard, 2005

VIDAL Catherine (dir.), *Féminin/Masculin : mythes et idéologies* [2006], Paris, Belin, 2015

Histoire de l'art et archéologie

BOULBES Carole, *Femmes, attitudes performatives aux lisières de la performance et de la danse*, Paris, Les presses du réel, 2014

DUMONT Fabienne, *Des sorcières comme les autres : artistes et féministes dans la France des années 1970*, Rennes, Presses universitaires, 2014

GIMBUTAS Marija, *Le langage de la Déesse [The Language of the Goddess: Unearthing the Hidden Symbols of Western Civilization, 1989]*, trad. CHAPLAIN Camille et MORLOT-DUHOUX Valérie, Paris, *des femmes*, 2006

MORINEAU Camille, *Artistes femmes de 1905 à nos jours*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2010

Histoire

BERNARD Nadine, *Femmes et société dans la Grèce classique*, Paris, Armand Colin, 2003

ELIADE Mircea, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase* [1953], Paris, Payot, 1992

Littérature et linguistique

- CIXOUS Hélène, *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, Paris, Galilée, 2010
- *Peintures. Écrits sur l'art*, Paris, Hermann, 2010
- DESPENTES Virginie, *King Kong Théorie* [2006], Paris, Grasset, 2017
- D'EAUBONNE Françoise, *Le féminisme*, Paris, Alain Moreau, 1972
- *Le Féminisme ou la Mort. Femmes en mouvement*, Paris, Pierre Horay, 1974
 - *Le Sexocide des sorcières. Fantasma et réalité*, ill. SCHIPPER Johanna, Paris, L'esprit frappeur, 1999
- FELLA Audrey, *Hildegarde de Bingen. Corps et âme en Dieu*, Paris, Points, 2015
- FOURNIER Martine (dir.), *Masculin-Féminin Pluriel*, Auxerre, Sciences Humaines, 2014
- GABARD Jean, *Le féminisme et ses dérives, du mâle dominant au père contesté*, Paris, Les Éditions de Paris, 2006
- GIANINI BELOTTI Elena, *Du côté des petites filles* [1973], Paris, *des femmes*, 1974
- DE GOUGES Olympe, collaboration de REID Martine, *Femme, réveille-toi ! Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne et autres écrits* [1791], Paris, Gallimard, 2014
- GROULT Benoîte, *Ainsi soit-elle* [1975], Paris, Grasset, 2000
- *Le féminisme au masculin* [1977], Paris, Grasset, 2016
- IRIGARAY Luce, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Minuit, 1977
- *Parler n'est jamais neutre*, Paris, Minuit, 1985
 - *Le temps de la différence. Pour une révolution pacifique*, Paris, Livre de Poche, 1989
 - *Prières quotidiennes*, trad. avec MATHEWS Timothy, Université de Nottingham, Maisonneuve & Larose, 2004
- WOOLF Virginia, *Une chambre à soi* [*A Room of One's Own*, Feedbooks, 1929], trad. MALRAUX Clara, Paris, Denoël, 2017
- *Les fruits étranges et brillants de l'art* [*Women and Writing*, 1920, intro. BARRETT Michèle, San Diego, Harcourt Inc., 1980], trad. DURASTANTI Sylvie, post. BARRETT Michèle, Paris, *des femmes*, 1983
 - *Trois Guinées* [*Three Guineas*, 1938], Montreuil, Blackjack, 2012

Pensée environnementale

- D'EAUBONNE Françoise, *Écologie et féminisme. Révolution ou mutation ?* [1978], préf. LATOUCHE Serge, post. GOLDBLUM Caroline, Paris, Libre & Solidaire, 2018
- MARCONDES Lia (dir.), *Eau et féminismes. Petite histoire croisée de la domination des femmes et de la nature*, Paris, La Dispute, 2001
- PLUMWOOD Val, *L'œil du crocodile* [*The Eye of the Crocodile*, 1985], The Australian National University, ANU E Press, 2012
- SHIVA Vandana, *Rester en vie* [*Staying Alive*], New Delhi, Kali for Women, 1988 (consultable à l'adresse : <https://gyanpedia.in/Portals/0/Toys%20from%20Trash/Resources/books/stayingalive.pdf>)
- SHIVA Vandana, MIES Maria, *Écoféminisme* [*Ecofeminism*, 1993], trad. RUBINSTEIN Elisabeth, Paris, L'Harmattan, 2001

STARHAWK, *Rêver l'obscur : femmes, magie et politique* [*Dreaming the Dark. Magic, Sex & Politics*, 1982], trad. MORBIC, préf. HACHE Émilie, post. STENGERS Isabelle, Paris, Cambourakis, 2015

- *Chroniques altermondialistes. Tisser la toile du soulèvement global* [*Webs of Power: Notes from the Global Uprising*, 2003], trad. STENGERS Isabelle, RUBINSTEIN Edith et GRZYBOWSKI Alix, Paris, Cambourakis, 2016

Philosophie

DE BEAUVOIR Simone, *Le Deuxième sexe I, II*, Paris, Gallimard, 1949

BIBARD Laurent, *Terrorisme et féminisme. Le masculin en question*, Paris, L'Aube, 2016

COLLIN Françoise, PISIER Evelyne, VARIKAS Eleni, *Les femmes, de Platon à Derrida. Anthologie critique*, Paris, Plon, 2000

GAZALE Olivia, *Le mythe de la virilité, un piège pour les deux sexes*, Paris, Robert Laffont, 2017

HACHE Émilie (dir.), *Se réapproprier [Reclaim]*, Paris, Cambourakis, 2016

DIDI-HUBERMAN Georges, *Ninfa profunda. Essai sur le drapé-tourmenté*, Paris, Gallimard, 2017

JAQUET Chantal, *Le corps*, Paris, PUF, 2001

JAQUET Chantal (dir.), *Les liens corps esprit. Regards croisés à partir de cas cliniques*, Malakoff, Dunod, 2014

MALABOU Catherine, *Changer de différence. Le féminin et la question philosophique*, Paris, Galilée, 2009

Poésie

LOIZEAU Sophie, *Le corps saisonnier*, Chaillé-sous-les-Ormeaux, le Dé bleu, 2001

2- Articles

Anthropologie et sociologie

BIRNBAUM Pierre, « Organicisme », *Encyclopædia Universalis*, non daté, non paginé (consultable à l'adresse : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/organicisme/>)

HERITIER Françoise, FOURE Lionel, OBADIA Claude, « Entretien avec Françoise Héritier », « L'Universel », *Le Philosophoire*, n°31, Paris, Vrin, 2009, p. 9-25 (consultable à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-le-philosophoire-2009-1-page-9.htm>)

Arts

BERNADAC Marie-Laure, MARCADE Bernard, « Masculin-Féminin, le sexe de l'art », entretien sur l'exposition éponyme [26 octobre 1995 - 12 février 1996], Centre Georges Pompidou, Paris, dossier de presse numérique (consultable à l'adresse : <https://www.centrepompidou.fr/media/document/c4/33/c433c72924f643f0076d132f204f1711/normal.pdf>)

GOURBE Géraldine, PREVOT Charlotte, « Art et féminisme, un *no man's land* français ? », « Féminismes. Théories, mouvements, conflits », *L'Homme et la société*, n°158, Paris,

L'Harmattan, 2005, p. 131-144 (consultable à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-l-homme-et-la-societe-2005-4-page-131.htm>)

HENIN Michel, JOULIA Marie-Claude, MENGUAL François, « Le *land'art* : une approche thérapeutique groupale à médiation artistique pour les adolescents souffrant de troubles de la personnalité », « Troubles de la personnalité (2) », *L'information psychiatrique*, n°84, Montrouge, John Libbey Eurotext, 2008, p. 225-233 (consultable à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-l-information-psychiatrique-2008-3-page-225.htm>)

LACHAUD Jean-Marc, LAHUERTA Claire, « De la dimension critique du corps en actes dans l'art contemporain », « Corps *dominés*, corps *en rupture* », *Actuel Marx*, n° 41, Paris, PUF, 2007, p. 84-98 (consultable à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-actuel-marx-2007-1-page-84.htm>)

Littérature et linguistique

BERTHELET Charles, « Le langage n'est pas neutre. Petit guide de rédaction féministe », *FémininEtudes*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2014 (consultable à l'adresse : <http://feminetudes.org/le-langage-nest-pas-neutre-petit-guide-de-redaction-feministe/>)

IRIGARAY Luce, DENIS Marie, « Sur l'éthique de la différence sexuelle », « L'indépendance amoureuse », *Les Cahiers du GRIF*, n°32, Bruxelles, Tierce, 1985, p. 115-119 (consultable à l'adresse : https://www.persee.fr/doc/grif_0770-6081_1985_num_32_1_1672)

VIENNOT Eliane, « Bannir la règle du masculin qui l'emporte sur le féminin », magazine numérique *Slate*, 19/03/2017 (consultable à l'adresse : <http://www.slate.fr/story/140354/masculin-feminin>)

SCHOR Naomi, « Cet essentialisme qui n'(en) est pas un » [“This Essentialism Which is Not One”, 1989], trad. COHEN Jim, site Internet de la revue *Multitudes* (consultable à l'adresse : <http://www.multitudes.net/cet-essentialisme-qui-n-en-est-pas/>)

Pensée environnementale

AZAM Geneviève, « Pour une pensée de la limite, l'exemple de la privation du vivant », « L'Alter-économie. Quelle “autre mondialisation” ? », *Revue du MAUSS*, n°21, Paris, La Découverte, 2003, p. 301-309 (consultable à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-du-mauss-2003-1-page-301.htm>)

GANDON Anne-Line, « L'écoféminisme : une pensée féministe de la nature et de la société », « L'écologie », *Recherches féministes*, vol. 22, n°1, Université de Laval, GREMF, 2009, p. 5-25 (consultable à l'adresse : <https://www.erudit.org/fr/revues/rf/2009-v22-n1-rf3334/037793ar/>)

LAUGIER Sandra, PAPERMAN Patricia, GILLIGAN Carol, « Le *care*, éthique féminine ou éthique féministe ? », « Abécédaire de la Crise. Politiques du *care* », *Multitudes*, n°37-38, Paris, automne 2009, p. 76-78 (consultable à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2009-2-page-76.htm>)

LAUGIER Sandra, FALQUET Jules, MOLINIER Pascale, « Genre et inégalités environnementales : nouvelles menaces, nouvelles analyses, nouveaux féminismes. Introduction », « Genre et environnement. Nouvelles menaces, nouvelles analyses au Nord et

au Sud », *Cahiers du Genre*, n°59, Paris, L'Harmattan, 2015, p. 5-20 (consultable à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2015-2-page-5.htm>)

Philosophie

COLLIN Françoise, AUBENAS Jacqueline, BOUCQUEY Éliane, CUVELLIEZ Marie-Thérèse, PEEMANS-POULLET Hedwige, « Féminité et féminisme », « Chair et viande », *Les Cahiers du GRIF*, n°1, Bruxelles, Tierce, 1973, p. 5-22 (consultable à l'adresse : https://www.persee.fr/doc/grif_0770-6081_1973_num_1_1_882)

COLLIN Françoise, « Différence/indifférence des sexes », dans Annie BIDET-MORDREL (dir.), *Les rapports sociaux de sexe, Actuel Marx Confrontations*, Paris, PUF, 2010, p. 152-167 (consultable à l'adresse : <https://www.cairn.info/les-rapports-sociaux-de-sexe--9782130584742-page-152.htm>)

LARRERE Catherine, « L'écoféminisme ou comment faire de la politique autrement », « Écoféminismes. Le travail social au tournant », *Multitudes*, n°67, Paris, été 2017, p. 29-36 (consultable à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2017-2-page-29.htm>)

ORTOLI Sven (dir.), « Marcher avec les philosophes », *Philosophie Magazine Hors-série*, Paris, 2018

Neurosciences et génétique

VIDAL Catherine, « La plasticité cérébrale : une révolution en neurobiologie », « Le chemin de l'apprentissage », *Spirale*, n°63, Toulouse, ERES, 2012, p. 17-22 (consultable à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-spirale-2012-3-page-17.htm>)

RAUSCHER Émilie, « La diversité éclairée par la génétique », « D'où venons-nous ? La nouvelle histoire de nos origines », *Science & Vie*, Hors Série, n°285, Montrouge, Mondadori Magazines France, décembre 2018, p. 118-122

Théologie

ROSS Susan A., « Féminisme et théologie », trad. ROMANOWSKI Sylvie, « La pensée catholique », *Raisons politiques*, n°4, Paris, Presses de la Fondation de sciences politiques, novembre 2001, p. 133-146 (consultable à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-raisons-politiques-2001-4-page-133.htm>)

3- Conférences

Philosophie

PROKHORIS Sabine, « Simone de Beauvoir, Judith Butler : des parallèles qui divergent », « Forum Penser avec Simone de Beauvoir aujourd'hui », Université Paris Diderot, 12/10/2018 (programme consultable à l'adresse : https://penseravecscdb.sciencesconf.org/data/pages/Colloque_penser_avec_Simone_de_Beauvoir_Program_VF.pdf)

Neurosciences

VIDAL Catherine, « Cerveau, sexe, et préjugés », « Des conférences citoyennes pour éclairer les grands enjeux des sociétés », Paris-Aubervilliers, Campus Condorcet, 23/09/2013 (visionnable à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=ERaSCECpbSk>)

4- Émissions diffusées par France Culture

Biologie et génétique

COSSART Pascale, EHRLICH Dusko Stanislav, CLEMENT Karine, « Microbiote : ce que notre cerveau a dans le ventre », « La méthode scientifique », animée par MARTIN Nicolas, 27/02/2017 (consultable à l'adresse : https://www.franceculture.fr/emissions/la-methode-scientifique/microbiote-ce-que-notre-cerveau-dans-le-ventre?utm_campaign=Echobox&utm_medium=Social&utm)

HEARD Edith, COPPENS Yves, GOUYON Pierre-Henri, « Hommes et femmes : égales devant l'évolution ? », « La méthode scientifique », animée par MARTIN Nicolas, 16/02/2018 (consultable à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-methode-scientifique/hommes-et-femmes-egales-devant-levolution>)

HEARD Edith et HAREL-BELLAN Annick, « Epigénétique : quand le pouvoir des gènes atteint ses limites », « La méthode scientifique », animée par MARTIN Nicolas, 15/02/2017 (consultable à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-methode-scientifique/epigenetique-quand-le-pouvoir-des-genes-atteint-ses-limites>)

REQUENA Yves, BLANC Josianne, AMEISEN Jean-Claude, GOUYON Pierre-Henri et LACHIEZE-REY Marc, « Que peut le corps ? (6/7). Le corps peut-il se soigner lui-même ? », « Science publique », animée par ALBERGANTI Michel, 15/06/2012 (consultable à l'adresse : https://www.franceculture.fr/emissions/science-publique/le-corps-peut-il-se-soigner-lui-meme?utm_campaign=Echobox&utm_medium=Social&utm)

SELOSSE Marc-André, NATTIER Romain, « Vivant, la fin d'un règne ? », « La méthode scientifique », animée par MARTIN Nicolas, 25/03/2019 (consultable à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-methode-scientifique/la-methode-scientifique-emission-du-lundi-25-mars-2019>)

Histoire

PERROT Michelle, PLUMAUZILLE Clyde, PAVARD Bibia, ABRAMOVICI Jean-Christophe, « Les révolutions sexuelles sont-elles le moteur de l'histoire ? », « La Fabrique de l'Histoire », animée par LAURETIN Emmanuelle, 16/02/2018 (consultable à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-fabrique-de-lhistoire/les-revolutions-sexuelles-sont-elles-le-moteur-de-lhistoire>)

Littérature

GAUTIER Xavière, ENAULT Christelle, CAMBOURAKIS Isabelle, STARHAWK, DUCCELLIER Camille, « Sorcières (4/4), Sorcières, nature et féminismes », « LSD, La série documentaire », animée par KERVRAN Perrine, 19/04/2018 (consultable à l'adresse :

<https://www.franceculture.fr/emissions/lsd-la-serie-documentaire/sorcieres-44-sorcieres-nature-et-feminismes>)

GROULT Benoîte, « Benoîte Groult : “La nouvelle génération ne sait pas que je suis née avec zéro droits !” », « Hors-champs », animée par ADLER Laure, 21/06/2016 (consultable à l’adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/hors-champs/benoite-groult-la-nouvelle-generation-ne-sait-pas-que-je-suis-nee-avec-zero>)

NOBECOURT Lorette, « Hildegarde de Bingen, l’insoumise », « Les racines du Ciel », animée par LENOIR Frédéric, ANVAR Leili, 22/12/2013 (consultable à l’adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-racines-du-ciel/hildegarde-de-bingen-avec-lorette-nobecourt>)

Philosophie

COHEN Claudine, « Que savons-nous des femmes de la Préhistoire ? », « La conversation scientifique », animée par KLEIN Etienne, 14/01/2017 (consultable à l’adresse : https://www.franceculture.fr/emissions/la-conversation-scientifique/que-savons-nous-des-femmes-de-la-prehistoire?utm_campaign=Echobox&utm_medium=Social&utm)

ELBAZ David, DELOUVEE Sylvain, ORIGGI Gloria, FILLOD Odile, NACCACHE Lionel, « Voyage en “agnostologie”, pays de la science et de l’ignorance (3/4). Quand on préfère ne pas savoir », « LSD, La série documentaire », animée par KERVRAN Perrine, 02/05/2018 (consultable à l’adresse : https://www.franceculture.fr/emissions/lsd-la-serie-documentaire/voyage-en-agnostologie-pays-de-la-science-et-de-lignorance-34-quand-prefere-ne-pas-savoir?utm_campaign=Echobox&utm_medium=Social&utm)

GROS Frédéric, « C’est confortable d’obéir », « Matières à penser », animée par GARAPON Antoine, 28/09/2017 (consultable à l’adresse : https://www.franceculture.fr/emissions/matieres-a-penser-avec-antoine-garapon/frederic-gros-cest-confortable-dobeir?utm_campaign=Echobox&utm_medium=Social&utm)

MIDAL Fabrice, « Narcisse accusé non coupable », 08/2018 (consultable à l’adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/narcisse-accuse-juge-non-coupable/saison-02-07-2018-26-08-2018>)

Psychanalyse

LEGUIL Clotilde, SOLER Colette, « Les maux de la psychanalyse (2/4). La femme existe-t-elle ? », « Les chemins de la philosophie », animée par VAN REETH Adèle, 22/09/2015 (consultable à l’adresse : https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/les-maux-de-la-psychanalyse-24-la-femme-existe-t?utm_medium=Social&utm)

Sociologie

DURU-BELLAT Marie, « Égalité de genre : toute une vie à l’attendre », « Matière à penser », animée par ROUSSET Dominique, 14/03/2018 (consultable à l’adresse : https://www.franceculture.fr/emissions/matieres-a-penser-avec-dominique-rousset/egalite-de-genre-toute-une-vie-a-lattendre?utm_campaign=Echobox&utm_medium=Social&utm)

JACQUES DERRIDA

Site Internet DERRIDEX, index de l'œuvre de Jacques Derrida établi par Pierre Delain,
consultable à l'adresse : <https://idixa.net/Pixa/pagixa-0506091008.html>

1- Œuvres

De la grammatologie [1967], Paris, Minuit, 2006 (consultable à l'adresse : https://www.pileface.com/sollers/IMG/pdf/de_la_grammatologie.pdf)

L'écriture et la différence [1967], Paris, Seuil, 2014 (consultable à l'adresse : https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/frances/ecriture_diffERENCE.pdf)

La voix et le phénomène. Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl [1967], Paris, PUF, 2016

Marges de la philosophie, Paris, Minuit, 1972 (consultable à l'adresse : https://www.site-magister.com/prepas/Derrida_Marges.pdf)

Positions, entretiens avec RONSE Henri, KRISTEVA Julia, HOUEBINE Jean-Louis, SCARPETTA Guy, Paris, Minuit, 1972 (consultable à l'adresse : https://monoskop.org/File:Derrida_Jacques_Positions_1972.pdf)

La Dissémination [1972], Paris, Points, 2001

L'archéologie du frivole [1973], Paris, Galilée, 1990

Glas, Paris, Galilée, 1974

Éperons. Les styles de Nietzsche, préf. AGOSTI Stefano, ill. LOUBRIEU François, Paris, Flammarion, 1978

Parages [1985], Paris, Galilée, 1986

Schibboleth. Pour Paul Celan, Paris, Galilée, 1986

Les yeux de la langue. L'abîme et le volcan, Paris, Galilée, 1987

Mémoires. Pour Paul de Man, Paris, Galilée, 1988

Donner la mort, Paris, Galilée, 1992

Adieu à Emmanuel Lévinas, Paris, Galilée, 1998

Feu la cendre [1987], Paris, *des femmes*, 1999

Psyché. Invention de l'autre, Paris, Galilée, 1987

Donner le temps. I. La fausse monnaie, Paris, Galilée, 1991

Points de suspension. Entretiens, choisis et présentés par WEBER Elisabeth, Paris, Galilée, 1992 (consultable à l'adresse : [https://www.psychanalyse.com/pdf/POINTS%20DE%20SUSPENSION%20ENTRETIENS%20JACQUES%20DERRIDA%20\(BIBLIO%20\(430%20pages%20-%201,8%20mo\).pdf](https://www.psychanalyse.com/pdf/POINTS%20DE%20SUSPENSION%20ENTRETIENS%20JACQUES%20DERRIDA%20(BIBLIO%20(430%20pages%20-%201,8%20mo).pdf))

Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine, Paris, Galilée, 1996 (consultable à l'adresse : [https://www.psychanalyse.com/pdf/LE%20MONOLINGUISME%20DE%20L%20AUTRE%20-%20BIBLIO%20JACQUES%20DERRIDA%20\(138%20pages%20-%20410%20ko\).pdf](https://www.psychanalyse.com/pdf/LE%20MONOLINGUISME%20DE%20L%20AUTRE%20-%20BIBLIO%20JACQUES%20DERRIDA%20(138%20pages%20-%20410%20ko).pdf))

Spectres de Marx, Paris, Galilée, 1993

Khôra [1987], Paris, Galilée, 1993

Passions, Paris, Galilée, 1993

Sauf le nom. Post-Scriptum, Paris, Galilée, 1993
Mal d'Archive. Une impression freudienne, Paris, Galilée, 1995
Foi et Savoir. Les deux sources de la « religion » aux limites de la simple raison [1996], Paris, Seuil, 2000
Cosmopolitiques de tous les pays, encore un effort !, Paris, Galilée, 1997
Pardonnez : l'impardonnable et l'imprescriptible [1997], Paris, L'Herne, 2005
États d'âme de la psychanalyse. L'impossible au-delà d'une souveraine cruauté, Paris, Galilée, 2000
Fichus (Discours de Francfort, 2001), Paris, Galilée, 2002
Artaud le Moma. Interjections d'appel, Paris, Galilée, 2002
Trace et archive, image et art [2002], Actes de la conférence à l'Institut National de l'Audiovisuel, Paris, Collège iconique, 2014
Voyous. Deux essais sur la raison, Paris, Galilée, 2003
Béliers. Le dialogue ininterrompu : entre deux infinis, le poème, Paris, Galilée, 2003
Apprendre à vivre enfin. Entretien avec Jean Birnbaum, Paris, Galilée, 2005
L'animal que donc je suis, édition établie par MALLET Marie-Louise, Paris, Galilée, 2006
Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible (1979-2004), textes réunis et édités par MICHAUD Ginette, MASO Joana et BASSAS Javier, Paris, Éditions de la différence, 2013

2- Ouvrages en collaboration

DERRIDA Jacques, BENNINGTON Geoffrey, *Derrida* [1991], Paris, Seuil, 2008
DERRIDA Jacques, CIXOUS Hélène, ill. PIGNON-ERNEST Ernest, *Voiles*, Paris, Galilée, 1998
DERRIDA Jacques, FERRARIS Maurizio, *Le Goût du secret. Entretiens 1993-1995*, édité par BELLANTONE Andrea et COHEN Arthur avec la collaboration de IAROSSE Pauline, Paris, L'Harmattan, 2018
DERRIDA Jacques, ROUDINESCO Elisabeth, *De quoi demain... Dialogue*, Paris, Flammarion, 2001
DERRIDA Jacques, STIEGLER Bernard, *Échographies de la télévision. Entretiens filmés*, Paris, Galilée, 1996
DERRIDA Jacques, THEVENIN Paule, *Artaud. Dessins et portraits*, Paris, Gallimard, 1986

3- Travaux critiques sur Jacques Derrida

ADLER Laure, VEINSTEIN Alain (dir.), *L'Entretien 03 Jacques Derrida*, Paris, Éditions du sous-sol, mai 2017 (consultable à l'adresse : <http://www.editions-du-sous-sol.com/publication/lentretien-3/>)
CUSSET François, *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis* [1990], Paris, La Découverte, 2005
DELAIN Pierre, *Le concept d'œuvre de Jacques Derrida, un vaccin contre la loi du pire*, Createspace Independent Publishing Platform, 2017
MALLET Marie-Louise et MICHAUD Ginette (dir.), *Cahier de L'Herne Jacques Derrida*, Paris, Cahiers de L'Herne, 2004
MARTIN Jean-Clet, *Leçons sur Derrida. Déconstruire la finitude*, Paris, Ellipses, 2015
RAMOND Charles (dir.), *Dictionnaire Derrida*, Paris, Ellipses, 2016

4- Entretiens avec Jacques Derrida

DERRIDA Jacques, entretien avec BIRNBAUM Jean, « Jaques Derrida : “Je suis en guerre contre moi-même” », *Le Monde*, Paris, 18/08/04 (consultable à l’adresse : https://www.lemonde.fr/archives/article/2004/08/18/jacques-derrida-je-suis-en-guerre-contre-moi-meme_375883_1819218.html)

DERRIDA Jacques, entretien avec SPIRE Antoine, « Jacques Derrida : “Autrui est secret parce qu’il est autre” », *Le Monde de l’éducation*, Paris, septembre 2000, p. 14-21

5- Articles sur Jacques Derrida

ANTONIOLI Manola, « Animots », « Bêt(is)es. Entre Derrida, Deleuze-Guattari et Sloterdijk », *Chimères*, n°81, Toulouse, Érès, 2013, p. 31-38 (consultable à l’adresse : <https://www.cairn.info/revue-chimeres-2013-3-page-31.htm>)

LAMBOLEY Raymond, « Derrida et la “différance” aux sources de notre culture », « Varia », *Revue d’éthique et de théologie morale*, n°234, Paris, Cerf, 2005, p. 47-62 (consultable à l’adresse : <https://www.cairn.info/revue-d-ethique-et-de-theologie-morale-2005-2-page-47.htm>)

NACHTERGAEL Magali, « Jacques Derrida, l’autre en soi », dans LASCAUX Sandrine et OUALLET Yves (dir.), *Autoportrait et altérité*, Paris, PURH, 2011 (consultable à l’adresse : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00746127/document>)

6- Conférence de Jacques Derrida

DERRIDA Jacques, BAUDRILLARD Jean, GRESH Alain, « Pourquoi la guerre ? », controverse animée par MAJOR René, Institut des Hauts Études en Psychanalyse et Le Monde Diplomatique, Paris, Maison des Cultures du Monde, 19/02/2003 (visionnable à l’adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=xESq2qhEPv4>)

7- Conférences sur Jacques Derrida

BERNARDO Fernanda, CORVAL Charles, DAMYANOVA Zhana, *et al.*, colloque « Derrida et la technologie », Paris, Columbia Global Centers, 2-4 mai 2019

GOLDSCHMIT Marc, GUINDANI-RQUIER Sara et NUSELOVICI Alexis, « Jacques Derrida : “Ce qu’on ne peut pas dire, il ne faut surtout pas le taire, mais l’écrire” », Paris, Fondation Maison des sciences de l’Homme, 01/10/2015 (visionnable à l’adresse : https://www.franceculture.fr/conferences/fondation-maison-des-sciences-de-lhomme/heritages-et-survivances-de-jacques-derrida-pour?utm_campaign=Echobox&utm_medium=Social&utm)

MADARASZ Norman et ses répondantes BAE Annie Jisun et LAMY-RESTED Elise, « L’oubli du corps pénétrable : Simone de Beauvoir, silence, omission chez Derrida », Paris, Maison de l’Amérique Latine, 06/02/2018

8- Filmographie

MCMULLEN Ken, *Ghost Dance*, film indépendant, 1h40min, 1983 (visionnable à l’adresse : https://www.youtube.com/watch?v=SwkjAuN-_k)

FATHY Safaa, *D'ailleurs Derrida*, Édition Montparnasse, 1h08min, 2008 (visionnable à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=JMQDUrQ6ctM>)

ANA MENDIETA

Site Internet établi par la Galerie Lelong de New York, consultable à l'adresse :
<http://www.galerielelong.com/artists/estate-of-ana-mendieta>

1- Ouvrages d'inspiration pour Ana Mendieta

ELIADE Mircea, *Initiation, rites, sociétés secrètes. Naissances mystiques* [*Rites and Symbols of Initiation. The Mysteries of Birth and Rebirth*, 1958], Paris, Gallimard, 2008

GRIFFIN Susan, *Femme et nature. Le rugissement à l'intérieur d'elle* [*Woman and Nature. The Roaring Inside of Her*, 1978], Toronto, The Women's Press, 1994

PAZ Octavio, *Le labyrinthe de la solitude* [*El laberinto de la soledad*, 1950], Paris, Gallimard, 1990

2- Monographies

BLOCKER Jane, *Où est Ana Mendieta ? Identité, performativité et exil* [*Where is Ana Mendieta? Identity, Performativity, and Exile*], Duke University Press, Durham London, 1999

REDFERN Christine et CARON Caro, *Qui est Ana Mendieta ?*, Montréal, Remue-ménage, 2011

RUIDO María, *Ana Mendieta (1948-1985)*, Nerea, Hondarribia, Guipúzcoa, 2002

VISO Olga, *Invisible Ana Mendieta : les œuvres non publiées d'Ana Mendieta* [*Unseen Mendieta: The Unpublished Works of Ana Mendieta*], New York, Prestel, 2008

3- Ouvrages critiques

BREDER Hans, BUSSE Klaus-Peter, RAPAPORT Herman, *Ana Mendieta/Hans Breder. Une relation en documents* [*Ana Mendieta/Hans Breder. A relationship in documents*], Intermedia-Studies, vol. 3, Heiner Hachmeister, 2010

CREISSELS Anne, *Prêter son corps au mythe*, Paris, Félin, 2009

ORENSTEIN Gloria Feman, DIAMOND Irene (dir.), *Retisser le monde : l'émergence de l'écoféminisme* [*Reweaving the World: The Emergence of Ecofeminism*], San Francisco, Sierra Club Books, 1990

4- Article de Ana Mendieta

MENDIETA Ana, « La Vénus Noire, basée sur une légende cubaine » [“La Venus Negra, based on a Cuban legend”], “Earthkeeping/Earthshaking: Feminism & Ecology”, *Heresies. Une publication féministe sur l'art et la politique* [*Heresies. A Feminist Publication on Art and Politics*], n°13, New York, Heresies Collective, 1981, p. 22 (consultable à l'adresse : <http://heresiesfilmproject.org/wp-content/uploads/2011/10/heresies13.pdf>)

5- Articles sur Ana Mendieta

BALAGUER Menene Gras, « Ana Mendieta dans le cercle du sang » [“Ana Mendieta en el círculo de sangre”], *Atlántica : revista de las artes*, n°16, Centro Atlántico de Arte Moderno, Gran Canaria, 1997, p. 47-53

BOURUET-AUBERTOT Véronique, « Ana Mendieta : au corps de l’identité », *Beaux Arts Magazine*, n°189, Paris, Beaux Arts & Cie SAS, 2000, p. 32

CREISSELS Anne, « Ana Mendieta, “déesse mère” de la performance », *Hippocampe*, n°13, Lyon, Hippocampe, 2016, p. 38-47

FRANKEN Luc, « Ana Mendieta. Terrestre » [“Ana Mendieta. Earthbound”, 25 mai - 22 septembre 2019], Musée Middelheim, Anvers, Belgique, non paginé

HERSANT Isabelle, « Ana Mendieta. L’autoportrait dans les ruines, un visage de l’exil », *Imaginaire des ruines*, vol. 35, Université du Québec à Chicoutimi, Département des arts et lettres, automne 2007, p. 81 (consultable à l’adresse : <https://www.erudit.org/fr/revues/pr/2007-v35-n2-pr1984/017470ar/>)

MARCADE Bernard, « et in Mendieta ego », *Art Press*, n°253, Paris, Jean-Pierre de Kerraoul, 2000, p. 38-41

ORENSTEIN Gloria Feman, « Une vision gynocentrique dans la littérature et l’art féministe contemporain », « Le mythe littéraire et l’histoire », *Études littéraires*, vol. 17, n°1, Université de Laval, avril 1984, p. 143-160 (consultable à l’adresse : <https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/1984-v17-n1-etudlitt2224/500638ar/>)

- « La re-emergence de l’archétype de la Grande Déesse dans l’art par des femmes contemporaines » [“The Reemergence of the Archetype of the Great Goddess in Art by Contemporary Women”], « La Grande Déesse » [“The Great Goddess”], *Heresies. Une publication féministe sur l’art et la politique* [*Heresies. A Feminist Publication on Art and Politics*], n°5, New York, Heresies Collective, 1978, p. 74-84 (consultable à l’adresse : <http://heresiesfilmproject.org/wp-content/uploads/2011/09/heresies5.pdf>)

- « Le verdissement de Gaia : des artistes écoféministes revisitent le jardin » [“The Greening of Gaia: Ecofeminist Artists Revisit the Garden”], *Éthique et environnement* [*Ethics and the Environment*], n°1, Bloomington, Indiana University Press, 2003, p. 102-111

SAVIGNAC ROUSSEAU Sara, « La militance féministe chez Ana Mendieta par la réappropriation des déesses », revue numérique *Ex_situ*, Montréal, 2010 (consultable à l’adresse : <https://revueexsitu.com/2010/04/23/la-militance-feministe-chez-ana-mendieta/>)

WILSON Judith, « Ana Mendieta plante son jardin » [“Ana Mendieta Plants Her Garden”], New York, *The Village Voice*, 13-19 août 1980, p. 71

SPERO Nancy, « Tracer Ana Mendieta » [“Tracing Ana Mendieta”], New York, Artforum, avril 1992, p. 75-77

6- Catalogues d’expositions de Ana Mendieta

BARRERAS DEL RIO Petra, PERREAULT John (dir.), TUCKER Marcia, EWINGTON Julie, *Ana Mendieta. Une rétrospective* [*Ana Mendieta. A Retrospective*, 20 novembre 1987 - 24 janvier 1988], New York, New Museum of Contemporary Art, 1987

MOURE Gloria (dir.), KUSPIT Donald, MEREWETHER Charles, SABBATINO Mary, MENDIETA Ana, MENDIETA Raquelín, *Ana Mendieta* [23 juillet - 13 octobre 1996], Centre Galicien d'Art Contemporain, Saint-Jacques-de-Compostelle/Barcelone, Polígrafa, 1996

ROSENTHAL Stephanie, HEATHFIELD Adrian, BRYAN-WILSON Julia, *Ana Mendieta. Traces* [24 septembre - 15 décembre 2013, Hayward Gallery, Londres], Southbank Centre, Hayward Publishing, 2013

ROULET Laura, DONDELINGER Patrick, *Ana Mendieta. Traces de corps* [*Ana Mendieta. Body Tracks*, 19 octobre 2002 - 23 février 2003], Luzern, Kunstmuseum, 2002

SOLOMON-GODEAU Abigail, MONTANO Linda, PRINCENTHAL Nancy et SABBATINO Mary, *Ana Mendieta. Sang et feu* [*Ana Mendieta. Blood and Fire*, 8 septembre - 8 octobre 2011], Paris, Galerie Lelong, 2011

VISO Olga, BRETT Guy, HERTZBERG P. Julia, ILES Chrissie, ROULET Laura, *Ana Mendieta : Corps terrestre. Sculpture et performance 1972-1985* [*Ana Mendieta: Earth Body, Sculpture and Performance 1972-1985*, 14 octobre 2004 - 2 janvier 2005], Washington DC, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Ostfildern, Hatje Cantz, 2004

WERTHEIM JOSEPH Laura (dir.), ORANSKY Howard, LUKKAS Lynn, MENDIETA Raquel Cecilia, PERREAULT John, RUSH Michael, WEISS Rachel, *Ana Mendieta. Le temps et l'histoire me recouvrent* [*Covered in Time and History. The Films of Ana Mendieta*, 16 octobre 2018 - 27 janvier 2019], trad. ALLAIN Jean-François, BORTOLOTTI Marie-Mathilde, DIEBOLD Christian-Martin, DURAND-BOGAERT Fabienne, Paris, Jeu de Paume, 2018

RICHARD LONG

Site Internet consultable à l'adresse : <http://www.richardlong.org/>

1- Livres de l'artiste

Seize oeuvres [*Sixteen works*], Londres, Anthony d'Offay Gallery, 1984

Montagnes et eaux [*Mountains and waters*], Londres, Anthony d'Offay Gallery, 1992

D'une rivière à l'autre [*River to river*], Société des amis du Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1993

Nulle part [*No Where*], Orkney, Pier Arts Centre, 1994

Une route du passé vers le future [*A road from the past to the future*], St. Andrews, Crawford Art Center, 1997

Bâtons de mémoire cercle de vent [*Wind Circle Memory Sticks*], Duisburg, Wilhelm Lehmbruck Museum, 1997

De temps en temps [*From time to time*], Cantz, Ostfildern-Ruit, 1997

Promenade en levant des pierres [*A walk past standing stones*], Londres, Coracle Press for Anthony d'Offay, 1980

Cartes postales 1968-1982 [*Postcards 1968-1982*], Bordeaux, CAPC-Musée d'art contemporain, 1984

2- Monographie

LONG Richard (dir.), *Marcher sur la ligne [Walking the Line]*, Paris, Thames & Hudson, 2001

3- Ouvrages critiques

BUCI-GLUCKSMANN Christine, *L'œil cartographique de l'art*, Paris, Galilée, 1996

FUCHS R. H., *Richard Long*, Guggenheim Museum of New York, Thames and Hudson, 1986

SEYMOUR Anne, FULTON Hamish, *Richard Long : marcher en cercle [Richard Long: Walking in Circle]*, New York, George Braziller, 1991

SOLNIT Rebecca, *L'art de marcher [Wanderlust: A History of Walking, 2000]*, Paris, Actes Sud, 2002

TIBERGHIEU Gilles A., *Land Art* [1993], Paris, Carré, 2013

- *Nature, Art, Paysage*, Arles, Actes Sud, 2001

4- Entretien avec Richard Long

LONG Richard, entretien avec C. MORGAN Robert, « Chaque promenade est une idée différente, une expérience différente et un souvenir différent » [“Every walk is a different idea, a different experience, and a different memory”], *Le Brooklyn Rail. Perspectives critiques sur les arts, la politique et la culture [The Brooklyn Rail. Critical perspectives on Arts, Politics, and Culture]*, Brooklyn, avril 2020 (consultable à l'adresse : <https://brooklynrail.org/2020/04/art/RICHARD-LONG-with-Robert-C-Morgan>)

5- Articles sur Richard Long

BOURGUIGNON Monique, « La trace en art », *Sens-Dessous*, n°10, La Roche-sur-Yon, Association Paroles, 2012, p. 132-136 (consultable à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-sens-dessous-2012-1-page-132.htm>)

TIBERGHIEU Gilles A., « Poétique et rhétorique de la carte dans l'art contemporain », *L'Espace géographique*, n°39, Paris, Belin, 2010, p. 197-210 (consultable à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-espace-geographique-2010-3-page-197.htm>)

- « Sur l'imaginaire cartographique dans l'art contemporain », *ESPACE art actuel*, n°103-104, Montréal/Paris, Les presses du réel, printemps-été 2013 (consultable à l'adresse : <https://espaceartactuel.com/imaginaire-cartographique/>)

LARRERE Raphaël, « Le land art : une esthétique de la nature », « Imagination(s) environnementale(s) », *Raison publique*, n° 17, Rennes, Presses universitaires, 2012, p. 163-172 (consultable à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-raison-publique1-2012-2-page-163.htm>)

6- Catalogues d'expositions de Richard Long

AVRILLA Jean-Marc, FROMENT Jean-Louis, *Wolfgang Laib. Richard Long. Richard Serra. Lawrence Weiner* [26 juin - 30 septembre 1992], préf. FROMENT Jean-Louis, Château de Jau,

Cases-de-Pène, Musée d'art moderne de Collioure, Bordeaux, CAPC-Musée d'art contemporain, 1992

BELLI Gabriella, NICOLETTI Giovanna, *Richard Long. Marche Adamello : huit jours été 2000* [*Richard Long. Adamello walk: Eight days spring 2000*, 2 septembre - 5 novembre 2000], Rovereto, Musée d'Art Moderne et Contemporain de Trente et Rovereto, 2000

BOUREL Michel, COUDERC Sylvie, POINSOT Jean-Marc, *Christian Boltanski. Daniel Buren. Gilbert & George. Jannis Kounelis. Sol Lewitt. Richard Long. Merz* [29 juin - 30 décembre 1990], Bordeaux, CAPC-Musée d'art contemporain, 1990

BRETTELL Richard R., FRIIS-HANSEN Dana, *Richard Long : cercles cycles boue pierres* [*Richard Long: Circles Cycles Mud Stones*, 27 avril - 30 juin 1996], Houston, Contemporary Arts Museum, 1996

CHEVILLOT Catherine, FRIZOT Michel, PINET Hélène, TIBERGHEN Gilles-A, *Entre sculpture et photographie : huit artistes chez Rodin* [12 avril - 17 juillet 2016], Paris, Musée Rodin, 2016

MUÑOZ Juan, SEYMOUR Anne, *Pierres : Richard Long* [*Piedras: Richard Long*, 18 janvier - 20 avril 1986], Parque del Retiro et Palacio de Cristal, Madrid, Ministère de la culture, 1986

TEICHER Hendel, *Pierre eau miles* [*Stone Water Miles*, 7 mai - 21 juin 1987], Genève, Musée d'art et d'histoire, 1987

7- Vidéographie

Conversation avec Stephen Snoddy, directeur de la New Art Gallery, Walsall, 14/04/2014 (visionnable à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=XVCEku5SAWo>)

Présentation de l'exposition « Earth Sky » [30 avril - 26 octobre 2017], Houghton Hall, 2017 (visionnable à l'adresse : <https://vimeo.com/215312308>)

SOPHIE RISTELHUEBER

Site Internet consultable à l'adresse : <http://www.sophie-ristelhueber.fr/>

1- Livres de l'artiste

Beyrouth. Photographies, Paris, Hazan, 1984

Mémoires du lot, Paris, 1990

Fait. Koweït 1991 [*Aftermatch. Koweït 1991*], Paris, Hazan, 1992

Tout le monde [*Every One*], Paris, 1994

Les barricades mystérieuses, Genève, Cabinet des estampes, 1995

La Liste, Toulon, Centre méditerranéen/Hôtel des Arts, 2000

Le Luxembourg, texte de ÉCHENOZ Jean, Paris, Musée Zadkine/Paris-Musées, 2002

Détails du monde, Arles, Actes Sud, 2002

Le tunnel, Japon, Biennale d'Echigo Tsumari, 2003

WB, Paris et Londres, Thames & Hudson, 2005

Onze explosions [*Eleven Blowups*], Paris, Bookstorming, 2006

Opérations, Quimper, Le Quartier, 2007

2- Ouvrages d'inspiration pour Sophie Ristelhueber

CLAUSEWITZ Carl von, *De la guerre [Vom Kriege]*, Marie von Brühl, Berlin, 1832

LUCRECE, *Devant la mort* [entre 96 av. J.-C. et 51 ap. J.-C.], trad. LEFEVRE André du livre III *De la nature des choses [De rerum natura]*, intro. et post. D'JERANIAN Olivier, Paris, Manucius, 2017

SALOMON, *L'Ecclésiaste [Qohelet]*, vers le III^e siècle av. J.-C.

THUCYDIDE, *Histoire de la guerre du Péloponnèse [Ἱστορία τοῦ Πελοποννησιακοῦ Πολέμου]*, vers la fin du V^e siècle

SELIMOVIC Meša, *Le Derviche et la mort [Derviš i smrt]*, Northwestern University Press, Evanston, 1966

3- Monographies

BRUTVAN Cherly, *Sophie Ristelhueber. Détails du monde*, Arles, Actes Sud, 2002

GRENIER Catherine, *Sophie Ristelhueber. La guerre intérieure* [2010], Paris, Les presses du réel/JRP Ringier, 2019

HINDRY Ann, *Sophie Ristelhueber*, Paris, Hazan, 1998

SANS Jérôme, *Sophie Ristelhueber, une œuvre de terrain, profil d'une collection*, Caen, FRAC Basse-Normandie, 1996

4- Ouvrages critiques

COUTURIER Élisabeth, *Photographie contemporaine. Mode d'emploi*, Paris, Flammarion, 2011

HERS François (dir.), *Paysages : photographies : travaux en cours (1984-1985)*, Mission photographique de la DATAR, Paris, Hazan, 1985

- *Paysages Photographies. En France les années quatre-vingt*, Mission photographique de la DATAR, Paris, Hazan, 1989

MONTEROSSO Jean-Luc (dir.), *Une collection. Maison Européenne de la Photographie*, Paris, Actes Sud/MEP, 2015

TAMISIER Marc, *Sur la photographie contemporaine. À partir de Marc Tamisier*, Paris, L'Harmattan, 2007

WAT Pierre, *Pérégrinations. Paysages entre nature et histoire*, Paris, Hazan, 2017

5- Articles sur Sophie Ristelhueber

A. T., « Un chardon à la frontière », *Cahiers du Cinéma*, n°664, Paris, avril 2009, p. 53

BAQUE Dominique, « Sujets sensibles », *Art Press*, n°354, Paris, Jean-Pierre de Kerraoul, 2009, p. 96-97

CHABERT Noëlle, FANCHETTE Frédérique, « Ristelhueber en son jardin », *Libération*, Paris, 6 janvier 2003, p. 27

JAULMES Sophie, « Hors champ », *Vacarme*, n°37, Paris, 2006, p. 30-32 (consultable à l'adresse : <https://vacarme.org/article1195.html>)

GUERRIN MICHEL, « Les obsessions de Sophie Ristelhueber », *Le Monde*, Paris, 27/09/1992, p. 14

- « Chacun pour soi », *Le Monde des débats*, Paris, juin 1993, p. 7
- « Artistes et photographes sur la ligne de fracture entre réel et fiction », *Le Monde*, Paris, 22/09/2001, p. 34
- « Sophie Ristelhueber, sur les traces de la guerre », *Le Monde*, Paris, 06/02/2009, p. 21 (consultable à l'adresse : <https://sophie-ristelhueber.format.com/2964970-le-monde-du-6-fev-2009>)
- GUILLOUX Michel, « Portraits de cicatrices », *L'Humanité*, Paris, 11/11/1992, p. 18
- LACROIX Sandrine, « Sophie Ristelhueber. Le Luxembourg », *Les Inrockuptibles*, n°367, Paris, Les Éditions Indépendantes, 4-10 décembre 2002, p. 76
- LEVY Linn, « Sophie Ristelhueber traque les blessures de la terre », *La Tribune de Genève*, Genève, 08/04/2005, p. 33
- MANGEOT Philippe, VERMEERSCH Laure, « La mise à nu des choses. Entretien avec Sophie Ristelhueber », *Vacarme*, n°37, Paris, 2006, p. 15-17 (consultable à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-vacarme-2006-4-page-15.htm>)
- MARION Anaël, « Cicatrice du sens », *Vacarme*, n°60, Paris, 2012, p. 198-213 (consultable à l'adresse : <https://vacarme.org/article2176.html>)
- MASON RAINER Michael, « Sophie Ristelhueber. *WB* », texte de présentation de l'exposition au cabinet des estampes au MAMCO [22 février - 8 mai 2005], non paginé
- MICHELON Olivier, « Loin des sentiers battus », *Le Journal des Arts*, n°163, Paris, Artclair, 24 janvier-6 février 2003, p. 8
- MORICET Flora, « Entretien : Sophie Ristelhueber. Retenir l'abandon », revue numérique *Interfano : Art, Scènes, Attitudes*, 01/02/2017 (consultable à l'adresse : <https://inferno-magazine.com/2017/02/01/entretien-sophie-ristelhueber-retenir-labandon/>)
- « Les Orphelins » [23 mars - 11 mai 2019], dossier de presse non paginé, Paris, Galerie Catherine Putman (consultable à l'adresse : https://www.catherineputman.com/cspdocs/exhibition/files/sophie_ristelhueber_les_orphelins_communique_769_de_presse_galerie_catherine_putman_vl.pdf)
- VERMEERSCH Laure, « Artistes en guerre ? avant-propos », *Vacarme*, n°37, Paris, 2006, p. 14 (consultable à l'adresse : https://www.cairn.info/load_pdf.php?ID_ARTICLE=VACA_037_0014)

6- Catalogues d'expositions de Sophie Ristelhueber

- BERTRAND-DORLEAC Laurence (dir.), *Les désastres de la guerre 1800-2014* [28 mai - 6 octobre 2014 au Louvre Lens], Paris, Somogy, 2014
- CAMPANY David (dir.), *DUST. Histoires de poussière d'après Man Ray et Marcel Duchamp* [16 octobre 2015 - 17 janvier 2016], Paris, LE BAL, 2016
- LAMPE Angela (dir.), *Vues d'en haut* [17 mai 2013 - 7 octobre 2013], Metz, Centre Georges Pompidou, 2013
- LATOUR Bruno (dir.), *Réinitialisation de la modernité [Reset Modernity]*, 16 avril - 21 juillet 2016 au ZKM], Cambridge MA, MIT Press, 2016
- LATOUR Bruno, MELLOR David, SCHLESSER Thomas, *Sophie Ristelhueber. Opérations* [20 janvier - 22 mars 2009], Jeu de Paume, Paris, Les presses du réel/ CNAP, 2009

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Introduction

Derrida et son chat probablement à Ris-Orangis, non daté, photographie noir et blanc.....	24
Ana Mendieta sur le site archéologique de Calixtlahuaca, Mexique, 1971, photographie couleur.....	27
Richard Long devant <i>White Water Falls</i> réalisé à l’Institut de recherche médicale de Garvan, 2012, photographie couleur.....	29
Sophie Ristelhueber, 2014, photographie noir et blanc.....	31

PARTIE 1 – LES TRACES DANS LES CORPS ET LES PAYSAGES

CHAPITRE I – La pensée derridienne

a) De la déconstruction

Sophie Ristelhueber, <i>Every One (#5)</i> , 1994, Paris, tirage argentique contrecollé sur plaque de fibre de bois, 180 x 270 cm.....	51
Sophie Ristelhueber, <i>Fait (#20)</i> , 1992, Koweït, tirages argentiques couleur monté sur aluminium, avec cadre ciré or, 100 x 127 cm.....	51

La trace entre absence et présence

Richard Long, <i>Marcher une ligne au Pérou 1972</i> [WOLKING A LINE IN PERU 1972], photographie noir et blanc, dimensions non renseignées.....	56
Ana Mendieta, <i>Sans titre (séries Silueta)</i> [Untitled (<i>Silueta series</i>)], 1979, Iowa, photographie couleur, 50,8 x 33,7 cm.....	58

b) Différentialisme intrinsèque

Ana Mendieta, <i>Sans titre (Guanaroca, première femme)</i> [Untitled (<i>Guanaroca, First Woman</i>)], de la série <i>Sculptures Rupestres</i> [<i>Esculturas Rupestres</i>], 1981, Grottes de Jaruco, La Havane, Cuba.....	78
---	----

Ana Mendieta, *Sans titre (performance viol)* [*Untitled (Rape performance)*], 1973, campus de l'Université d'Iowa, photographie couleur, 20,4 x 25,4 cm.....80

Ana Mendieta, *Sans titre (immeuble Moffitt)* [*Untitled (Moffitt Building)*], 1973, Iowa, photographies de la vidéo Super-8 silencieuse, couleur, 3 min. 12 s.....81

Ana Mendieta, *Femme attachée* [*Tied-up woman*], 1973, Université d'Iowa, photographies couleur, dimensions non renseignées.....81

Corporéité

Ana Mendieta, *Sans titre (empreintes de corps sur verre)* [*Untitled (Glass on Body Imprints)*], 1972, Université d'Iowa, photographies couleur, 40,6 x 50,8 cm.....91

L'Autre en soi

Ana Mendieta, *Sans titre (cheveux collés sur le visage)* [*Untitled (Facial Hair Transplants)*], 1972, Université d'Iowa, photographies couleur, dimensions non renseignées.....98

Spectralité

Ana Mendieta, *Sans titre* [*Untitled*], 1973, ancien couvent Cuilápam de Guerrero, Cuilápam, Oaxaca, Mexique, photographie noir et blanc, 25,7 x 17,8 cm.....108

Ana Mendieta, *Il y a un démon en moi (signe de sang)* [*There Is a Devil Inside Me (Blood Sign)*], 1974, Université d'Iowa, photographies couleur d'une vidéo Super 8 silencieuse, 4 min. 40 s.....110

Ana Mendieta, *Image de Yágul* [*Imagen de Yágul*], 1973, Yágul, Mexique, photographie couleur, 48,3 cm x 31,8 cm, photographiée par Hans Breder.....112

c) Se défaire de la culture

Ana Mendieta, *Enterrement pyramidal* [*Burial Pyramid*], 1974, Yágul, Mexique, photographie couleur d'une vidéo Super 8 silencieuse, couleur, 3 min. 15 s.....115, 116

Sophie Ristelhueber, *Souk Bab-Idriss*, 1984, de la série *Beyrouth. Photographies*, photographie argentique noir et blanc, 18 x 24 cm.....120

Ana Mendieta, *Sans titre* [*Untitled*], 1973, ancien couvent Cuilápam de Guerrero, Cuilápam, Oaxaca, Mexique, photographie couleur.....123

Mémoire corporelle

Ana Mendieta, *Silhouette du labyrinthe* [*Siluetta del Laberinto*], 1974, Yágul, Mexique, photographie couleur d'une vidéo Super 8 silencieuse.....131

De l'invisibilité au sein de la matérialité

Ana Mendieta, *Transpiration de sang* [*Sweating Blood*], novembre 1973, Université d'Iowa, photographies couleur d'une vidéo Super 8 silencieuse, 3 min. 18 s.....134

Conscientiser les perceptions corporelles

Ana Mendieta, *Pièce funéraire* [*Burial Piece*], 1975, Sharon Center, Iowa, photographie couleur d'une vidéo Super 8 silencieuse.....140

Richard Long, *Cercle nomade en Mongolie 1996* [NOMAD CIRCLE MONGOLIA 1996], photographie noir et blanc, dimensions non renseignées.....143

CHAPITRE II – Les sources de l'écogynie

a) La notion d'écogynie

Sophie Ristelhueber, *Sans titre (4)*, 2011, Versailles, photographie numérique couleur, 100 x 150 cm.....153

Sophie Ristelhueber, *Fait (#37)*, 1992, Irak, photographie couleur, tirage argentique monté sur aluminium avec cadre ciré or, 100 x 127 x 5 cm.....155

Des valeurs androcentrées

Sophie Ristelhueber, *Pères*, 2014, Fontainebleau, vidéo couleur HD 16/9, 13 min., coproduction Lab- Labanque/Artois Comm, Anna Sanders Films/Paris, Galerie Jérôme Poggi/Paris.....161

Nouvel air

Sophie Ristelhueber, *L'Air est à tout le monde I*, 1997, lettres peintes sur 19 cadres métalliques, 77 x 54 cm.....174

Sophie Ristelhueber, vue d'installation au Museum of Fine Arts, Boston, USA, 2001-2002, *L'Air est à tout le monde III* [2001], bande sonore avec photographie couleur, 200 x 300 cm.....177

De l'inconcevable

Richard Long, *Une ligne au Japon Mont Fuji 1979* [A LINE IN JAPAN MOUNT FUJI 1979], photographie noir et blanc, dimensions non renseignées.....179

Richard Long, *Fleuve Pô Azeglio la vallée de Pô au nord de l'Italie 2001* [RIVER PO LINE AZEGLIO THE PO VALLEY NORTHERN ITALY 2001], photographie noir et blanc, dimensions non renseignées.....181

b) Doctrine d'autodestruction

Sophie Ristelhueber, *À cause de l'élevage de poussière*, 1991-2007, photographie noir et blanc, 155 x 190 cm.....188

Traces visibles et invisibles

Sophie Ristelhueber, *Fait (#25)*, Koweït, 1992, photographie couleur, tirage argentique monté sur aluminium avec cadre ciré or, 100 x 127 x 5 cm.....194

Sophie Ristelhueber, *Irak (3)*, 2001, photographie couleur, tirage argentique contrecollé sur aluminium et encadré, 120 x 180 cm.....196

Stigmates guerriers

Sophie Ristelhueber, *Every One (#14)*, 1994, Paris, tirage argentique noir et blanc contrecollé sur plaque de fibre de bois, 270 x 180 cm.....200

Sophie Ristelhueber, *WB (#22)*, 2005, Cisjordanie (2003-04), photographie couleur, tirage argentique, contrecollé sur aluminium et encadré, 120 x 150 cm.....201

Sophie Ristelhueber, *WB (#7)*, extrait de l'édition *WB*, 17,5 x 1,5 x 11 cm, 100 pages, 54 photographies couleur, Paris, Thames & Hudson, 2005.....201

Sophie Ristelhueber, vue d'exposition au Centraal Museum, du 27 mars au 13 juillet 1994, Utrecht, Hollande, *Every One*, 1994.....205

Sophie Ristelhueber, extrait de l'édition *Every One*, 14 x 9 cm, 64 pages, 14 photographies noir et blanc, Paris, édition de l'artiste, 1994.....206

Sophie Ristelhueber, *Stitches (4)*, 2005, Palestine, tirage argentique noir et blanc contrecollé sur aluminium, accompagné de canvas brodés au point de croix encadrés et sous verre, 63 x 96 cm.....210

Déculturation

- Ana Mendieta, « La Vénus Noire, basée sur une légende cubaine » [“Venus Negra, based on a Cuban legend”], 1981.....219
- Ana Mendieta, *La Vénus noire* [*La Venus Negra*], 1981, Grottes de Jaruco, La Havane, Cuba, photographie noir et blanc, 100 x 136 cm.....220
- Ana Mendieta, *Sculptures rupestres* [*Esculturas Rupestres*], *Guanbancex* (à gauche) et *Guanaroca* (à droite), 1981, Grottes de Jaruco, La Havane, Cuba, photographie noir et blanc, 103 x 150 cm.....221

PARTIE 2 – L’ÉCOGYNIE : UN REGARD SUR LE VIVANT

CHAPITRE III – Dialogues empathiques

a) Interdépendance et complémentarité

- Sophie Ristelhueber, *Mémoires du Lot II*, 1990, Lot, tirages argentiques contrecollés sur aluminium et encadrés, 81 x 118 cm, 159 x 126 cm, 81 x 118 cm.....236
- Ana Mendieta, *Sans titre* [*Untitled*], 1979, Old Man’s Creek, Iowa, photographie couleur, dimensions non renseignées.....238
- Ana Mendieta, *Arbre de vie* [*Tree of Life*], 1976, Old Man’s Creek, Iowa, photographie couleur, 33,7 x 50,8 cm.....238
- Ana Mendieta, *Charge énergétique (n°43)* [*Energy Charge (n°43)*], 1975, photographies couleur d’une vidéo 16 mm silencieuse, 49 s.....240
- Ana Mendieta, *Bosquet de totems* [*Totem Grove*], 1983-1985, bois et poudre à canon, 4 sculptures, de gauche à droite : 199,4 x 67,3 x 61 cm ; 184,2 x 44,5 x 33,7 cm ; 201,9 x 63,5 x 53,3 cm ; 206,4 x 53,3 x 40,6 cm.....241

Une vulnérabilité occultée

- Ana Mendieta, photographie documentaire des années 1970, lieu de prise de vue inconnu.....244
- Ana Mendieta, *Sans titre* [*Untitled*], 1983, feuille d’amandier, 32 x 24 cm.....246

Ana Mendieta, <i>Sans titre [Untitled]</i> , 1983, feuille d'amandier, dimensions non renseignées.....	246
Sophie Ristelhueber, vue d'exposition à la galerie Arlogos, 1997, Nantes, <i>La Campagne</i> , 1997, photographies couleur et noir et blanc, tirages numériques contrecollés sur carton, installation aléatoire, 130 x 160 cm et 195 x 130 cm.....	250
Richard Long, détail, <i>Sans titre [Untitled]</i> , kaolin sur carton noir, 2010.....	251

Perte des équilibres

Ana Mendieta, <i>Rites et symboles d'initiation [Rites and Symbols of Initiation]</i> , 1978, fer brûlé sur l'ouvrage éponyme de Mircea Eliade, 20,3 x 14 cm.....	258
Ana Mendieta, vue de l'exposition « Ana Mendieta : une rétrospective » [“Ana Mendieta: a Retrospective”], 20 novembre 1987 - 24 janvier 1988, New Museum of Contemporary Art, New York.....	258
Sophie Ristelhueber, <i>La Liste</i> , 2000, Var, tirage pigmentaire, 100 x 127 cm.....	260

Prendre soin

Richard Long, <i>Rivière Avon main de boue en cercles 1989 [RIVER AVON MUD HAND CIRCLES 1989]</i> , empreinte de main avec de la boue, Laboratoire de recherche Rockefeller de New York.....	262
Richard Long, <i>Un cercle dans l'Amazonie six jours sur la rive Paraná do Mamori Brésil 2016 [A CIRCLE IN THE AMAZON SIX DAYS ON THE BANK OF THE PARANA DO MAMORI BRAZIL 2016]</i> , photographie couleur, dimensions non renseignées.....	268
Ana Mendieta, <i>Mère tige [Madre tallo]</i> , 1982, racines de ficus.....	272
Ana Mendieta, <i>Sans titre [Untitled]</i> , 1982, racines d'orchidée, 22,9 x 5 x 6,4 cm.....	273

b) Entre horizontalité et verticalité

Richard Long, <i>Faire un cercle de grains de riz dans une rizière Walari, Maharashtra, Inde, 2003 [MAKING PADDY-FIELD CHAFF CIRCLE, WARLI TRIBAL LAND MAHARASHTRA INDIA 2003]</i> , photographie couleur, dimensions non renseignées.....	275
--	-----

Sophie Ristelhueber, vue d'installation de l'exposition *Le Luxembourg*, 15 novembre 2002 - 23 février 2003, Musée Zadkine, *Le Luxembourg (#2)*, 2002, Paris, impression jet d'encre sur bache, 268 x 420 cm.....278

Sophie Ristelhueber, *WB (#36)*, 2005, Cisjordanie, photographie argentique couleur, contrecollé sur aluminium, encadrement 120 x 150 cm.....279

De gauche à droite : Ana Mendieta, (étape de réalisation pour) *Incantation à Olokun-Yemayá [Encantamiento a Olokun-Yemayá]*, 1977, Iowa, photographie couleur, 49,5 x 33 cm © Estate of Ana Mendieta & Galerie Lelong ; Sophie Ristelhueber, *Le Luxembourg (#E)*, 2002, Paris, tirage photographique marouflé sur aluminium, 150 x 100 cm.....281

Ana Mendieta, *Sans titre [Untitled]*, 1984, terre et liant sur bois, 198,1 x 71,1 x 5,1 cm.....282

Matière terre

Ana Mendieta, *Sans titre (séries Silueta) [Untitled (Silueta series)]*, 1978, Old Man's Creek, Iowa, photographie couleur, 33,6 x 50,7.....286

Ana Mendieta, carnet de notes, 20 mars 1981, présenté lors de l'exposition « La terre parle » [“La tierra habla”], du 17 octobre au 16 novembre 2019 à la Galerie Lelong de New York.....287

Sophie Ristelhueber, *Sunset Years (#2)*, 2019, mer Morte, épreuve pigmentaire sur papier Baryta, 120 x 158 x 5 cm.....289

Sophie Ristelhueber, *Sunset Years (#12)*, 2019, Paris, épreuve pigmentaire sur papier Baryta, 120 x 158 x 5 cm.....289

Richard Long, *Sans titre [Untitled]*, 1995, River Avon, boue sur papier, 39,7 x 29,5 cm.....293

D'où tout vient et repart

Ana Mendieta, *Volcan [Volcán]*, 1979, Old Man's Creek, Sharon Center, Iowa, photographies couleur d'une Super 8 silencieuse, 3 min. 11 s.....297

Ana Mendieta, *Sans titre (séries Silueta) [Untitled (Silueta Series)]*, 1978, Old Man's Creek, Iowa, photographie couleur d'une vidéo Super 8 silencieuse, 6 min. 31 s.....300

Ana Mendieta, *Sans titre (séries Silueta) [Untitled (Silueta Series)]*, 1976, La Ventosa, Mexique, photographies couleur, 50,8 x 40,6 cm.....303

S'ancrer

- Ana Mendieta, *Sans titre (herbe sur corps)* [*Untitled (Grass on Body)*], 1972, Iowa, photographie couleur, dimensions non renseignées.....310
- Ana Mendieta, *Genèse (enfouie dans la boue)* [*Genesis (Buried in Mud)*], octobre 1975, Iowa, photographie couleur d'une vidéo Super 8 silencieuse.....311
- Ana Mendieta, *Silhouette en sang* [*Siluetta sangrienta*], 1975, Iowa, photographies couleur d'une vidéo Super 8 silencieuse, 1 min. 51 s.....313
- Ana Mendieta, *Coeur de pierre avec sang* [*Corazón de roca con sangre*], 1975, Iowa, photographies couleur d'une vidéo Super 8 silencieuse, 3 min. 14 s.....315

CHAPITRE IV – Manquement

a) De la désobéissance

- Sophie Ristelhueber, *Les Orphelins (#10)*, 2019, épreuve jet d'encre pigmentaire, 26,5 x 26,5 cm.....323
- Sophie Ristelhueber, *Résolutions*, 1995, parc de l'ONU, Genève, cinq tentes de toile blanche avec inscriptions sérigraphiées, 200 x 350 x 250 cm chacune.....325

L'expérience de la marche

- Richard Long, *Une ligne tracée en marchant Angleterre 1967* [A LINE MADE BY WALKING ENGLAND 1967], photographie noir et blanc, dimensions non renseignées.....330
- Richard Long, *Une promenade de cent miles 1971* [A HUNDRED MILE WALK 1971], graphite sur carte, dactylographie, photographie, épreuve à la gélatine argentique sur papier, 21,6 x 48,3 cm.....333

Le dehors

- Richard Long, *Marche en cercle avec peu d'eau. Une promenade de 2 jours autour et à l'intérieur d'un cercle dans les hautes terres de l'Écosse été 1980* [LOW WATER CIRCLE WALK A 2 DAYS WALK AROUND AND INSIDE A CIRCLE IN HIGHLAND SCOTLAND SUMMER 1980], dimensions non renseignées.....339

Ana Mendieta, *Sans titre (séries Silueta)* [*Untitled (Silueta series)*], 1982,
Pennsylvania Quarry, pierres, dimensions non renseignées.....342

Une liberté inhérente au corps

Sophie Ristelhueber, *Les Orphelins (#8)*, 2019, épreuve jet d'encre pigmentaire,
64 x 51 cm.....346

b) Géographies sensibles

Ana Mendieta, *Sans titre (Séries de femme en pierre)* [*Untitled (Stone Woman Series)*], 1983, photographie noir et blanc, 25,4 x 20,3 cm.....353

Richard Long, *Traversée Karoo quinze jours de marche dans la localité de Guarrieberg Afrique du Sud 2004* [KAROO CROSSING A FIFTEEN DAY WALK IN THE LOCALITY OF GUARRIEBERG SOUTH AFRICA 2004], photographie couleur, dimensions non renseignées.....353

Richard Long, *Demi-marée Bertraghboy Bay Irlande 1971* [HALF-TIDE BERTRAGHBOY BAY IRELAND 1971], photographie noir et blanc, dimensions non renseignées.....354

Richard Long, *Cinq pierres Islande 1974* [FIVE STONES ICELAND 1974], photographie noir et blanc, dimensions non renseignées.....355

Richard Long, *Cercle de silence grande courbe Texas 1990* [SILENCE CIRCLE BIG BEND TEXAS 1990], photographie noir et blanc, dimensions non renseignées.....356

Horizons géopoétiques

Richard Long, *Marche sur la nature humaine* [HUMAN NATURE WALK], 2011, Afrique du Sud, dimensions variables.....361

Richard Long, *Cercle de pleine lune Houghton Hall Angleterre 2003* [FULL MOON CIRCLE HOUGHTON HALL ENGLAND 2003], ardoise sur herbe, dimensions non renseignées.....364

Richard Long, *Marche de la pleine lune du solstice d'été* [SUMMER SOLSTICE FULL MOON WALK], 2016, Bristol, dimensions variables.....364

Sortir de soi

Ana Mendieta, *Sans titre (performance avec fleurs)* [*Untitled (performance with flowers)*], 1973, atelier Intermedia, Université d'Iowa, photographie noir et blanc, dimensions non renseignées.....366

Ana Mendieta, *Sans titre (séries Silueta)* [*Untitled (Situela Series)*], La Ventosa, Mexique, photographie couleur, date et dimensions non renseignées.....368

Animalité

Ana Mendieta, *Chien* [*Dog*], 1974, San Felipe, Oaxaca, Mexique, photographie noir et blanc de 20,3 x 25,4 cm, tirée d'une vidéo Super 8 silencieuse, couleur, durée non renseignée.....374

Ana Mendieta, *Sans titre (variations esthétiques du visage)* [*Untitled (Cosmetic Facial Variations)*], 1972, photographie couleur, 40,6 x 50,8 cm.....377

Ana Mendieta, *Papillon* [*Butterfly*], 1975, Université d'Iowa, photographies couleur tirées de vidéos Super 8 silencieuses, couleur, durée non renseignée.....378

CHAPITRE V – L'être en mouvement

a) De l'accueil

Richard Long, *Sans titre* [*Untitled*], 2008, argile de Chine et acrylique sur bois, 100 x 60 cm.....387

Ana Mendieta, *Sans titre* [*Untitled*], 1972, Iowa, photographie couleur, dimensions non renseignées.....391

Impulsion

Richard Long, *Pierres alpines une marche de treize jours en montagne débutant et terminant à Leuk en Suisse 2000* [ALPINE STONES A THIRTEEN DAY MOUNTAIN WALK BEGINNING AND ENDING IN LEUK SWITZERLAND 2000], photographie noir et blanc, dimensions non renseignées.....394

Richard Long, *Dessins de roche* [*Rock Drawings*], 1994, sérigraphiés par Paragon Press, dimensions non renseignées.....395

Richard Long, *Un cercle dans les Andes 1972* [A CIRCLE IN THE ANDES 1972], photographie noir et blanc, dimensions non renseignées.....398

Impression océanique

Ana Mendieta, *Île [Isla]*, 1979, Iowa, photographie couleur, 31 x 49 cm.....402

Ana Mendieta, *Ruisseau [Creek]*, juillet 1974, San Felipe del Agua, Oaxaca, Mexique, vidéo Super 8 silencieuse, couleur, 3 min. 11 s.....404

Ana Mendieta, *Oiseau de mer (laver) [Ocean Bird (Washup)]*, 1974, La Ventosa, Salina Cruz, Mexique, vidéo Super 8 silencieuse, couleur, 4 min. 30 s.....408

Faire monde

Ana Mendieta, collaboration avec les élèves de l'école Henry Sabin, *Parachute*, 1973, Iowa, vidéo ½ pouce, son ambiant, noir et blanc, 7 min. 9 s.....410

Richard Long, *Sans titre [Untitled]*, non daté, huile et graphite sur bois, 86 x 107 cm.....413

Sophie Ristelhueber, *Mission photographique de la DATAR*, 1984-1986, Alpes-de-Haute-Provence, photographique noir et blanc, 50 x 60 cm.....416

Sophie Ristelhueber, *Mission photographique de la DATAR*, 1984-1986, Alpes-de-Haute-Provence, photographique noir et blanc, 60 x 50 cm.....416

b) Un caractère sacré

Richard Long, *Cotopaxi Cercle sur une marche de douze jours en Équateur 1998* [COTOPAXI CIRCLE ALONG A TWELVE DAY WALK IN ECUADOR 1998], photographie noir et blanc, dimensions non renseignées.....418

Richard Long, *Sans titre [Untitled]*, non daté, acrylique et argile sur bois, dimensions non renseignées.....422

Ana Mendieta, *Sang dedans dehors [Blood Inside Outside]*, juin 1975, Old Man's Creek, Iowa, vidéo Super 8 silencieuse, couleur.....425

Ana Mendieta, *Sans titre [Untitled]*, 1984, sable et liant sur bois, 160 x 93 x 5,1 cm.....427

Ana Mendieta, *Le labyrinthe de Vénus [El Laberinto de Venus]*, 1985, acrylique sur papier, 40 x 29,2 cm.....429

Ana Mendieta, *Le labyrinthe de la vie* [*El laberinto de la vida*], 1982,
photographie noir et blanc, 100 x 152,4 cm.....430

Cosmogonies

Richard Long, *Snowdonia Stones cinq jours de marche au nord du Pays de Galles 2008* [SNOWDONIA STONES A FIVE DAY WALK IN NORTH WALES 2008], photographie couleur, dimensions non renseignées.....432

Sophie Ristelhueber, *Dead Set (#15)*, 2001, Syrie, photographie couleur, épreuve pigmentaire montée sur aluminium, 90 x 135 cm.....433

Sophie Ristelhueber, *Babylone*, 2016, Irak, photographie couleur, tirage pigmentaire sur papier baryté, 53 x 73 cm, encadrement 81 x 104 cm.....435

Ana Mendieta, *Ixchel noire* [*El Ixchell Negro*], 1977, Université d'Iowa, photographie couleur, 50,8 x 33,7 cm.....436

Ana Mendieta, *Ochún*, 1981, Key Biscayne, Floride, vidéo Super 8, son ambiant, couleur, 8 min. 12 s.....441

À gauche, *Itiba Cahubaba* représentée par la culture Taíno, 1.200-1.500, trouvée à Santiago de los Caballeros, République Dominicaine, argile, 15 x 9 x 18 cm ; à droite, *Grand-mère de sang (Sculptures rupestres)* [*Itiba Cahubaba (Esculturas Rupestres)*] représentée par Ana Mendieta, 1981, Grottes de Jaruco, photographie noir et blanc, 139,7 x 101,6 cm.....444

Ana Mendieta, *Pièce de poulet* [*Chicken Piece*], 1972, atelier Intermedia, Université d'Iowa, vidéo Super 8 silencieuse, couleur, 2 min. 57 s.....445

Richard Long, *Un cercle pour les Muses Mont Olympe 2020* [A CIRCLE FOR THE MUSES MT. OLYMPUS 2020], photographie couleur, dimensions non renseignées.....447

Terre matricielle

Richard Long, *Cercle Aconcagua Argentine 2012* [ACONCAGUA CIRCLE ARGENTINA 2012], photographie couleur, dimensions non renseignées.....450

Ana Mendieta, *Femme de fougère* [*Mujer de helecho*], 1985, racine de fougère Osmonde et liant, 142, 5 x 20 x 35, 5 cm.....453

Ana Mendieta, *Marchande de sable* [*Sandwoman*], 1983, photographie noir et blanc, 157,5 x 119,4 cm.....454

Ana Mendieta, *Source*, 1975, vidéo 16 mm silencieuse, couleur, 3 min.....457

Entre transcendance et immanence

Richard Long, vue de l'exposition « Cercle de Berlin » [“Berlin Circle”],
26 mars - 31 juillet 2011, Musée d'art contemporain Hamburger Bahnhof, Berlin ;
au premier plan, *Ellipse de basalte* [*Basalt Ellipse*], 2000 et au second plan, *Cercle
de boue de la Rivière Avon* [*River Avon Mud Circle*], 2011.....462

Sophie Ristelhueber, *Autoportrait (#3)*, 1999, Asie centrale, photographie couleur,
tirage numérique couleur monté sur aluminium, 156 x 193 cm.....464

Ana Mendieta, *Earth/body*, non daté, Mexique, photographie couleur, dimensions
non renseignées.....466

TABLE DES MATIERES

Remerciements.....	5
Résumés français et anglais.....	7
Notes rédactionnelles.....	9
Sommaire.....	11
Introduction.....	15
Le cheminement.....	15
Fil d'Ariane.....	24
Partie 1 – LES TRACES DANS LES CORPS ET LES PAYSAGES	
Chapitre I – La pensée derridienne.....	39
a) De la déconstruction.....	42
Éléments biographiques (Jacques Derrida).....	45
De la dissémination.....	47
Fêlure.....	50
1. La trace entre absence et présence.....	52
De la mémoire déjà là.....	54
Un reste d'effacement.....	55
2. La <i>différance</i>	59
Néo-graphisme	60
Révéler les ouvertures.....	61
Une nouvelle parole.....	63
3. <i>Geschlecht</i>	67
<i>L'être-là</i>	69
Disséminer.....	71
<i>L'être-avec</i>	73
b) Différentialisme intrinsèque.....	75
Éléments biographiques (Ana Mendieta).....	75
S'inscrire en différence.....	79
<i>L'être-jeté</i> : entre intériorité et physicalité.....	82
1. Corporéité.....	84
<i>Je n'ai qu'un corps</i>	85
Un jeu de différence.....	87

Traces de domination.....	90
2. L'Autre en soi.....	94
Penser un au-delà de soi.....	95
Transcender les identités.....	97
Sujets pluriels.....	100
3. Spectralité.....	101
Hantologie.....	103
<i>Avenir spectral</i>	105
<i>There Is a Devil Inside Me</i>	109
c) Se défaire de la culture.....	113
Incarner la ruine.....	114
Ce(ux) qui reste(nt).....	117
(Se) <i>dés</i> -éduquer.....	121
1. Mémoire corporelle.....	124
Les archives du corps.....	125
Dynamiques organiques.....	126
Trajectoires labyrinthiques.....	129
2. De l'invisibilité au sein de la matérialité.....	132
<i>Sweating Blood</i>	133
Corps (re)transcripteur.....	135
3. Conscientiser les perceptions corporelles.....	138
L'être enfermé.....	139
S'ouvrir au monde.....	141
L'art, vecteur de transformation.....	143
Chapitre II – Les sources de l'écogynie.....	147
a) La notion d'écogynie.....	150
Théorie organiciste.....	152
« Le corps et les territoires, c'était la même chose ».....	156
Du respect de la nature.....	157
1. Des valeurs androcentrées.....	159
Des valeurs <i>neutres</i>	161
De la libération.....	163
2. Nouvel air.....	167
Controverse autour de l'« Anthropocène ».....	169
<i>Restance</i>	170
<i>L'Air est à tout le monde</i>	172
3. De l'inconcevable.....	178
Lignes vers l'ailleurs.....	179
<i>Dystopia</i>	182

b) Doctrine d'autodestruction.....	183
« Ça souffre ».....	184
De la poussière sans frontières.....	187
1. Traces visibles et invisibles.....	189
<i>Memento mori</i>	191
Des <i>faits</i> qui donnent à voir.....	193
Éléments biographiques (Sophie Ristelhueber).....	196
2. Stigmates guerriers.....	198
Les coutures du <i>subjectile</i>	203
Points de suture.....	205
La distance du soignant.....	208
3. Déculturation.....	211
Perte de mémoire.....	213
<i>La Vénus Noire</i>	217

Partie 2 – L'ÉCOGYNIE : UN REGARD SUR LE VIVANT

Chapitre III – Dialogues empathiques.....	225
a) Interdépendance et complémentarité.....	228
Suivre les traces de l' <i>animot</i>	229
La fuite dans les mots.....	234
Arbre de vie.....	237
1. Une vulnérabilité occultée.....	242
Être au milieu.....	243
Un jeu de réciprocité absolue.....	247
<i>La Campagne</i>	249
2. Perte des équilibres.....	252
Séparations.....	253
L'économie des ressources.....	255
Main mise.....	257
3. Prendre soin.....	261
Écocides.....	264
Usufruitiers.....	266
Réparer ou comment « laisser être ».....	269
b) Entre horizontalité et verticalité.....	274
Les yeux rivés au sol.....	275
« Éros, la vie et la mort ».....	280

1. Matière terre.....	283
De l'obliquité du monde.....	284
Cratères.....	288
Ruissellement.....	292
2. D'où tout vient et repart.....	293
Du rituel.....	294
Flamme intérieure.....	296
Dissolution.....	302
3. S'ancrer.....	303
Nu sur une <i>terre indépendante</i>	305
Se laisser traverser.....	307
S'unir avec le milieu.....	309
Chapitre IV – Manquement.....	317
a) De la désobéissance.....	319
Manquer à la folie.....	321
De l'absurde.....	323
1. L'expérience de la marche.....	326
Éléments biographiques (Richard Long).....	329
Sculpter en marchant.....	331
2. Le dehors.....	334
Tracer au dehors.....	336
La carte artistique.....	340
De l'Esprit.....	343
3. Une liberté inhérente au corps.....	344
Chairs terrestres.....	345
Au-dedans comme au dehors	347
b) Géographies sensibles.....	350
Éloge du paysage et des sens.....	351
« Prolonger les lignes de forces ».....	354
1. Horizons géopoétiques.....	357
<i>Textworks</i>	359
<i>Marche sur la nature humaine</i>	360
Marcher en direction du ciel.....	362
2. Sortir de soi.....	365
« Se penser fleur ».....	366
Être composé d' <i>autres</i>	369
3. Animalité.....	371
Défaire les acquis.....	372
La part de sauvage.....	373

Renouer avec l'animalité.....	377
Chapitre V – L'être en mouvement.....	383
a) De l'accueil.....	385
L'ouverture de <i>Khôra</i>	386
De l' <i>anima</i>	389
1. Impulsion.....	392
Magma.....	393
Au sein d'une unité.....	396
2. Impression océanique.....	400
De l'intuition.....	401
Être immergé.....	403
3. Faire monde.....	409
« Être dans »	411
L'empreinte du rêve.....	412
b) Un caractère sacré.....	417
Sauver l'innommable.....	419
Spirale.....	421
En dialogue avec la matière.....	423
La figure de la Grande Déesse.....	428
1. Cosmogonies.....	431
Premières cités.....	434
Une enfance à Cuba.....	437
Du sacrifice.....	444
2. Terre matricielle.....	448
Le cercle comme dynamique d'appartenance à la Terre.....	449
Langage visuel.....	452
Des fluides.....	455
3. Entre transcendance et immanence.....	459
Être aligné entre Terre et Ciel.....	463
Corps terrestre.....	465
Conclusion.....	469
Le chemin parcouru.....	469
Perspectives développées.....	472
Bibliographie et audiographie.....	481
Les traces laissées dans les paysages.....	481
Les traces laissées dans les corps.....	490

Jacques Derrida.....	497
Ana Mendieta.....	500
Richard Long.....	502
Sophie Ristelhueber.....	504
Table des illustrations.....	507
Table des matières.....	521