


L'art écoféministe aux États-Unis (1970-1980) : naissance d'un courant

Ecofeminist art in the United States (1970-1980): birth of a movement

DOI: 10.20396/rhac.v4i2.18463

PASCALE SAARBACH

Enseignante-chercheuse à l'Université Grenoble-Alpes (France)

 0009-0007-1280-980X

Résumé

Cet article propose d'analyser l'émergence des premières pratiques artistiques écoféministes, telles qu'elles se sont développées dans les années 1970-1980 aux États-Unis. Jusqu'à une date récente, l'histoire de l'écoféminisme était encore très confidentielle, habilement passée sous silence au sein du champ féministe et quasiment inconnu dans le domaine de l'histoire de l'art. Or la place qu'ont très tôt occupées les artistes dans le combat écoféministe nécessite de revenir sur l'histoire de ces pratiques pionnières afin d'en préciser les contours et les motivations.

Mots-clés: Art contemporain. Écoféminisme. Art écologique. Féminisme. États-Unis.

Abstract

This article analyzes the emergence of the first ecofeminist artistic practices, as they developed in the 1970s-1980s in the United States. Until recently, the history of ecofeminism was still very confidential, skillfully passed over in silence within the feminist field and virtually unknown in the field of art history. However, the place occupied by artists in the ecofeminist struggle at a very early stage requires us to look back at the history of these pioneering practices in order to clarify their contours and motivations.

Keywords: Contemporary Art. Ecofeminism. Ecological art. Feminism. United States.

En 1981, à l'occasion de la publication du 13^e numéro de leur revue éponyme, le collectif d'artistes féministes *Heresies* choisissait pour thème de réflexion les relations croisées entre le féminisme et l'écologie. Sous-titré « Earthkeeping Earthshaking », ce numéro entendait non seulement mettre en lumière l'engagement des femmes face au désastre environnemental, mais il révélait aussi de manière pionnière la place des femmes artistes dans le combat écoféministe.

Peu connu en dehors des pays anglo-saxons qui l'ont vu naître, l'écoféminisme s'est développé vers la fin des années 1970 dans le contexte très particulier de la lutte anti-nucléaire et antimilitariste de la guerre froide, de l'activisme féministe et du mouvement de justice environnementale nord-américain qui a mobilisé des milliers de femmes protestant contre les inégalités qu'elles subissaient face aux risques environnementaux. Croisant les problématiques et les enjeux du féminisme et de l'écologie, ce mouvement s'est efforcé de mettre en évidence les logiques systémiques de domination et d'exploitation du patriarcat envers les femmes et envers la nature. Mais jusqu'à une date récente, l'histoire de l'écoféminisme était encore très confidentielle, habilement passée sous silence au sein du champ féministe et progressivement oubliée du milieu académique américain, où le courant avait pourtant connu un certain engouement au début des années 1990. L'historiographie féministe de l'art, en plein essor aux Etats-Unis depuis l'essai fondateur de Linda Nochlin (« Why have there been no great women artists ? », 1971), avait pourtant accordé une relative attention aux premières pratiques artistiques relevant de préoccupations écoféministes. Des critiques et historiennes de l'art, telles que Gloria Feman Orenstein et Lucy R. Lippard (membre fondateur du collectif *Heresies*), ont joué à ce titre un rôle important, mais les nombreuses accusations d'essentialisme à l'égard de la pensée écoféminisme expliquent l'absence d'une véritable littérature sur le sujet. L'important regain d'intérêt que connaît aujourd'hui le mouvement en Occident¹ implique de revenir sur les premières pratiques artistiques écoféministes, telles qu'elles se sont développées à la fin du XX^e siècle aux Etats-Unis, afin d'en préciser les contours et les motivations.

« Earthkeeping Earthshaking »

« Que peuvent faire les femmes face à la direction désastreuse que prend le monde ? », demandaient les rédactrices de la revue *Heresies* dans l'éditorial de leur numéro consacré à l'écologie. Dans le contexte politique et social du début des années 1980, le propos n'avait pas de quoi étonner. A la

¹ Hormis l'important développement de l'écoféminisme en Amérique Latine depuis les années 1990, le mouvement n'a plus vraiment fait parler de lui en Occident à partir de 1995 jusqu'en 2015. Au sujet des nombreux facteurs qui expliquent sa résurrection contemporaine, voir GOUTAL, Jeanne Burgart. *Être écoféministe*. Théories et pratiques. Paris : Editions L'Echappée, 2020, p.93.

menace apocalyptique d'une guerre nucléaire s'ajoutait en effet la prise de conscience de l'épuisement des ressources naturelles et du caractère irréversible de la crise écologique annoncé en 1972 par le rapport Meadows. La multiplication des catastrophes environnementales (diminution de la couche d'ozone, déforestations massives, famines, extinction des espèces animales, accumulation des déchets industriels, pluies acides, marées noires) devenait aux yeux de tous le signe d'une destruction de la planète, dont seule une transformation radicale pourrait inverser le cours. Résister et mettre en marche cette révolution devint l'objectif des militantes écoféministes, pour qui l'art et la culture devaient être utilisés comme un moyen de lutte et de changement.

C'est dans cette perspective que le comité de rédaction de la revue *Heresies* avait réalisé ce numéro spécial consacré aux luttes croisées du féminisme et de l'écologie. Dans l'éditorial, les rédactrices affirmaient d'emblée leurs objectifs : mettre en évidence la contribution et la responsabilité des femmes et des artistes face à l'urgence environnementale et aux nombreux enjeux contemporains (la culture militariste des Etats-Unis, l'exploitation capitaliste des pays du tiers-monde ou encore la politique néolibérale de Ronald Reagan célébrant une société de marché à tout crin au détriment des services sociaux et de l'environnement). La publication de la revue paraissait en outre à la suite de deux importantes manifestations écoféministes : une conférence révolutionnaire intitulée "Women and Life on Earth : Eco-feminism in the 1980s"² qui eut lieu en mars 1980 à l'université du Massachusetts (Amherst), suivi d'une action historique datée du 17 novembre de cette même année, intitulée *Women's Pentagon Action*. Premier événement marquant de la lutte écoféministe, cette action spectaculaire, réalisée quelques jours après la victoire de Ronald Reagan aux élections présidentielles des Etats-Unis d'Amérique, avait rassemblé plus de deux mille femmes venues pacifiquement faire entendre leur colère et leur contestation face à « l'idéologie culturelle antivitaliste »³ du pays. Publiées en regard de l'éditorial, deux photographies rendaient compte de l'importance de ce rassemblement et de la singularité de cette mobilisation politique menée sous forme de rituels et de performances artistiques. Par le biais du théâtre, de la danse et du chant, ces femmes inventaient en effet un activisme politique différent, désigné sous le terme d'« oppositions créatives »⁴, et pour lequel la pratique artistique était considérée comme un véritable « catalyseur »⁵ de changement.

² Organisée par des féministes pacifistes à l'université du Massachusetts, la conférence avait ainsi réuni les premières activistes et théoriciennes écoféministes états-uniennes, telles que Ynestra King et Susan Griffin.

³ KING, Ynestra. Si je ne peux pas danser, je ne veux pas prendre part à votre révolution. In : HACHE, Emilie (dir.). **Reclaim**. Recueil de textes écoféministes. Paris : Ed. Chambourakis, 2016, p. 111.

⁴ Cf. ZITOUNI, Benedikte. Contre la destruction de la planète. L'écoféminisme dans les années 1980 en Grande-Bretagne et aux Etats-Unis. **La Découverte**, n. 42, « Travail, genre et sociétés », 2019/2, p. 53.

⁵ Cf. ORENSTEIN, Gloria Feman. The Greening of Gaia: Ecofeminist Artists Revisit the Garden. **Ethics and the Environment**, v. 8 n. 1, Special Issue on Art, mars 2003, p. 103.

C'est au cours de ces mobilisations que se sont connectés les enjeux féministes et écologiques. Dans les discours et dans les écrits rédigés à l'occasion de ces manifestations commençait à s'exprimer le constat et la reconnaissance qu'un même système de violence et de domination s'exerçait depuis des siècles sur les femmes et sur la nature au sein de la culture occidentale. Regroupant quelques contributions théoriques importantes, le numéro d'*heresies* consacré au féminisme et à l'écologie figure donc parmi les premières anthologies de textes écoféministes. On y trouve notamment un article d'Ynestra King, organisatrice de la Women's Pentagon Action et première théoricienne du mouvement. Intitulé «Feminism and the Revolt of Nature»⁶, cet écrit pose les bases d'une réflexion sur le lien femme/nature situé au cœur de la pensée écoféministe, mais il témoigne également des débats mêmes que cette association suscite. Très critiqué, l'articulation entre écologie et féminisme fut considérée comme une régression en raison du caractère essentialiste qu'il suppose. Pour de nombreuses féministes, une telle assimilation renforçait en effet le discours patriarcal dominant selon lequel les femmes sont par essence plus proches de la nature en raison de leur physiologie. Cette naturalisation a longtemps conduit le mouvement féministe à rejeter tout ce qui rattache la femme à son corps biologique. Or, comme l'explique Ynestra King, «la libération des femmes ne se trouve ni dans la rupture de tous les liens qui [les] enracent à la nature, ni dans le fait de se croire plus naturelles que les hommes. Ces deux positions sont involontairement complices du dualisme nature/culture.»⁷ En d'autres termes, au lieu de refuser le lien femme/nature, ou d'en faire l'apologie *contre* les hommes, l'écoféminisme entend plus fondamentalement remettre en question le modèle de civilisation occidental qui est à l'origine d'une telle dépréciation. Appelant à sortir de la logique dualiste opposant de manière hiérarchique la culture à la nature, l'esprit au corps, la raison à l'émotion, etc., les écoféministes invitèrent en premier lieu les femmes à se réapproprier leur identification historique à la nature, pour mieux remettre en question le dualisme fondateur (nature/culture) qui structure la pensée moderne. Comme le soulignait Ynestra King, les écrivains, mais aussi les artistes, avaient dans cette perspective un rôle important à jouer : «Les femmes artistes commencent à suggérer les significations des corps féminins et leurs relations avec la nature»⁸, écrivait-elle. Dans la revue *heresies*, les contributions de plusieurs artistes (Faith Wilding, Ana Mendieta et de Mary Beth Edelson) associaient ainsi explicitement le corps féminin à la terre. Cette nouvelle vision de la femme réconciliée avec son corps et avec la nature était en effet une composante importante du féminisme culturel, un courant développé dans les années 1970 aux Etats-Unis et qui a donné à l'écoféminisme son assise théorique.

⁶ KING, Ynestra. *Feminism and the Revolt of Nature*. *Heresies* : A Feminist Journal of Arts and Politics, n. 13, 1981, p. 12-16.

⁷ *Ibidem.*, p. 14-15.

⁸ *Ibid.*, p. 15.

Le féminisme culturel et l'archétype de la déesse

Comme l'écrit Catriona Sandilands en 1999, « il est difficile de situer exactement le moment où l'écoféminisme a émergé comme un courant de pensée distinct du féminisme culturel. »⁹ Développé aux Etats-Unis dans la seconde moitié des années 1970, ce courant avait en effet pour ambition d'opposer à la culture dominante patriarcale une culture proprement féminine valorisant l'image de la femme et sa puissance de procréation. Dans le sillage de la théologienne Mary Daly, qui appelait en 1973 à désavouer le système religieux patriarcal dans son ouvrage intitulé *Beyond God the Father*¹⁰, on vit à cette époque se multiplier les publications sur la spiritualité féministe. En 1976, Merlin Stone publiait *When God was a Woman*, un ouvrage dans lequel l'auteure fait le récit d'une culture matrifocale organisée autour du culte de la Déesse. Réaffirmer une préhistoire oubliée et contestée était aussi l'ambition de l'archéologue et professeure à l'université de Californie, Marija Gimbutas, dont les recherches bouleversèrent les idées reçues sur les sociétés préhistoriques en Europe. Publié en 1974, *Godesses and Gods of Old Europe* avançait la thèse selon laquelle les sociétés néolithiques d'avant l'âge du bronze constituaient une civilisation centrée sur le culte d'une déesse-mère. Selon Gimbutas, les petites statuettes féminines préhistoriques étaient la preuve que les peuples ont vénéré pendant 20 000 ans une Grande Déesse créatrice, bienfaitrice, source de vie et de régénération. Hautement sophistiquée, favorable aux arts et sans trace d'organisation guerrière, cette civilisation matriarcale était pacifique, égalitaire, équitable et elle possédait une spiritualité basée sur la Terre.

Controversées dans le milieu universitaire, ces études furent en revanche accueillies avec grand intérêt par les artistes féministes qui se mirent en quête de ces histoires oubliées, effectuant des recherches ou séjournant sur les sites historiques où l'on vénérât la Grande Déesse. Influencée par l'ouvrage de Marija Gimbutas, l'artiste Mary Beth Edelson s'est ainsi rendue en 1977 sur l'île de Hvar, en Croatie, pour visiter la grotte dédiée au culte des déesses néolithiques de Grapceva. Dans un article publié dans le cinquième numéro de la revue *Heresies* (« The Great Goddess », 1978), l'artiste a rendu compte de cette expérience spirituelle et des rituels accomplis sur site dans le but de se relier à la puissance sacrée de la déesse préhistorique. Au début des années 1970, Edelson avait déjà réalisé de nombreuses performances sous forme de rituels privés exécutés dans la nature. La série de photographies *Woman Rising* (1973 - 1974) [Figure 1] effectuée dans les Outer Banks de Caroline du Nord témoigne de cette pratique rituelle au cours de laquelle l'artiste invoquait le pouvoir primordial de la Grande Déesse. Nue,

⁹ SANDILANDS, Catriona. *The Good-Natured Feminist*. Ecofeminism and the Quest of Democracy. Minneapolis : Minnesota University Press, 1999, p.15, citée par GOUTAL, *op. cit.*, p.41.

¹⁰ DALY, Mary Daly. *Beyond God the Father* : Toward a Philosophy of Women's Liberation. Boston : Beacon Press, 1973.

ou partiellement nue, les bras levés vers le ciel dans un geste de fusion avec les énergies de la nature, Edelson entendait incarner la puissance et la force de toutes les femmes¹¹. Considérées par l'artiste comme des actes politiques menés contre le patriarcat, ces représentations célébrant le corps et les liens ancestraux entre les femmes et la nature répondaient ainsi aux stratégies du féminisme culturel des années 1970 visant à se réappropriier une histoire des femmes discréditée et passée sous silence par la culture dominante :

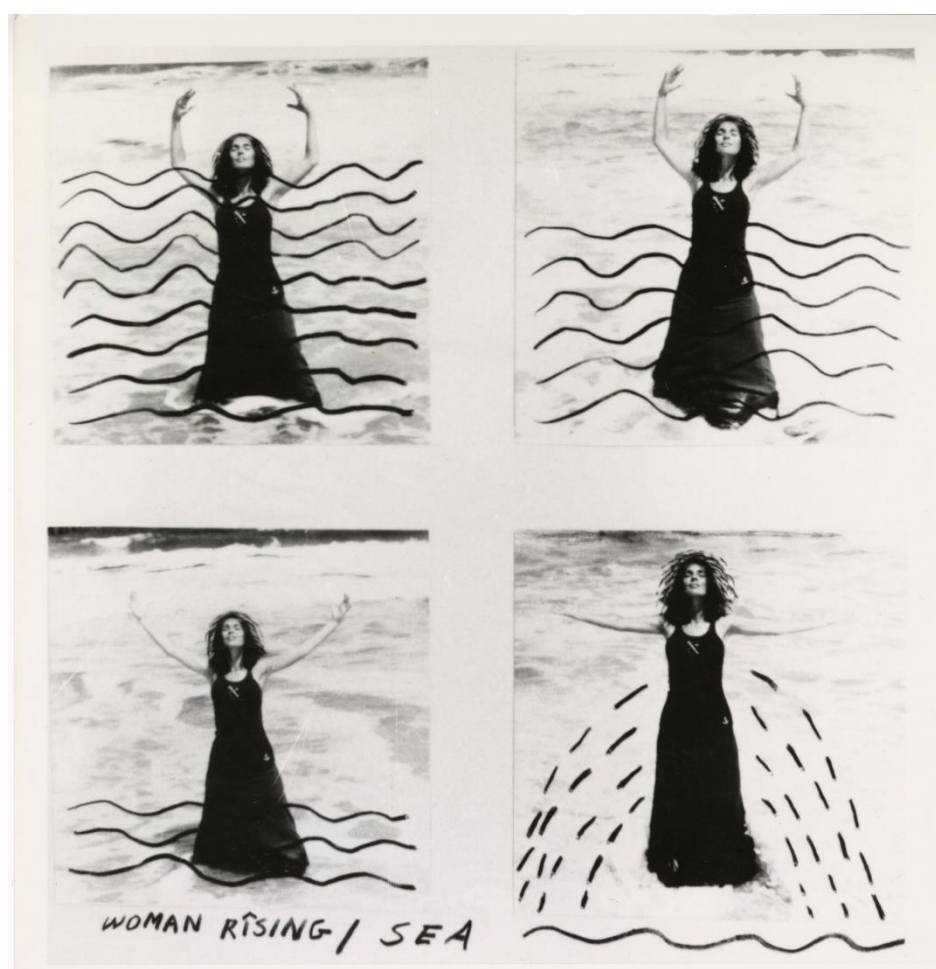


Figure 1 :
Mary Beth Edelson, **Woman Rising/Sea**, 1973.
Photographie noir et blanc.

Credits : The Estate of Mary Beth Edelson Collection. The Feminist Institute.

¹¹ Comme le souligne Gloria Feman Orenstein, « Le geste des bras levés est rapidement devenu un symbole féministe populaire de l'autonomisation spirituelle des femmes. » Cf. ORENSTEIN, Gloria Feman. *Recovering Her Story : Feminist Artists Reclaim the Great Goddess*. In: **The power of feminist art** : the American movement of the 1970s, history and impact. New York : H.N. Abrams, Inc., Publishers, 1994, p. 181.

« Cette spiritualité, expliquait Mary Beth Edelson, s'est répandue dans un champ qui était jusqu'alors un territoire masculin au sein de la culture occidentale, et par conséquent, cette action était en soi un acte profondément politique contre le patriarcat et pour la libération spirituelle - dont les ramifications sont encore en train de se déployer. »¹²

En sacralisant le corps féminin, l'artiste entendait ainsi briser les stéréotypes traditionnels selon lesquels l'autorité spirituelle et religieuse ne peut être détenue que par des hommes, mais elle rappelait également, à travers la représentation de la Déesse, combien la femme et sa puissance procréatrice ont d'abord été source de respect au sein des premières civilisations humaines.

Comme Mary Beth Edelson, de nombreuses artistes de performance utilisaient l'iconographie de la Déesse pour critiquer le sexisme de l'histoire judéo-chrétienne et valoriser la force féminine et ses liens avec les cycles naturels de la terre. En mai 1977, l'artiste Betsy Damon réalisait sur Prince Street à New York une performance publique intitulée *The 7000 Year Old Woman*, pour laquelle elle se présentait sous les traits de Diane d'Ephèse, déesse de la nature, dont le buste est traditionnellement couvert de multiples seins en signe de fécondité. Les cheveux et le corps peints en blanc, Betsy Damon avait couvert son propre corps de 400 petits sacs remplis de farine colorée qu'elle perçait ou coupait de manière rituelle, tout en se déplaçant lentement au sein d'un cercle marqué par du sable. Comme un sablier, les sacs se vidaient sur le sol, évoquant ce temps historique perdu et la relation des femmes avec un passé à réhabiliter.

Par le rituel, beaucoup d'artistes féministes cherchaient à s'imprégner de l'énergie primordiale et de la puissance régénératrice de la « Terre-Mère ». C'est le cas d'Ana Mendieta, artiste américaine d'origine cubaine, dont les performances mettent en scène son propre corps nu en fusion avec la nature. Une série d'œuvres réalisées au Mexique en 1973-1974 montre l'artiste ainsi allongée dans une tombe aztèque, recouverte de fleurs blanches (*Imagen de Yagul*, 1973) [Figure 2] ou de pierres (*Burial Pyramid*, 1974), dans une union symbolique avec les éléments naturels. Dans une autre série consacrée à l'arbre de vie, elle faisait cette fois-ci littéralement corps avec les arbres, allongée ou adossée contre un tronc, la peau nue recouverte de boue humide qui prenait en séchant la couleur de l'écorce. Les bras en chandelier, dans la posture de l'idole ou de la déesse, le corps d'Ana Mendieta devenait presque indiscernable, dissout ou transformé en « arbre de vie » [Figure 3].

¹² "This spirituality invaded an area which in Western culture was previously a male territory, and, therefore, this action was, in and of itself, a profoundly political act against the patriarchy and for spiritual liberation - the ramifications of which are still unfolding." EDELSON, Mary Beth. *Shape Shifter* : Seven Mediums. New York : 1990, p. 45.



Figure 2 :
 Ana Mendieta, **Imagen de Yagul**, 1973.
 Photographie couleur, 50,8 x 33,97 cm.
 Crédits : The Estate of Ana Mendieta
 Collection, LLC. Courtesy Galerie Lelong & Co./
 Artists Right Society (ARS).



Figure 3 :
 Ana Mendieta, **Tree of Life**, 1976.
 Photographie couleur, 20 x 25,5 cm.
 Crédits : The Estate of Ana Mendieta Collection,
 LLC. Courtesy Galerie Lelong & Co./
 Artists Right Society (ARS).

Ces rituels de communion avec la nature ont certes partie liée avec l'histoire personnelle de l'artiste - celle d'un déracinement et d'une quête identitaire qui explique ce désir profond de remonter aux origines¹³ -, mais ils prennent aussi une dimension plus universelle dans la mesure où ils ravivent la croyance primitive d'une « force féminine omniprésente » dans la nature. Influencée au début des années 1970 par les études de l'ethnologue Lydia Cabrera sur la culture afro-cubaine, Ana Mendieta avait très tôt engagé son travail de performance dans une démarche ritualistique évoquant le culte de

¹³ Avec sa sœur, Ana Mendieta avait quitté Cuba à l'âge de douze ans dans le cadre de l'Opération Peter Pan, une action mise en place par l'Eglise catholique et le gouvernement nord-américain, qui devait permettre aux enfants cubains d'émigrer aux Etats-Unis afin d'éviter l'endoctrinement communiste. L'intérêt que porte l'artiste à la spiritualité et aux rites est directement lié à sa volonté de réparer le « sens tragique de l'exil » vécu lors de sa séparation familiale et culturelle.

la *Santeria* pratiqué dans son pays natal¹⁴. Importée à Cuba par les esclaves noirs nigériens au XVI^e siècle, cette religion, qui associe au catholicisme les pratiques spirituelles africaines Yoruba, se compose d'un panthéon de divinités liées aux forces naturelles. « Je crois en l'eau, en l'air et en la terre, expliquait Ana Mendieta. Ce sont toutes des divinités. De plus, elles parlent. Je suis reliée à la déesse de l'eau douce [...]. Pour moi, ce sont des forces très importantes ; je ne comprends pas pourquoi les gens s'en sont détournés. »¹⁵ Les sculptures rupestres (*Rupestrian Series*) que l'artiste réalisa en 1981 dans les grottes du Parc National de Jaruco, près de La Havane, empruntent ainsi leur nom aux déesses préhispaniques de l'eau, des vents, des ouragans ou de la tempête. Pour ce travail, elle s'était imprégnée des mythes et des récits des origines afin de sculpter sur les murs en calcaire les silhouettes simplifiées et schématiques des divinités féminines à la manière des premières représentations préhistoriques. Bien qu'Ana Mendieta ait développé une démarche spirituelle avant d'être en contact avec le féminisme culturel, ce contexte a sans doute renforcé et encouragé l'intérêt personnel de l'artiste pour le symbolisme de la déesse et la relation femme-nature.¹⁶

Comme le remarquait la critique d'art Gloria Feman Orenstein dans le cinquième numéro de la revue *hérésies* intitulé « The Great Goddess », le phénomène de réémergence de la figure de la Déesse constituait « la base d'une nouvelle vision féministe et mythique »¹⁷. Qu'il ait existé ou non un véritable matriarcat à l'époque préhistorique importait finalement moins que de raviver dans la mémoire collective l'archétype d'une puissante figure féminine aux pouvoirs bénéfiques. Lors d'une grande conférence qui eut lieu au printemps 1978 à l'université de Santa Cruz en Californie, la théologienne féministe Carol P. Christ invitait précisément à considérer l'importance politique et psychologique de l'émergence du symbole de la Déesse. Parce qu'ils ont le pouvoir d'influencer les valeurs, les croyances et les engagements des membres d'une société, ces symboles se trouvaient au cœur de la bataille culturelle que les féministes entendaient mener. Comme le soulignait Carol P. Christ, le fait de contempler les anciennes images de la Déesse et leur réactualisation dans les œuvres contemporaines permettait de percevoir et de reconnaître toute la légitimité, les bienfaits et la force du pouvoir féminin :

¹⁴ RIO, Barreras del. Ana Mendieta : A Historical Overview. In: **Ana Mendieta** : a retrospective. New York : The New Museum of Contemporary Art, 1987, p. 29.

¹⁵ MONTANO, Linda. Entretien avec Ana Mendieta. In: **Ana Mendieta, Blood & Fire**. Paris ; New York : Galerie Lelong & Co., 2011, p. 29.

¹⁶ Voir à ce sujet, HEARTNEY, Eleanor. Rediscovering Ana Mendieta. **Art in America**, n. 10, 2004, p. 140.

¹⁷ ORENSTEIN, Gloria Feman. The Reemergence of the Archetype of the Great Goddess in Art by Contemporary Women. **Heresies**, n. 5, «The Great Goddess», 1978, p. 74-84. Traduction française par Anne-Marie Vilaine et Maud Bendall de ORENSTEIN, Gloria Feman. La réémergence de la Grande Déesse dans l'art féminin contemporain. **Sorcières** : les femmes vivent, n. 20, « La nature assassinée », 1980, p. 32.

Les systèmes symboliques religieux focalisés autour d'images exclusivement masculines de la divinité donnent l'impression que le pouvoir féminin ne peut jamais être tout à fait légitime ni totalement bienfaisant. [...] La signification la plus simple et la plus fondamentale du symbole de la Déesse est la reconnaissance de la légitimité du pouvoir des femmes comme pouvoir bienfaisant et indépendant.¹⁸

Cette nouvelle spiritualité féministe, stimulée par les ouvrages de Merlin Stone et de Majita Gimbutas, s'était particulièrement développée au sein du foyer féministe californien. La ville de Los Angeles, où Gimbutas enseignait et donnait de nombreuses conférences, était aussi le siège du célèbre Woman's Building (1973-1991), la seule institution nord-américaine consacrée à l'éducation artistique féministe sous l'impulsion de Judy Chicago, Arlene Raven et Sheila Levrant de Bretteville. Le lieu, qui proposait des conférences sur le culte de la Déesse, abritait entre autres une école d'art, le Feminist Studio Workshop, dont le programme était inspiré des précédentes expérimentations du Feminist Art Project de Judy Chicago axées sur l'exploration de l'identité, la corporalité et la spiritualité féminines. Radical, le programme pédagogique encourageait la constitution d'une communauté matrifocale fondée sur la vénération de la déesse et des saisons, ainsi que sur le développement de la créativité et de la conscience de soi. Pour les artistes du Woman's Building, la spiritualité féministe, avec son répertoire de déesses, était devenue un outil d'action politique particulièrement efficace visant à remettre en question les stéréotypes patriarcaux de la culture occidentale. A partir de 1977, la publication du magazine *Chrysalis*, fondé par Kirsten Grimstad et Susan Rennie au sein du Woman's Building, devenait également un organe de diffusion du féminisme culturel, croisant des critiques d'art, de littérature et de cinéma, à des thèmes très divers éclairant les différentes facettes de la culture féminine. Parmi les rédactrices collaboratrices de la revue, figuraient aussi bien des artistes, critiques et historiennes de l'art (Judy Chicago, Mary Beth Edelson, Lucy Lippard, Linda Nochlin, Arlene Raven ou Gloria Feman Orenstein), que des essayistes, des philosophes ou des poètes, dont quelques figures pionnières du mouvement écoféministe naissant, comme Mary Daly, Susan Griffin ou Charlene Spretnak. Un extrait du livre *Women and Nature* de Susan Griffin - considéré comme le texte fondateur de l'écoféminisme - fut ainsi publié dans le premier numéro de la revue en janvier 1977, avant même la première parution officielle de l'ouvrage en 1978¹⁹. Tout à la fois espace d'expression et d'information, la revue *Chrysalis* - à l'instar de la revue *Heresies* dont le premier

¹⁸ CHRIST, Carol P. Pourquoi les femmes ont besoin de la Déesse : réflexions phénoménologiques, psychologiques et politiques. In : HACHE, *op. cit.*, p.86 et 89.

¹⁹ Composé en grande partie de citations extraites de l'histoire de la philosophie occidentale, le texte de Griffin tournait en dérision le discours patriarcal et le caractère arbitraire des affirmations religieuses et pseudo-scientifiques visant à dénigrer tout à la fois la nature et les femmes.

numéro est également paru en 1977 - devenait un lieu d'échange et de rencontre entre les artistes et les premières théoriciennes écoféministes. Nul doute que la presse militante féministe qui se développait à cette période - non seulement aux Etats-Unis mais aussi en France²⁰- ait donc joué un rôle important dans l'exploration des connexions entre les femmes et la nature. Mais tandis que le mouvement artistique de récupération de la déesse développé dans les années 1970 avait pour but premier de restaurer l'histoire perdue des femmes et les valeurs du lien femme/nature, ce n'est véritablement qu'au tournant des années 1980 que la rencontre entre les enjeux féministes et les préoccupations écologistes eut lieu.

L'art écoféministe : émergence d'un courant

Dans la bataille culturelle menée par les féministes des années 1970, poètes et artistes avaient eu pour volonté de s'opposer à la culture patriarcale en retournant l'association négative femme/nature en objet de lutte politique. Au tournant des années 1980, face à la menace nucléaire et à la politique militariste de Ronald Reagan, à l'écocide et à la multiplication des désastres environnementaux dénoncés par les mobilisations citoyennes²¹, les femmes commencèrent à s'organiser sous forme de collectifs croisant la recherche féministe aux préoccupations environnementales. Bien qu'on observe un peu partout dans le monde - et plus particulièrement dans les pays du Sud - des engagements similaires de femmes mobilisées à cette période dans des luttes écologiques²², c'est avant tout aux Etats-Unis que l'écoféminisme s'est développé en tant que mouvement clairement constitué. Il faut sans doute rappeler qu'en 1962, la biologiste américaine Rachel Carson avait été la première femme à faire entendre sa voix pour dénoncer la dégradation de la nature dans *Printemps silencieux*²³, un ouvrage sur le scandale des pesticides dont le succès populaire avait eu pour effet de lancer le mouvement politique écologiste en Amérique du Nord. Depuis la célébration du premier « Jour de la Terre » le 22 avril 1970 et la mobilisation

²⁰ En France, la revue *Sorcières* a elle aussi mis en évidence les « rapports corps/nature comme lien privilégié afin de retrouver une forme de « puissance » féminine », remarque Isabelle Chambourakis. Cf. CHAMBOURAKIS, Isabelle. Un écoféminisme à la française ? Les liens entre mouvements féministe et écologiste dans les années 1970 en France. *Genre & Histoire* [en ligne], n. 22, Automne 2018, consulté le 15 août 2023.

²¹ En 1978, à Love Canal, dans la banlieue de Niagara Falls aux Etats-Unis, des femmes protestaient pour dénoncer l'enfouissement de déchets toxiques à proximité de leurs lieux d'habitation. L'organisation WARN (Women of All Red Nations) se mobilisaient en 1980 face aux pollutions à l'uranium des rivières dans les réserves indigènes. D'autres mobilisations locales eurent lieu à la même période, comme à Afton en Caroline du Sud.

²² En Inde, les mobilisations des femmes du mouvement Chipko (1973-1980) eurent lieu à partir du printemps 1973 dans un village de l'Himalaya, afin d'empêcher par l'entremise de leurs corps l'abattage des arbres décidé par le gouvernement indien. Au Kenya, le « mouvement de la ceinture verte » (Green Belt Movement) fut fondé par la biologiste Wangari Maati en 1977 afin de combattre la déforestation et d'aider les femmes kenyanes à s'émanciper économiquement.

²³ Dans *Printemps silencieux* (1962), Rachel Carson dénonce les dangers des pesticides (plus particulièrement du D.D.T, l'insecticide moderne le plus utilisé après la Seconde Guerre mondiale dans les champs et dans les maisons) sur l'environnement et la santé humaine.

croissante de la société civile pour les questions environnementales, le terrain était propice au développement d'un nouveau mouvement croisant féminisme et écologie.

Si le terme d'écoféminisme est apparu pour la première fois en France en 1974, sous la plume de la militante féministe Françoise d'Eaubonne²⁴, ce sont en effet les activistes états-uniennes qui l'adoptèrent officiellement lors du colloque d'Amherst en 1980 ("Women and Life on Earth : Eco-feminism in the 1980s"). Nourries de diverses influences, elles explorèrent entre autres l'histoire des racines de la domination croisée des femmes et de la nature, dont l'ouvrage intitulé *La mort de la nature*, publié en 1980 par l'historienne des sciences Carolyn Merchant, a magistralement démontré le développement et les fondements théoriques.²⁵ Certaines écoféministes trouvèrent également dans l'écologie sociale de Murray Bookchin une analyse critique des structures de domination dans les sociétés humaines et une base pour dénoncer l'entreprise de destruction de la planète par le capitalisme patriarcal. Comme le souligne l'auteure et théoricienne Greta Gaard, une branche plus sociale de l'écoféminisme, focalisée sur les questions économiques, sociales et politiques, trouvait un écho dans la culture de la côte Est des Etats-Unis.²⁶ Considéré comme une force de changement pour l'avenir, l'écoféminisme avait pour ambition de « transformer les institutions sociales de la société moderne qui discriminent les femmes et les minorités. »²⁷ Sur la côte ouest, l'écoféminisme se développa pleinement vers la fin des années 1980, lors de la deuxième grande conférence écoféministe organisée par Irene Diamond et Gloria Feman Orenstein à l'université de Californie du Sud en 1987. Intitulé « Perspectives écoféministes : culture, nature, théorie », l'événement était moins lié à la lutte antinucléaire et témoignait de la nouvelle prise en compte des analyses intersectionnelles qui inscrivaient désormais le mouvement dans la troisième vague du féminisme : « Cette conférence, explique Noël Sturgeon, a marqué le moment où le mot écoféminisme a commencé à être utilisé en dehors du mouvement antimilitariste pour décrire une politique qui tentait de combiner le féminisme, l'environnementalisme, l'antiracisme, la libération des animaux, l'anticolonialisme, l'antimilitarisme et les spiritualités non traditionnelles. »²⁸ Ce fut aussi le début, ajoute

²⁴ Françoise d'Eaubonne propose pour la première fois le terme en 1974, dans son ouvrage, *Le féminisme ou la mort*, où elle appelle les femmes à mener une révolution écologique pour sauver la planète. Comme le souligne Catherine Larrère, « cette initiative ne fut guère suivie d'effets et, quand le mot réapparaît quelques années plus tard aux Etats-Unis, nul ne sait si c'est un emprunt ou une réinvention. » Cf. LARRÈRE, Catherine. **L'écoféminisme**. Paris : La Découverte, 2023, p. 7.

²⁵ « Dépassant les conclusions de Griffin et Daly, la recherche historique documentée de Merchant a fourni une base féministe matérialiste pour l'activisme et la théorisation de l'écoféminisme dans les années 1980 et au-delà. » GAARD, Greta. Ecofeminism Revisited: Rejecting Essentialism and Re-Placing Species in a Material Feminist Environmentalism. **Feminist Formations**, v. 23, n. 2, Summer 2011, p. 28. [Nous traduisons]

²⁶ *Ibid.*, p.29.

²⁷ MERCHANT, Carolyn. **Earthcare, Women and the Environment**, New York : Routledge, 1996, p. 150.

²⁸ « This well attended conference was the beginning of a rapid flowering of ecofeminist art, political action, and theory that continues today. This conference also marked the point where the word ecofeminism began to be used outside the antimilitarist movement to describe a politics that attempted to combine feminism, environmentalism, antiracism, animal liberation,

Sturgeon, « d'une floraison rapide de l'art, de l'action politique et de la théorie écoféministes, qui se poursuit encore aujourd'hui. »²⁹

S'il est difficile d'identifier une forme d'engagement de la part des artistes au sein du mouvement écoféministe naissant, il revient à Gloria Feman Orenstein d'avoir très tôt repéré l'expression de certains concepts écoféministes dans les œuvres plastiques et littéraires des années 1970 - 80 et d'avoir proposé un corpus ainsi qu'une généalogie de l'art écoféministe. Enseignante au département de littérature comparée et d'études de genre de l'université de Californie du Sud, Orenstein avait commencé à écrire sur l'art par le biais de ses recherches sur les femmes du mouvement surréaliste, puis sur le phénomène de réémergence de l'archétype de la Déesse qu'elle identifiait dans les productions littéraires et artistiques contemporaines.³⁰ En 1984, elle soulignait le lien entre le retour à l'imagerie de la Grande Déesse et la montée des préoccupations environnementales :

De nos jours, à une époque où les femmes s'éveillent à une conscience féministe et où la vie sur notre planète subit la menace d'un anéantissement total, il n'est pas surprenant que des artistes et des écrivains cherchent un mode d'expression symbolique qui fasse appel aux anciennes images et aux pouvoirs de la Déesse créatrice [...].³¹

En affirmant leur lien avec la nature et avec la « Terre-Mère », ou la « Grande Mère », les artistes de la Déesse ne se contentaient pas seulement de démanteler l'histoire et les préjugés androcentriques et anthropocentriques de la culture occidentale, elles proposaient en effet de nouvelles images et de nouveaux récits reconnaissant et valorisant « la diversité biologique et culturelle qui soutient toute vie »³², une vision organiciste de la Terre où chaque élément se trouve en interconnexion avec toutes choses, par opposition à la conception dualiste et mécaniste de la tradition occidentale. Bien que toutes les écoféministes ne s'y réfèrent pas, cette dimension spirituelle par laquelle elles cherchaient à se réapproprier une culture de la Terre vivante et respectée, qui valorise les pratiques de soin et de guérison traditionnellement dévolues aux femmes, était au centre du collectif écoféministe « Reclaiming » initié dans la région de San Francisco par l'activiste néopaïenne Starhawk en 1979. Alliant spiritualité et

anticolonialisme, antimilitarism, and nontraditional spiritualities. » STURGEON, Noël. *Ecofeminist Natures. Race, Gender, Feminist Theory and Political Action*. New York : Routledge, 1997, p. 27. [Nous traduisons]

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Voir à ce sujet, ORENSTEIN, Gloria Feman. Salon Women of the Second Wave. Honoring the Great Matrilineage of Creators of culture. In : FIELDS, Jill (dir.). *Entering the Picture* : Judy Chicago, The Fresno Feminist Art Program and the Collective Vision s of the Women Artists. Routledge, 2011, p. 184-201.

³¹ ORENSTEIN, Gloria Feman. Une vision gynocentrique dans la littérature et l'art féministes contemporains. *Études littéraires*, v. 17, n. 1, 1984, p. 145.

³² DIAMOND, Irene ; ORENSTEIN, Gloria Feman (dir.). *Reweaving The World*. The Emergence Of Ecofeminism. San Francisco : Sierra Club Books, 1990, p. XI.

activisme, ce collectif utilisait le rituel et les pratiques chamaniques ou magiques pour agir lors des mobilisations politiques ; l'idée étant de redonner aux femmes une forme de puissance individuelle et collective.

C'est à la lumière de cette spiritualité politique qu'il faut considérer les écrits de Gloria Feman Orenstein et sa compréhension de l'art écoféministe. Dans l'anthologie de textes publiée dans le prolongement de la conférence de 1987, Orenstein consacrait un essai à l'art et à la poésie écoféministes dans lequel elle insistait sur la dimension spirituelle et cérémonielle des pratiques artistiques contemporaines :

On comprend maintenant que l'aspect cérémoniel de l'art est suffisamment puissant pour élever l'énergie, évoquer des visions, modifier les états de conscience et transmettre des vibrations, des pensées et des images qui, lorsqu'elles sont fusionnées avec l'énergie d'actes politiques [...], peuvent créer une masse critique suffisamment puissante pour modifier le champ énergétique des participants. [...] Je suggère que ce que l'on pourrait appeler les « arts écoféministes » fonctionnent de manière cérémonielle pour nous mettre en contact avec les deux mondes puissants dont le siècle des Lumières nous a séparé : le monde de la nature et celui de l'esprit.³³

Dans la volonté de réunir un premier corpus d'artistes écoféministes, Orenstein évoque ainsi la manière dont le rite ou l'œuvre d'art parviennent à opérer cette reconnexion avec la nature et le monde des esprits. A ce titre, il n'est pas étonnant que l'auteure cite en premier lieu le travail d'Ana Mendieta comme figure pionnière de l'art écoféministe, eu égard à la dimension ritualistique de son travail. L'artiste franco-californienne Rachel Rosenthal, dont les performances chamaniques interrogent les relations entre les êtres humains, les animaux et la planète, fait elle aussi partie à juste titre de cette première génération d'artistes écoféministes. A l'instar de la théorie écologique contemporaine du chimiste James Lovelock et de la biologiste Lynn Margulis³⁴, Rosenthal utilise l'archétype de la déesse Gaïa - déesse primordiale et personnification de la Terre dans la mythologie grecque - pour considérer la planète comme un corps vivant capable de s'autoréguler en permanence.

Parmi les autres artistes citées par Orenstein, deux d'entre elles méritent une attention particulière. Toutes deux établies à New-York, Hélène Aylon et Mierle Laderman Ukeles développent une pratique artistique activiste au sein de l'espace public, visant une prise de conscience et de responsabilité citoyenne à l'égard de la planète. Hélène Aylon est l'une des rares artistes à se réclamer du mouvement

³³ ORENSTEIN, Gloria Feman. Artists as Healers : Envisioning Life-Giving Culture. In: *Ibid.*, p. 279.

³⁴ Publiée pour la première fois en 1974, l'hypothèse « Gaïa » décrit la planète comme un écosystème complexe régulant lui-même l'environnement dans le but de maintenir les conditions de vie qui lui sont favorables. Les êtres vivants qui en font partie n'y sont donc pas passifs, ils façonnent réciproquement leur environnement.

écoféministe. En 1980, influencée par la lecture de *Woman and Nature* de Susan Griffin³⁵ et par les discours de la militante antinucléaire Dr Helen Caldicott³⁶, elle décide d'arrêter la peinture et de quitter son atelier pour s'engager dans un travail activiste et militant en faveur de la sauvegarde de l'environnement. Son projet le plus célèbre, *Earth Ambulance* (1982-1993) [Figure 4] était considéré comme un acte de sauvetage qui consistait à prélever dans des taies d'oreillers des kilos de terre extraits des mines d'uranium et autres bases nucléaires du Strategic Air Command, puis de les transporter par ambulance jusqu'à New York où se tenait un grand rassemblement pour le désarmement nucléaire organisé le 12 juin 1982. Les « sacs » de terre - sur lesquels une dizaine de femmes avaient écrit leurs peurs et leurs cauchemars concernant la guerre nucléaire -, furent acheminés sur place à l'aide d'anciennes civières de la guerre du Vietnam et vidés dans douze boîtes transparentes placées sur les marches des Nations Unies³⁷. Symboliques, de telles actions avaient pour but de sensibiliser face à la nécessité de sauver la « Terre Mère ». Dans une démarche similaire, Mierle Laderman Ukeles a investi l'espace public pour responsabiliser les citoyens quant au problème de l'accumulation des déchets. Sa célèbre performance intitulée *Touch Sanitation* (1978-1980) [Figure 5] attirait l'attention sur le travail des éboueurs de la ville de New York par le biais d'une observation quotidienne et empathique de leurs tournées de ramassage. Elle imagina le rituel de la poignée de main (*Handshake Rituals*), se photographiant en train de serrer la main des 8500 éboueurs de la ville de New York afin de mettre en évidence le problème d'invisibilisation de leur travail et la reconnaissance de l'importance de l'activité de maintenance en tant qu'élément indispensable au maintien des écosystèmes de la ville. Pour Mierle Laderman Ukeles, le dénigrement social de l'activité d'assainissement était similaire à la dévalorisation du travail domestique de la femme au foyer et des activités féminines de soin, culturellement dénigrées dans la société patriarcale. Proche des milieux féministes new-yorkais - où elle côtoyait entre autres dans les années 1970 Lucy Lippard, Ana Mendieta ou Mary Beth Edelson -, Mierle Laderman Ukeles s'était fait remarquer sur la scène artistique en publiant dans la revue *Artforum* en 1971 son *Maintenance Art Manifesto*, un manifeste « d'art ménager » écrit en 1969 et dans lequel elle déclarait, dans un geste très duchampien, que le travail domestique et d'entretien devait être considéré comme une pratique artistique.

³⁵ A la fin des années 1970, Hélène Aylon faisait partie du même groupe de discussion féministe (« The Feminist institute ») que Susan Griffin à Berkeley. Dans son autobiographie, elle évoque combien la lecture de *Women and nature* « toucha en plein cœur sa conscience féministe ». Cf. AYLON, Helene. **Whatever Is Contained Must Be Released** : My Jewish Orthodox Girlhood, My Life as a Feminist Artist. New York : 2012.

³⁶ Opposante aux armes nucléaires, la militante australienne Helen Caldicott est l'auteur du célèbre documentaire *Si cette planète vous tient à cœur* (1982) au sujet de l'impact de la guerre nucléaire tel qu'il fut vécu par les survivants d'Hiroshima et de Nagasaki. Hélène Aylon raconte avoir pris à la lettre son appel à l'action (« Utilisez la situation dans laquelle vous vous trouvez pour arrêter la course aux armements. ») Cf. *Ibid.*

³⁷ KNOWLTON, Leslie. A Woman on a Mission. Environment : Armed with pillowcases, an 'ambulance' and 10 other women, Helene Aylon traveled the nation to save 'endangered Earth'. **Los Angeles Times**, 24 fév. 1995.



Figure 4 :
Helène Aylon, **Earth Ambulance**, 1982.
Photographie noir et blanc, 27,94 x 21,59 cm.
Credits : The Estate of Helène Aylon. Courtesy Leslie Tonkonow Artworks+Projects.



Figure 5 :
Mierle Laderman Ukeles, **Touch Sanitation**, 1978-1980.
Performance: "Handshake and Thanking Ritual", 1979-1980. Photographie couleur.
Credits : Mierle Laderman Ukeles. Courtesy the artist and Ronald Feldman Gallery, New York

Les démarches d'Helène Aylon et de Mierle Laderman Ukeles révélèrent donc une approche activiste et sociale plutôt éloignée des préoccupations du féminisme culturel et des critères spirituels et ritualistiques déterminés par Gloria Feman Orenstein pour identifier les premières réalisations écoféministes. Dans un article postérieur publié en 2003, celle-ci proposait d'ailleurs de faire une distinction entre les premières artistes écoféministes honorant la Déesse et une seconde génération d'artistes actives à partir du nouveau millénaire, plus soucieuses de guérir ou de régénérer la terre que de réhabiliter une ancienne tradition « pré-patriarcale ».³⁸ Il est probable que Gloria Feman Orenstein n'ait pas eu connaissance à l'époque d'un autre mouvement artistique à peu près contemporain, désormais désigné sous le label d'« art écologique », et dont la dimension curative à l'égard de l'environnement est l'un des principes caractéristiques.³⁹ Le fait que bon nombre d'artistes de l'art écologique soient des femmes engagées dans des travaux de réhabilitation de l'environnement rend cependant les limites entre ces deux mouvements relativement floues, ce qui nécessite d'identifier plus précisément les principes propres aux pratiques artistiques écoféministes.

Une vision écologique de l'interconnexion : la perspective du care

Lorsqu'en 1992, la conservatrice Barbara Matilsky organisa l'exposition « Fragile Ecologies » au Queens Museum of Art de New York, elle mettait pour la première fois en lumière des pratiques artistiques inédites qui étaient apparues vers le milieu des années 1960 et avaient pour particularité d'être portées par une conscience et un devoir écologique. Sous-titrée « Contemporary Artists' Interpretations and Solutions », l'exposition présentait douze artistes ayant pour point commun d'apporter des solutions réparatrices aux problèmes environnementaux. Reconnue comme l'une des pionnières de l'art écologique, Mierle Laderman Ukeles faisait partie de ce premier corpus, en tant que « première artiste à se consacrer principalement à la question peu glorieuse mais primordiale des déchets urbains. »⁴⁰ En plus de ses travaux de sensibilisation, l'artiste s'était engagée à partir des années 1980 dans plusieurs programmes de reconversion d'anciennes décharges publiques en parc urbain, dont *Fresh Kills* (Staten Island), la plus grande décharge à ciel ouvert d'Amérique du nord. Six autres artistes femmes présentes

³⁸ Parmi les artistes regroupées au sein de cette seconde génération d'artistes écoféministes actives à partir du nouveau millénaire, Orenstein y inclut le travail de Mierle Laderman Ukeles précédemment évoquée. Elle y compte également Lynne Hull, Jackie Brookner, Aviva Rahmani et Thérèse Chabot. Cf. ORENSTEIN, Gloria Feman. The Greening of Gaia : Ecofeminist Artists Revisit The Gargen. **Ethics and the Environment**, Special Issue on Art, v. 8, n. 1, Spring 2003, p. 102-111.

³⁹ Pour une identification de ce mouvement apparu aux Etats-Unis à partir des années 1960, voir RAMADE, Bénédicte. **Vers un art anthropocène**. L'Art écologique américain pour prototype. Dijon : Les Presses du Réel, 2022.

⁴⁰ MATILSKY, Barbara (dir.). **Fragile Ecologies**. Contemporary Artists' Interpretations and Solutions. New York : Queens Museum of Art, 1992, p. 74.

dans l'exposition *Fragile Ecologies* proposaient des œuvres de sensibilisation écologique ou des projets d'aménagement paysager mêlant l'esthétique à une démarche scientifique et curative. Patricia Johanson avait ainsi documenté l'une de ses premières réalisations d'art public, *Leonhardt Lagoon* (1981-1986), un ancien plan d'eau artificiel pollué en plein centre de la ville de Dallas, transformé en écosystème fonctionnel mis à disposition des habitants. Les projets *Dark Star Park* (1979-1984) et *Sky Mound* (1984, inachevé) de l'artiste Nancy Holt réhabilitaient eux aussi d'anciens sites dégradés en espaces d'agrément nécessaires à la société. L'artiste Betty Beaumont, dont les travaux répondent aux spécificités écologiques de la biodiversité dans les océans, présentait une œuvre intitulée *Ocean Landmark Project* (1980), un habitat artificiel pour poisson construit à partir de blocs de cendre de charbon recyclé et submergé au large de l'océan Atlantique.

Il est ainsi frappant de constater la place significative des femmes au sein des pratiques artistiques environnementales. Comme le soulignait Lucy Lippard dans son essai intitulé « The Garbage Girls » (1991), ce n'est pas un hasard si les artistes femmes se sont intéressées aux activités d'entretien, de nettoyage et de manipulation de déchets.⁴¹ Ces tâches, qui incombent généralement aux femmes, sont en effet devenues les moyens d'expression d'un certain nombre d'artistes à partir des années 1970-1980.⁴² Mais si la volonté d'éveiller les consciences ou d'agir concrètement sur des sites ayant subi des dommages est une caractéristique des pratiques environnementales, l'art écoféministe semble dépasser de telles aspirations. Pour Benedicte Ramade, qui a consacré un ouvrage à l'art écologique américain, la rencontre entre les deux courants s'inscrit dans le tournant social qui marque les années 1980.⁴³ Selon elle, l'incursion dans le champ protestataire de certaines artistes - telles que Mierle Laderman Ukeles, Agnes Denes et Jo Hanson -, n'est pas sans rappeler les actions citoyennes du phénomène NIMBY (*Not In My Back Yard*)⁴⁴, ces mouvements d'opposition menés de manière locale, très souvent par des femmes au foyer en lutte pour protéger leur environnement immédiat. Marquées par une politique reaganienne peu favorable - pour ne pas dire hostile - en matière d'environnement et de protection sociale, les années 1980 ont vu en effet se multiplier divers champs de mobilisation. Le développement d'une écologie sociale, dont héritent les positions écoféministes et NIMBY, pourrait avoir ainsi influencé les pratiques de l'art écologique, davantage portées par des ambitions « écologistes » au sens politique du terme.

⁴¹ LIPPARD, Lucy R. *The Garbage Girls*. In: **The pink Glass Swan**. Selected Feminist Essays on Art. New York : The New Press, 1995, p. 258-265.

⁴² Par le terme de « Garbage Girls », Lucy Lippard désignait un mouvement composé d'artistes femmes telles que Mierle Laderman Ukeles, Christy Rupp, Betty Beaumont, Jo Hanson, Cecilia Vicuna, Ciel Bergman, Nancy Merrill, Dominique Mazeaud, Cheri Gaulke, Kristine Smock.

⁴³ RAMADE, *op.cit.*, p. 149-190.

⁴⁴ « Ne déversez pas vos déchets dans mon arrière-cour ! »

S'il semble en effet important d'insister sur le tournant social des pratiques environnementales à partir des années 1980, il ne faudrait pour autant pas considérer l'art écoféministe comme une sous-catégorie de l'art écologique. Dans leur combat contre toutes les formes de domination, les artistes écoféministes semblent avoir en effet dépassé la seule intention curative au profit d'un renversement profond de la pensée moderne et des classifications sur lesquelles elle s'est construite. Tandis que les artistes de l'art écologique se préoccupent des symptômes de la crise dans le but d'y remédier en alertant les consciences, ou par des pratiques concrètes de guérison et de régénération de la Terre, l'art écoféministe s'intéresse plus profondément aux racines de la crise environnementale, autrement dit, aux représentations, aux valeurs et aux systèmes d'idées qui ont façonné la culture occidentale ; ce que la philosophe américaine Karen Warren a nommé le « cadre conceptuel d'oppression ».⁴⁵ Les pratiques artistiques écoféministes remettent en question toutes les dichotomies sur lesquelles s'est fondée la pensée moderne (nature/culture, objet/sujet, femme/homme, corps/esprit, animal/humain, émotion/raison, etc.) et autour desquelles s'organisent les relations de domination. Pour mettre fin à cette logique dualiste, artistes et théoriciennes écoféministes appellent à l'adoption de nouveaux rapports, non hiérarchiques et non dominateurs, ainsi qu'à la reconnaissance et la reconsidération des valeurs et des activités traditionnellement dénigrées dans la culture occidentale.

Dans cette perspective, certaines écoféministes se sont fondées sur un concept introduit aux Etats-Unis dans les années 1980, celui du *care*, autrement dit, du soin, de l'attention à l'autre, théorisé par des auteurs tels que Carole Gilligan et Nel Noddings.⁴⁶ Dans l'Amérique des années 1980, au moment même où la politique néo-libérale de Ronald Reagan remettait en cause l'État-Providence, le développement des théories du *care* permettait en effet de formuler la question de la vulnérabilité, du soin, de l'attention aux autres et à notre environnement, comme un problème social et moral qui nécessite de prendre le contre-pied de la tradition occidentale rationaliste et patriarcale. Les valeurs du *care*, défendues dans les œuvres de bon nombre d'artistes soucieuses de revaloriser les liens de solidarité, de responsabilité et d'interdépendance à l'égard du vivant, devenaient à l'évidence un dénominateur commun dans les démarches artistiques écoféministes. Rendre visible les relations d'interdépendance de nos écosystèmes traditionnellement ignorées par le système hiérarchique et patriarcal de la tradition occidentale était une préoccupation commune aux artistes pionnières nord-américaines et s'affirme comme un critère pertinent pour caractériser l'art écoféministe. Les œuvres de Mierle Laderman Ukeles incitent par exemple à reconnaître l'illusion individualiste d'autonomie qui

⁴⁵ WARREN, Karen. Le pouvoir et la promesse de l'écoféminisme. *Multitudes*, n. 36, 2009, p. 170-176.

⁴⁶ GILLIGAN, Carol. *In a Different Voice*. Cambridge Mass., Harvard university Press, 1982 ; NODDINGS, Nel. *Caring: a Feminine Approach to Ethics and Moral Education*. California : University of California Press, 1984.

entretient le pouvoir exercé sur les autres. En revalorisant le travail domestique et les activités d'entretien qui ont été méprisées dans la culture occidentale, l'artiste invite à reconsidérer nos systèmes d'interdépendance et de vulnérabilité. A travers des performances et des pratiques collectives impliquant la responsabilité des citoyens, l'artiste Bonnie Ora Sherk a elle aussi développé des projets visant à apporter une nouvelle compréhension des liens qui relient tous les êtres vivants (*Public Lunch*, 1971 ; *Pig Sonata*, 1971 ; *The Farm*, 1974-1980). En 1981, elle avait eu le projet de transformer un ancien parc désaffecté de la ville de New York en « bibliothèque vivante ». Située à côté de la bibliothèque publique de la ville, *A Living Library* (1981-1983) [Figure 6-7] devait fonctionner comme une sorte de « jardin de la connaissance » destiné à rendre visible les innombrables connections entre les différents savoirs, les êtres vivants et leur place au sein des écosystèmes. Bien que le projet n'ait pas été réalisé à Bryant Park, il donna lieu à d'autres réhabilitations impliquant les membres des communautés locales. Ce sentiment d'interconnexion avec les autres et avec la nature se retrouve également dans les installations et les œuvres environnementales de Betsy Damon, qui dans les années 1980 a développé un travail social et militant centré sur l'interconnexion des systèmes vivants (*A Shrine for Everywoman*, 1980-1988, *The Memory of Clean Water*, 1985). D'une manière ou d'une autre, ces artistes remettent en cause le cadre conceptuel d'oppression de la culture occidentale au profit d'une perception nouvelle du monde, une vision « relationnelle » qui s'exprime par une valorisation des liens qui nous attachent non seulement les uns aux autres, mais aussi à l'environnement, dans un système d'interdépendance et de solidarité.

A partir des années 1980, cette vision commune de l'interconnexion, associée à la reconnaissance éthique d'une dépendance entre tous les êtres vivants, venait ainsi battre en brèche toutes les structures sociales de domination qui forment système dans notre culture occidentale (sexisme, racisme, classisme, spécisme...). Elle introduisait également une dimension intersectionnelle qui n'était pas encore pleinement présente chez les premières artistes écoféministes des années 1970, pour qui la spiritualité de la déesse devait surtout répondre à la dévalorisation traditionnelle de l'association femme/nature. Aux Etats-Unis qui l'ont vu naître, l'éthique du *care* fournissait ainsi aux artistes nord-américaines un contre-modèle à l'idéologie patriarcale dominante et un nouveau paradigme fondé non plus sur des enjeux de pouvoir et de domination, mais sur une logique relationnelle et les valeurs qu'elle porte.

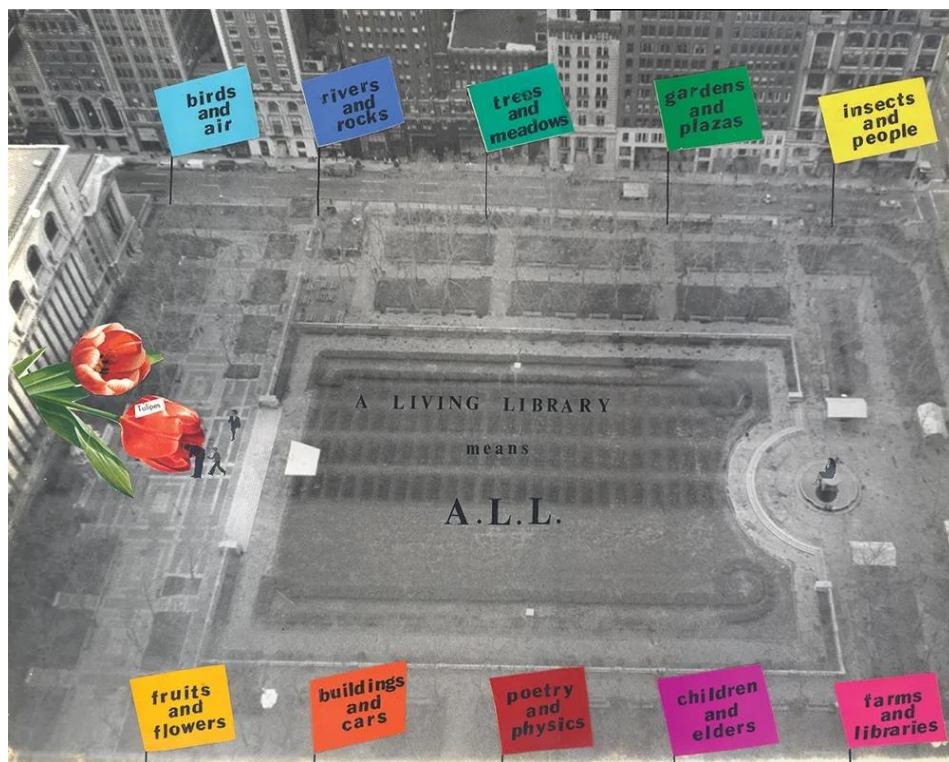


Figure 6:
Bonnie Ora Sherk, *A Living Library*, 1981-1983.
Crédits : The Estate of Bonnie Ora Sherk.



Figure 7:
Bonnie Ora Sherk, *A Living Library*, 1981-1983.
Crédits : The Estate of Bonnie Ora Sherk.

Conclusion

Tout en partageant certains principes avec le mouvement contemporain de l'art écologique, l'art écoféministe s'est développé comme un courant singulier, né de la volonté de combattre un modèle de civilisation patriarcal et capitaliste qui détruit l'environnement et qui oppresse les femmes. Si parmi les pionnières, très peu d'artistes ont ouvertement revendiqué un engagement écoféministe, les préoccupations étaient partagées, et une sensibilité commune infusait manifestement les pratiques artistiques. Dans un contexte où pesait la menace d'une destruction totale de la vie sur la planète, les artistes de la Déesse avaient ouvert la voie en proposant de nouvelles images et de nouveaux récits reconnaissant une vision organiciste de la Terre, où chaque élément se trouve en interconnexion avec toutes choses, par opposition à la conception dualiste et mécaniste de la tradition occidentale. Loin de tout essentialisme, ces représentations valorisant l'association femme/nature avaient précisément pour but de redéfinir la relation que tous les êtres humains entretiennent avec le vivant. Dans la « bataille de l'imaginaire » que les écoféministes entendaient mener, l'art avait donc un rôle capital à jouer : considéré comme « catalyseur » de changement, il devait travailler à la transformation profonde des cadres de pensée et de perception du monde. Au-delà des seules préoccupations écologiques et de l'ambition curative partagée par de nombreux artistes à cette époque, c'est bien cette volonté de changer de paradigme, de disqualifier le modèle patriarcal dominateur au profit d'une vision de l'interconnexion et de l'interdépendance de tous les êtres vivants, qui caractérise l'art écoféministe. Les pionnières ont ainsi développé à l'égard de la nature, et plus largement du vivant, des pratiques relevant de l'éthique du *care*, soutenue par des valeurs de coopération, d'interdépendance et de solidarité entre les humains et les non-humains.

Mais si les premières manifestations de l'art écoféminisme apparaissent principalement aux Etats-Unis, corrélativement au développement du féminisme culturel et des premières mobilisations militantes nord-américaines, il serait cependant réducteur de ne pas considérer d'autres expériences qui ne se réclament pas explicitement de l'étiquette écoféministe, mais dont les principes et les expressions convergent sensiblement. On observe dès les années 1970 un certain nombre de mobilisations dans les pays souffrant de l'héritage des dominations coloniales : en Inde, en Afrique, et plus tard en Amérique latine, où les luttes se poursuivent depuis les années 2000 en réponse au développement du capitalisme dans un monde globalisé. Beaucoup plus social et politique, cet écoféminisme du Sud a développé des pratiques de résistance face à un mode de développement imposé par les politiques nationales et mondiales. En 1981, la revue *Heresies* avait d'ailleurs fait le lien entre les questions féministes et

écologiques, et les enjeux du tiers-monde. Des œuvres plus engagées politiquement, telles que l'action intitulée *Le verre de lait* réalisée en 1979 à Bogota par l'artiste Cecilia Vicuña - artiste chilienne en exil à New York, invitée par Lucy Lippard à rejoindre le collectif *Heresies* - témoignent du développement de telles préoccupations. Dans la mesure où l'histoire de l'art écoféministe reste encore largement à écrire, il conviendrait de regarder plus précisément la manière dont cet activisme politique des écoféministes du Sud a pu influencer les pratiques artistiques, ajoutant ainsi la dimension postcoloniale à la lutte.