

La femme comme modèle et comme cette Autre de la représentation visuelle

Marie Carani

Volume 7, numéro 2, 1994

Représentations

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/057792ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/057792ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue Recherches féministes

ISSN

0838-4479 (imprimé)

1705-9240 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Carani, M. (1994). La femme comme modèle et comme cette Autre de la représentation visuelle. *Recherches féministes*, 7(2), 57–80.
<https://doi.org/10.7202/057792ar>

Résumé de l'article

Dans l'histoire de l'art occidental des 19^e et 20^e siècles, l'image de la femme comme modèle de la représentation artistique est restée marquée dans l'art masculin par les signes codés d'une tradition machiste post-renaissante ayant mis de l'avant, au plan du message culturel et artistique véhiculé sur la femme, une idée de passivité, de soumission et de disponibilité sexuelle de celle-ci pour l'œil voyeuriste et les désirs des hommes. Dans les marges de cette histoire, sous le modernisme, des femmes artistes de l'autre avant-garde ont résisté à ces discours dominants, comme l'a montré l'histoire de l'art féministe née dans le creuset du mouvement des femmes au tournant des années 1970, et elles ont réinvesti à leur façon les fondements iconographiques comme les orientations esthétiques et stylistiques des arts visuels. Enfin, dans les arts les plus actuels, au Québec et ailleurs dans le monde, des jeunes femmes artistes postmodernes sont engagées dans un mouvement de réappropriation des pratiques féminines et/ou féministes ainsi que de leurs propres êtres psychologiques, mutilés, sexués.

La femme comme *modèle* et comme cette *Autre* de la représentation visuelle

Marie Carani

M'intéressant aux discours et aux pratiques revendiqués par les femmes artistes du Québec comme contre-représentation, déviation, transgression ou contradiction à l'égard des structures patriarcales de pouvoir (Carani 1994b, 1993a, 1993b), j'entends aborder ici l'un des aspects clés de la question, soit le problème de la représentation des femmes comme procès de signification textuelle du niveau de l'idéologie et de la symbolique. Pour dénouer les enjeux de ce modèle discursif élaboré selon des paramètres masculins, je me propose d'en esquisser un bilan historique et critique, c'est-à-dire d'évaluer certains de ses fondements culturels passés et présents.

En effet, au regard de l'utopie féministe en formation considérée comme un faire, un faire-valoir textuel au sein d'un processus complexe de relations de pouvoir entre hommes et femmes qui se modifient continuellement, la conjoncture des forces institutionnelles et des idéologies sociales a eu pour fonction première de limiter la femme à une altérité désavantagée par rapport aux hommes définis comme la seule norme de l'humanité. À ce titre, les luttes des artistes qui sont des femmes contre les messages imagiques concernant la femme en général que les sociétés contemporaines assignent aux spectateurs et spectatrices à la fois ont visé de prime abord une telle identité féminine manifestement opprimée, faite (faussement) de *faiblesse*, de dépossession, de passivité séductrice et encore de plaisir pervers du masochisme (Pollock 1988; Carani 1991, 1993a). Et ce rôle hypernégatif a perpétué un mode de reconnaissance inégalitaire du sexe féminin à travers la prédominance culturelle d'une imagerie sexiste, tant artistique (peinture, sculpture, photographie, etc.) que non artistique (publicitaire, pornographique, mass-médiatique), toujours très apparente et fort appréciée du grand public (femmes et hommes confondus) consommateur d'images et de figures de représentation (Nochlin 1988).

C'est cette situation trouble, et hautement discriminatoire, relevant du domaine profond de l'idéologie (artistique notamment, mais non exclusivement) qu'une radicalisation par les femmes artistes de l'idée même de re/présentation des femmes a voulu problématiser au premier chef en instaurant des réseaux de cohérence différents qui seraient fondés positivement sur la différence des sexes et qui résulteraient en l'émergence d'une métanarrativité, d'un métalangage (artistique) sur les femmes du seul point de vue des femmes. Car ces femmes artistes ne se prétendent surtout pas des négations des artistes masculins, des non-mâles; elles ne sont pas des êtres mutilés, castrés, non autonomes, esclaves ou eunuques, pour reprendre l'expression de Germaine Greer (Greer 1970). Elles sont plutôt des intervenantes actives au sein des antagonismes culturels.

S'instaurent ainsi, dans la foulée des revendications féministes au sujet de la place des femmes dans la société, les modes et la fonction de la représentation symbolique féminine, le sens comme la portée du renversement des codes dominants, les passages de frontière où s'établissent la critique féminine/féministe de ces discours masculins et aussi une théorie des relations

entre hommes et femmes qui éclaire au diapason de la reconnaissance de cette *Autre*, femme, tant le processus de la créativité artistique féminine que la réception populaire de ce travail (Irigaray 1974; Carani 1991). Le féminisme et le féminin se rejoignent là, dans le milieu social, certes, et dans celui des arts visuels en particulier, en leur fonction dialogique bakhtinienne¹. Tout cela se passe en vue d'une réflexion critique en profondeur sur les valeurs, concepts et procédures artistiques définis par le masculin, d'une transformation radicale de toute notre interprétation de la production artistique occidentale, ainsi que de celle de l'histoire moderne et contemporaine, et *a fortiori* au regard de la répartition du pouvoir comme tel.

Au cœur des problématiques et des idéologies artistiques, l'art fait par des femmes semble donc impliquer le rapprochement des champs théorique, politique et idéologique : théorie féministe, politique des discours et idéologie sexuelle. En conséquence, c'est dans un contexte précis de résistance féminine aux logiques masculines, de débordement de la *soumission* traditionnelle du sujet femme, de son exclusion du discours, que je tenterai d'apporter une réponse à cette interrogation qui me sert à la fois de point de départ et de point de chute : y a-t-il, dans l'acte même de représenter visuellement la femme, dans les arts contemporains et actuels, une mise en forme et en image qui, d'une part, chez les hommes artistes, assoit la domination patriarcale et, d'autre part, chez les femmes artistes les plus conscientes, la contredit radicalement, la pervertit ?

Sur le plan de la méthode, par simple commodité analytique, et non par suite d'une adhésion passive à une notion téléologique trompeuse, fallacieuse, de « progrès » évolutif dans l'art², trois moments, trois fragments historico-culturels successifs comme autant de coupes particulières et systématisées d'espace-temps, seront ainsi interpellés dans l'histoire de l'art européen (Italie, France, Angleterre) et nord-américain (États-Unis, Canada, Québec) : la période moderne (1800-1900), la période moderniste (1900-1970) et l'actualité de l'art (1970-1994). Ce dernier volet sera notamment le lieu d'une réflexion critique sur l'art féminin/féministe québécois des années 1990 que l'on peut voir dans les galeries d'avant-garde et dans les jeunes ateliers, en ce que cette production très récente, qui rend l'immédiatement contemporain tout à fait accessible tant aux simples profanes qu'aux spécialistes, aborde les enjeux idéologiques et plastiques les plus actuels de l'art fait par des femmes, ouvrant ainsi de nouveaux horizons au langage féministe.

-
1. Les thèses dialogiques de Mikhail Bakhtine ont été reformulées pendant les années 1960, en France, par la sémioticienne Julia Kristeva (1974) en termes d'« intertextualité » critique comme base d'appréciation des luttes culturelles des femmes, de ce *sous-texte* particulier dans le *grand texte* politique, culturel et idéologique barthésien.
 2. Tributaire au départ des thèses plastiques autoréférentielles du critique d'art américain Clement Greenberg (1961), la conception évolutionniste d'inspiration darwinienne d'un progrès artistique fut avancée en arts visuels contemporains pour interpréter le passage orienté de la figuration vers l'abstraction en termes d'aboutissement de l'art pratiqué. Cette conception a traversé la critique et l'histoire de l'art modernistes pendant les années 1950, 1960 et 1970 en Amérique du Nord d'abord, puis en Europe. La reprise néo-figurative postmoderne des années 1970-1980 a cependant confondu définitivement cette idée critique et méthodologique d'une direction unique en arts visuels.

D'entrée de jeu, chacune de ces trois coupes sera retraversée dans l'optique de la plasticité significative du corps de la femme en ce que ce mode de vision aura été avancé par des hommes et des femmes artistes de l'époque visée eu égard à une dépossession, à une désincarnation ou, au contraire, à une réappropriation effective des désirs/besoins de la femme, dont les acquis sociaux de tous ordres ne sont jamais certains, définitifs ni irréversibles dans le creuset de l'histoire des femmes des XIX^e et XX^e siècles.

En d'autres termes, en ce qui a trait au discours critique élaboré dans le présent article, il ne s'agit pas de réintégrer l'idéalisme résiduel du libéralisme en remettant en question le concept social de féminité comme *construit* dans l'inconnu, donc dans un idéal, mais au contraire de restituer ce construit même dans les flux ou reflux des luttes de reconnaissance comme de relance qui ont été menées historiquement par les femmes. Il n'est surtout pas question d'un enfermement programmatique avec, comme résultat immédiat, un triomphalisme facile, mais d'une attention soutenue aux représentations visuelles de la femme, c'est-à-dire, en ce qui me concerne prioritairement ici, les images ou figures d'identité socialement contrôlées et réprimées des femmes et, corollairement, les relations entre genre et représentation qui traversent les arts visuels, de l'art moderne aux arts postmodernes qui se font aujourd'hui.

Le contexte moderne

Dans son ouvrage *Sex, Politics and Society: The Regulation of Sexuality since 1800*, Jeffrey Weeks (1981) soutient que ce qui est absent de la pensée du XIX^e siècle, c'est toute idée d'une sexualité féminine qui serait indépendante des hommes. La représentation du genre féminin médiatisée par l'imagerie artistique de l'époque est ainsi au premier chef une description graphique des configurations suggestives du corps de la femme par les hommes. On constate également une fascination anatomique (scientifique ?) certaine des artistes masculins pour le sexe caché, invisible, des femmes, pour sa génitalité donc, c'est-à-dire pour ce que la psychanalyse freudienne nommera peu après, à la fin du XIX^e siècle, ce « sombre continent » ou ce « continent noir »³.

Car, pour la pensée freudienne, l'homme est le déclencheur et l'acteur le plus puissant dans la relation sexuelle homme-femme. Chacune des pulsions masculines a son objet dans l'*Autre* (femme) en tant qu'objet total sexué qui manque pour l'accomplissement comme pour la satisfaction du plaisir psychique des origines (André 1985). Dès lors, d'après Freud, un homme ne désirerait, semble-t-il, une femme que morceau par morceau (un sein, un vagin, une bouche, une oreille, etc.), ce qui fonderait par ricochet la violence larvée ou non, ainsi que l'extrême possessivité de la relation amoureuse⁴. En résulte la formule freudienne du « sexe phallique » selon laquelle tant les hommes que les femmes dans leur prime jeunesse conçoivent inconsciemment le sexe féminin comme un sexe châtré ou un pénis coupé, manquant, voire comme un phallus

3. Je me réfère ici à trois des plus grands textes de Freud sur les arts visuels : son étude sur un *Souvenir d'enfance* de Léonard de Vinci, de 1910, son article de 1914 sur *Le Moïse de Michel-Ange* et son petit ouvrage publié 25 ans plus tard sur *Moïse et le monothéisme*.

4. Lacan en a donné un enseignement détaillé dans son séminaire sur *L'éthique de la psychanalyse* (1966) en termes de partialisation de la pulsion.

retourné en doigt de gant. Cela permettrait encore de rendre compte, selon le psychanalyste, dans l'inconscient et le psychisme de la différence anatomique des sexes. « Le sexe féminin n'est jamais découvert », dit d'ailleurs Freud (cité dans André 1985 : 25), pour suggérer que la petite fille ne conçoit pas ce trou autrement que comme une variété imparfaite du phallus mâle.

Et ce serait dans cet écart où a été émasculé le signifiant central de la sexualité féminine que réside à travers tout le XIX^e siècle, autant que bien avant et longtemps après dans l'histoire humaine, la volonté artistique masculine d'inventer, de construire à travers la sublimation de « la chose-femme », cette féminité énigmatique du nu, dans son registre le plus illusionniste, le plus mensonger. Car, toujours, quel qu'en soit le dénoté ponctuel, étant donné l'absence de référent sexuel féminin, cette reconstruction imagique vise la femme sensuelle comme cette *Autre* du phallus.

Le contraire n'est jamais considéré, ou si peu, et seulement dans le cas très particulier des prostituées qui peuvent assumer un rôle sexuel actif et ne plus se contenter de subir passivement les gestes de l'amour comme la plupart des autres femmes. Freud n'envisage même pas de jardin secret des fantasmes au féminin. L'époque perçoit plutôt globalement le plaisir érotique de la femme (Freud ne parlera jamais d'orgasme féminin proprement dit, mais d'« érotisme ») comme immature, déplacé, et d'emblée du niveau de la soumission la plus passive. Cette négation du désir comme du plaisir du *deuxième sexe* envahit alors notre culture occidentale⁵. De là s'enclenchent et s'installent pour une part importante les fonctions et les rôles traditionnels, tout à fait sécurisants (pour les hommes) et bien délimités, qui seront réservés ou attribués aux femmes dans la sexualité; et cela est vrai particulièrement dans le milieu des arts graphiques quant à la représentation même de la femme (très souvent nue et couchée, on le verra) par les artistes masculins de l'époque.

Gustave Courbet, par exemple, principal représentant du mouvement réaliste en Europe durant la seconde moitié du siècle dernier, peint vers 1870 un tableau qu'on prendra l'habitude d'intituler après 1930 *L'origine du monde*. L'œuvre montre en perspective frontale et en gros plan les cuisses voluptueuses grandes ouvertes ainsi que le bas-ventre invitant d'une femme nue, étendue de bas en haut à travers l'image. Cette représentation imagée qui est certes *sexuellement désirable pour l'œil masculin invite en même temps par la position représentée même du modèle à une délectation suggestive de ce spectateur d'ordre quasi pornographique*. Car sont joutées ici, en fait de pouvoir visuel, l'idée libidinale de la possession comme emprise sexuelle de l'homme sur la femme et celle de la femme comme objet du regard de désir masculin (Pointon 1990).

Dans ce contexte machiste de réception sociale de l'œuvre visuelle qui concerne prioritairement les hommes, mais aussi la plupart des femmes qui sont prisonnières alors, comme l'a noté Linda Nochlin (1988), des diktats culturels

5. Heureusement pour la psychanalyse (et sa méthode d'analyse) que Mélanie Klein a contesté et relativisé par la suite plusieurs postulats sexuels freudiens au regard de l'œdipe de la jeune fille et de la sexualisation de la femme adulte. Klein a permis de regarder le moi et le soi féminins avec un œil qui n'est pas seulement et exclusivement celui de l'homme tout puissant, mais à partir d'un regard (enfin) sexué et plus sympathique à la psychologie de la femme. Elle a fait sa place à la différence psychosociale entre les sexes : Klein (1968).

masculins, Courbet semble proposer aux spectateurs et spectatrices des choix clairs et précis au sujet du statut même des femmes dans la culture. Car chez cet artiste qui s'adresse alors au premier chef aux appétits comme aux plaisirs sexuels des spectateurs (Hess et Nochlin 1972; Nochlin 1988), tant dans *L'origine du monde* que dans une œuvre érotique à thématique lesbienne comme *Sommeil* (1866) où deux femmes nues sont montrées, allongées, enlacées, désirables, endormies, après l'amour, s'imposent à la fois la pose nue, la chair féminine voluptueuse, le bas-ventre délectablement réaliste, la passivité séductrice, la vulnérabilité aguichante d'un être-femme semblant sans défenses, le narcissisme de la beauté plantureuse, ainsi que les plaisirs pervers du voyeurisme impénitent, caractéristiques visuelles du niveau de la représentation plastique qui, chez Courbet et la très grande majorité de ses contemporains (Nochlin 1988), sont subtilement associées philosophiquement à la *secondarisation* effective des femmes (Hess et Nochlin, 1972). L'inscription de cette imagerie particulièrement attirante dans l'inconscient collectif des attitudes et des préjugés masculins envers les femmes en fait alors une construction sociale permanente avec implication de domination et de subordination, plutôt qu'un phénomène ou un cas isolé répréhensible auquel on pourrait tourner le dos en y reconnaissant une aberration, un écart passager.

Dans l'art de Courbet, cette saisie de l'anatomie féminine qui se fait le plus souvent dans des représentations de *femmes damnées* et dans des scènes aguichantes de bordel, engage en tout cas sur le plan de l'imagerie à la fois l'extérieur et l'intérieur, le visible et l'invisible, le dit et le non-dit, le désir et la procréation, c'est-à-dire que le peintre choisit de développer visuellement par cette série de connotations discursives une corrélation métaphorique qui véhiculera désormais le sens de la nature physique et de l'être-femme au monde comme seule (re)présentation de la condition humaine au féminin, ainsi que comme première convention artistique de sa monstration graphique. Le sempiternel discours sur la *différence des sexes* que cette image de Courbet sous-tend lui sert en ce sens pour énoncer des pseudo-vérités et des pseudo-évidences sur son monde. Re/produisant ce qui devient une certitude de l'époque, Courbet semble viser dès l'abord dans sa peinture une identité féminine qui serait résolument proche de la nature, tribale, instinctuelle, et donc très différente en cela de celle beaucoup plus raisonnable, logique et créatrice en fin de compte des hommes, laquelle identité masculine serait alors moins poussée vers le sentimentalisme exacerbé que celle de l'être-femme.

S'ensuit encore la certitude du siècle dernier que les femmes existent de prime abord comme objets érotisés de l'art, plutôt que comme créatrices accomplies de celui-ci (Nochlin 1988). C'est ainsi que l'impensable, le non-dit et l'irreprésentable au sujet des femmes se trouvaient subtilement articulés et médiatisés au cœur des signifiants visuels esthétiquement appréciés du grand public du XIX^e siècle et servaient à perpétuer un mode de reconnaissance de la femme particulièrement oppressif.

En ont résulté depuis lors dans les formes figuratives modernes de représentation, d'après la psychanalyste féministe Luce Irigaray qui s'est efforcée de repérer comment ont été déterminées ces métaphores et ces allégories (Irigaray 1984, 1974), un puissant refoulé collectif et individuel, soit un déni manifeste de toute sexualité féminine accomplie en dehors d'un voyeurisme mâle impénitent, de même qu'une perception tronquée, voire complètement

volée, tant de *la différence* des hommes et des femmes que du désir au féminin. Irigaray ajoute que ce fétichisme du corps fécond, reproducteur, de la femme révèle littéralement en creux, dans ses cavités utérines, une nature-mère mythique comme « lieu du lieu » associé à toutes les femmes et répercuté également sur les hommes. C'est aussi le lieu germinal qui enclenche les désirs comme les passions sexuelles, où donc se re/marque d'abord cette altérité, cette *Autre*, femme, ainsi que toutes les pulsions destructrices, misogynes, masochistes, narcissiques qui sont dans la création artistique universelle (des hommes et des femmes) les fondements premiers des fantasmes et de l'imaginaire (Irigaray 1984).

Tout cela est alors réalisé, à l'époque moderne, au regard d'une conception pernicieuse de la supériorité *indéniable* de l'homme sur la femme. Et ces enjeux sociétaux inégalitaires, on l'a dit, sont quasi unanimement partagés, sans questionnement sur leur sens ou sur leur portée, par les hommes (et par les rares femmes) artistes d'alors (Nochlin 1988).

À rebours, depuis la relecture féministe qui a déferlé vers 1970-1975 sur la discipline plus que centenaire qu'est l'histoire de l'art (Carani 1994a), on a pu faire la démonstration convaincante de cette aliénation et de cette secondarisation systématique des femmes dans le contexte précis des préoccupations visuelles. Comme l'enseigne, en outre, l'ouvrage passionnant de Thomas Hess et Linda Nochlin intitulé *Woman as Sex Object* (1972), ont ainsi été montrées en art moderne, des *femmes fatales*, des *prostituées*, voire des *vierges effarouchées à conquérir*, dans des positions de provocation du regard masculin qui apparaissent en ce qui concerne les fantasmes à la limite de l'érotisme et de la pornographie, donc dans des rêves de pouvoir des hommes sur les corps des femmes pour les dé/posséder, pour en jouir, pour les contrôler, ainsi que dans des situations mêmes de représentation où le pouvoir n'est pas entre leurs mains⁶.

Là, le plus souvent, ce système d'autorité s'exprime tout d'abord dans un contexte artistique particulier de possession absolue du modèle de la représentation visuelle, c'est-à-dire selon le principe accepté d'un accès sexuel quasi illimité et entendu à ces femmes qui travaillent pour les artistes masculins comme modèles (Greer 1979; Carani 1994a). Puis le même système de domination se manifeste dans l'œuvre pratiquée même comme un choix thématique ou iconographique érotisé, sexuellement provocateur, de l'artiste homme par rapport au modèle nu féminin. S'installe dès lors un récit, une histoire ou un contenu artistique du niveau de l'idéologie dominante, de la perpétuation

6. C'est le cas, par exemple, chez Courbet (*La femme aux bas blancs*, 1861) ou avant lui de Rubens (*Le jardin d'amour*, 1632-1634), de Fragonard (*Baigneuses*, v. 1765), de Fuseli (*The Nightmare*, 1785-1790), d'Ingres (*Odalisque*, 1814; *Le bain turc*, 1863) et de Delacroix (*La femme au perroquet*, 1824), pour ne nommer que ces quelques figures de référence, à des degrés divers de métaphorisation ou de suggestivité, chez Manet (*Olympia*, 1863), chez Degas (*Le repos*, v. 1879), chez le préraphaélite Rossetti (*Venus verticordia*, 1864-1868), chez le sculpteur Auguste Rodin (*Le baiser*, 1886-1898), chez Renoir (*Les baigneuses*, 1884-1887), chez Toulouse-Lautrec (*Abandon*, 1875), chez Gauguin (*Femmes tahitiennes aux fleurs de mangues*, 1889), chez Munch (*Madonna*, 1893-1894), chez Cézanne (*Le berger amoureux*, v. 1883-1885), chez Klimt (*Judith*, 1901), chez le douanier Rousseau (*Le rêve*, 1910), chez Matisse (*Le luxe II*, 1906) ou chez Picasso (*Les demoiselles d'Avignon*, 1906-1907).

du message patriarcal, de son accomplissement et de sa reproduction sur le plan du corps social dans son entier.

Ce qui traverse ainsi en profondeur le milieu artistique masculin rejailit aussi sur les quelques femmes artistes isolées qui pratiquent difficilement le métier, malgré les obstacles nombreux qui ont été dressés devant elles par les autorités des académies royales, puis bourgeoises d'enseignement, pour empêcher leur émergence ou leur influence comme groupe constitué (Greer 1979). C'est pourquoi les femmes peintres isolées qui sont connues et admirées dans le dernier tiers du XIX^e siècle des deux côtés de l'Atlantique comme les Britanniques Emily Mary Osborn (*Mrs. Sturgis and Children*, 1855) et Edith Hayllar (*A Summer Shower*, 1883) ou encore les Américaines Lilly Martin Spencer (*The Young Husband: First Marketing*, 1854; *The Young Wife: First Stew*, v. 1856), Cecilia Beaux (*The Last Days of Childhood*, 1883-1884; *A Little Girl*, 1887) et Mary Cassatt (*Mother about to Wash Her Sleepy Child*, 1880; *Young Woman in Black*, 1883; *Baby in Dark Blue Suit, Looking over His Mother's Shoulder*, 1889) restent le plus souvent centrées visuellement et plastiquement uniquement sur elles-mêmes, sur ces formes particulièrement obsessives de narcissisme (et de plaisir domestique) que sont les portraits intimistes de femmes-mères ou d'enfants chéris, ainsi que de maris attentifs, et les autoportraits complaisants. En outre, leur servant surtout d'autopromotion dans les structures masculines du monde de l'art européen et nord-américain, cette production d'autoportraits, qui a été longuement discutée par Germaine Greer (1979), assiste et perpétue plusieurs des principaux mythes fondateurs du discours identitaire (et inégalitaire) sur les sexes, en particulier ceux d'une identification idéalisée (donc forcément restrictive) des femmes à l'univers naturel, c'est-à-dire à la *nature*, de la position convenue et particulièrement vulnérable du modèle féminin dans l'imagerie artistique ou d'une définition de la femme par ses seules fonctions nourricière et domestique traditionnelles, archi-connues, archi-codées.

Cette ségrégation thématique dans le traitement visuel de la femme règne aussi avec force à la fin du XIX^e siècle au Canada anglais et au Québec, où triomphent en peinture et en sculpture depuis plus de 100 ans les formes de représentation iconographique les plus traditionnelles, conventionnelles et sécurisantes de la femme-religieuse chaste et pure, de la femme-épouse réservée du fermier ou de l'*habitant*, de la femme-mère au service de son mari et de ses enfants ou encore de la femme-servante respectueuse de l'autorité masculine. Il suffit de feuilleter certains ouvrages d'art ancien canadien et québécois pour se rendre compte de la complaisance et en même temps de la perversité de ce message sur la femme qui est véhiculé par les Robert Harris (*Harmony*, 1886), Paul Peel (*Devotion*, 1881; *A Venetian Bather*, 1889), Wyatt Eaton (*The Harvest Field*, 1884), George Reid (*Mortgaging the Homestead*, 1890) et aussi par le Montréalais William Brymner (*Two Girls Reading*, 1898).

Autant en Europe occidentale qu'en Amérique du Nord, à l'horizon des pratiques modernistes du XX^e siècle, l'art des hommes comme des femmes est donc encore prisonnier des codes de représentation qui ont été culturellement déterminés de l'Antiquité classique à la Renaissance dans le giron des philosophies sociales patriarcales de Pline l'Ancien à Boccace, ainsi que dans le creuset des spéculations sexistes sur la nature des femmes de la part des biographes ou des commentateurs artistiques comme Alberti, Vasari, Baldinucci et Malvasia (Sutherland Harris et Nochlin 1981; Greer 1979; Carani 1994a). Toute

situation de transgression et de contre-représentation demeure une donne tout à fait exceptionnelle dans l'histoire de la représentation des femmes⁷. C'est d'ailleurs ce que souligne, par exemple, le dialogue réprobateur inventé par Roland Barthes au sujet des effusions littéraires de Michelet devant des planches scientifiques représentant la physiologie du sexe féminin, notamment le *pavillon vaginal* (Barthes 1954). Élargissant ses commentaires à tous les hommes du siècle dernier, et à ceux des siècles d'humanisme qui les ont précédés et nourris, Barthes parle à la fois de Michelet-comme-amant, de Michelet-comme-voyeur, de Michelet-comme-sadique, de Michelet-comme-bonniche, de Michelet-comme-bonimenteur, de Michelet-comme-lesbienne, etc.

Les codes culturels du modernisme

Au tournant du XX^e siècle, se signale ainsi de prime abord comme *sous-texte* narratif à toutes les images de représentation des femmes une préconception ou une idée toute faite sur la place comme sur le statut secondarisé, non actif, non important politiquement, économiquement ou socialement de ces femmes dans la culture. Ce statut symbolique dans le discours, en apparence *normal*, ne découle pas alors d'un complot ou d'une large conspiration pour imposer aux femmes (dont les femmes peintres) les idées des hommes, mais plutôt de l'ordre donné des choses, de la pure logique de l'un, du même, homme, systématiquement développée comme telle; et c'est ainsi que ce statut sexiste se transmet idéologiquement d'une façon pernicieuse au plus grand nombre (Nochlin 1988).

Les suffragettes vont dénoncer avec virulence avant la Première Guerre mondiale la vision chauviniste de la femme comme premier objet du désir des hommes. Elles s'efforcent de créer une autre image de la femme que celle qui dé/marque une incapacité chronique de se défendre. À l'encontre de l'image de passivité qui ne va plus de soi sous le modernisme, elles offrent une nouvelle image de la femme jouxtant, d'une part, un code de conduite irréprochable d'ordre typiquement féminin et, d'autre part, ce qui est tout à fait nouveau alors, l'investissement par les femmes des pouvoirs sociaux et culturels. Mais ce mouvement de revendication qui concerne une première redistribution radicale du pouvoir ne peut renverser les rapports de force patriarcaux qui sont régénérés au nom du militarisme au moment de la Première Guerre mondiale. La remontée militariste s'accompagne ainsi en soubassement d'un retour aux valeurs traditionnelles de la famille et de la disponibilité sexuelle féminine, et met en

7. Seule une artiste remarquable comme la peintre italienne Artemisia Gentileschi (*Suzanne et les vieillards*, 1610; *Judith et sa servante avec la tête d'Holophermes*, 1625) a travaillé au cœur même de cette histoire de la représentation, confrontant ses principaux codes constitutifs. Durant la Renaissance italienne, son traitement précis et très détaillé des chairs féminines échappe à l'idéalisation à la mode dans le rendu graphique du corps de la femme-modèle possédée par le regard descripteur masculin. De même, sa composition scénographique des images refuse la hiérarchisation binaire acceptée structurellement à l'époque, soit la figure de l'homme dominateur occupant la meilleure partie centrale de l'image, la femme dominée devant se contenter d'un petit coin dans les frontières du tableau. Est encore visé par Gentileschi le corollaire immédiat de cette ségrégation, l'injuste opposition force-faiblesse qui se dresse déjà alors au centre des commentaires sociétaux sur les relations hommes-femmes (Garrard 1982).

veilleuse pour longtemps toutes les revendications socioculturelles des suffragettes en faveur de la femme.

Dès lors, l'idée de secondarisation du féminin qui masque ou déguise symboliquement d'importantes relations de pouvoir entre les sexes, lesquels sont encore compris et présentés de prime abord comme profondément différents tant sur le plan émotif que sur le plan psychologique, demeure partagée comme *credo* par la majeure partie de la population des deux côtés de l'Atlantique entre 1900 et 1970. Y adhèrent notamment, en Europe, les artistes fauves (comme Matisse), les cubistes (comme Picasso), les dadaïstes (comme Duchamp et Picabia) ou les surréalistes (comme Dali ou Ernst), ainsi que les expressionnistes abstraits (comme Willem de Kooning dans ses célèbres séries de *Woman*), les artistes pop (comme Wesselmann et Lichtenstein), les formalistes géométriques et les minimalistes nord-américains des années 1960 (Hess et Nochlin 1972; Carani 1994a). On peut l'expliquer davantage.

En effet, durant la période trouble de la crise économique et des dictatures fascistes de l'entre-deux-guerres, puis entre les années 1939 et 1945, et enfin pendant les années qui suivent la fin de la Seconde Guerre mondiale, ces artistes modernistes masculins – tant figuratifs qu'abstraites, il faut le souligner, car autant les premiers que les seconds s'efforcent d'établir plastiquement une relation non traditionnelle de communication dans le continuum espace-temps avec le monde post-einsteinien (Saint-Martin 1968) – se font les complices (qu'ils soient conscients ou inconscients de cela, peu importe) d'un processus de domination effective des femmes.

Ainsi, au diapason des luttes entre la gauche démocrate et la droite réactionnaire qui traversent la société étatsunienne pendant les années 1950, c'est-à-dire au moment où les femmes américaines sont ramenées des usines au foyer (Carani 1994a), à la fois les expressionnistes abstraits et les formalistes masculins en appellent plus d'une fois au pouvoir indéniable du *creative man*, et à son corollaire irreprésentable, la faiblesse et la passivité des femmes toujours disponibles pour les besoins sexuels à assouvir ou de l'ordre du pur fantasme des hommes. Le leitmotiv provocateur de l'écrivain et essayiste new-yorkais Norman Mailer qui était proche des peintres abstraits Pollock, Kooning, Kline et Motherwell, « *You've Got to Have Balls to be an Artist* », devient à cet égard un principe artistique discriminatoire qui encourage dans le milieu des arts l'acceptation de ce pouvoir invisible masculin auquel se greffent les valorisations plastiques autoréférentielles greenbergiennes du *late modernism* (Greenberg 1961). Car Mailer se faisait là le porte-parole des préjugés sociosexuels de l'après-guerre : prônant subtilement un énième retour à l'ordre pour les femmes et suggérant sans beaucoup de nuances que le type idéal du créateur contemporain est une figure uniquement masculine, il entend imposer à ces femmes qui ont en nombre de plus en plus important la prétention de vouloir exercer le métier d'artiste des rôles et des fonctions établis au fil des ans de muses, de maîtresses, d'épouses ou de mères nourricières au service des mâles (Carani 1994a).

Pourtant, de nouveau subsistent des forces féminines très actives et originales qui sont restées le plus souvent dans l'ombre ou complètement ignorées même des historiennes ou des historiens d'art spécialisés dans la production plastique de la période moderniste. Nonobstant la valeur esthétique de leurs recherches, ces femmes ont été cantonnées pendant près de 70 ans

dans les marges ou dans les périphéries d'une histoire moderniste qui s'est d'abord pensée, dans ses différents mouvements, dans ses différents « ismes » successifs de l'histoire de l'art contemporain, selon des impératifs plastiques uniquement masculins autant en Europe et aux États-Unis qu'au Canada. Là, par exemple, à l'ombre des précurseurs modernistes, Homer Watson (*Before the Storm*, 1887), Ozias Leduc (*L'enfant au pain*, 1892-1899) ou James Wilson Morrice (*Femme au peignoir rouge*, 1910-1915), des peintres modernistes ontariens du Groupe des sept, en passant par le Canadian Art Club, les régionalistes québécois, Adrien Hébert (*Navire en mer*, 1918), Marc-Aurèle Fortin (*Dimanche après-midi à l'île Sainte-Hélène*, v. 1924), John Lyman (*Portrait de l'artiste*, v. 1918), Edwin Holgate (*Suzy*, 1921), Goodridge Roberts, etc., les femmes créatrices modernistes canadiennes et québécoises sont généralement restées presque complètement ignorées des commentateurs et commentatrices, des spécialistes et du grand public. De fait, elles le sont toujours pour une bonne part à la différence cependant des États-Unis où le mouvement de redécouverte des pratiques artistiques féminines a déjà une petite histoire.

Circonscrites à rebours à partir des efforts de documentation exhaustive menés après 1970 par des historiennes d'art féministes prioritairement, mais non exclusivement, américaines comme Anne Sutherland Harris, Linda Nochlin, Norma Broude, Eleanor Munro, Karen Petersen, Elsa Honig Fine, Eleonor Tufts, Elisabeth C. Baker, etc.⁸), et en réponse à leur exclusion quasi complète de la production initiale du discours et des pratiques visuelles modernistes, les forces de cette *altra metà dell'avanguardia* (pour reprendre l'expression de l'Italienne Lea Vergine (1980)) ont ainsi depuis maintenant près de 25 ans une valeur « positive » d'insubordination et de transgression par rapport aux idées reçues sur la position d'infériorité des femmes dans la société, et dans les arts plastiques en particulier⁹.

-
8. Voir Sutherland Harris et Nochlin (1981); Broude et Garrard (1982, 1992); Fine (1978); Petersen et Wilson (1976); Tufts (1974).
 9. On peut mentionner les apports largement documentés dans différents médias des créatrices européennes : Vanessa Bell (*Street Corner Conversation*, v. 1913), Paula Modersohn-Becker (*Vieille femme paysanne en prière*, v. 1905), Gabriele Münter (*La maison verte*, 1911), Suzanne Valadon (*La chambre bleue*, 1923), Alexandra Exter (*Grapes in a Vase*, 1913), Natalia Goncharova (*Vase de fleurs*, 1914), Olga Rozanova (*Dame de cœur*, 1915), Liubov Popova (*Figure cubiste*, 1915), Sophie Taeuber-Arp (*Composition verticale-horizontale avec triangles réciproques*, 1918), Hannah Höch (*La mariée*, 1924), Sonia Delaunay (*Contrastes simultanés*, 1912), Franciska Clausen (*Composition abstraite*, 1923), Käthe Kollwitz (*Auto-portrait*, 1934), Marlow Moss (*Blanc, noir et bleu*, 1931), Katarzyna Kobro (*Composition spatiale IV*, 1929), Vierra da Silva (*Le désastre*, 1942), Marisol Escobar (*Femmes et chien*, 1964) et Niki de Saint-Phalle (*Les nanas*, 1966), ainsi que des artistes nord-américaines : Romaine Brooks (*Miss Natalie Barney, L'amazonne*, 1920), Georgia O'Keefe (*From the Plains*, 1919), Gertrude Green (*Composition*, 1937), Kay Sage (*Small Portrait*, 1950), Frida Khalo (*La colonne brisée*, 1944), Grace Hartigan (*City Life*, 1956), Lee Krasner (*Abstract no 2*, 1946-1948), Irene Rice Pereira (*Bright Depth*, 1949), Helen Frankenthaler (*Las Mayas*, 1958), Dorothea Tanning (*Guardian Angels*, 1946), Joan Mitchell (*Casino*, 1956), Louise Nevelson (*Sky Cathedral*, 1958), Agrès Martin (*Whispering*, 1963), Eva Hesse (*Contingent*, 1969), Louise Bourgeois (*Femme couteau*, 1969-1970) et Bridget Riley (*Descending*, 1965-1966), pour ne nommer ici que la trentaine de femmes artistes de différentes générations qui ont été les plus

Chacune à leur façon, tel l'écho d'une ancienne référence, Artemisia Gentileschi, ou de références modernes plus récentes, telles les créatrices Berthe Morisot (*Madame Boursier et sa fille*, 1874), Eva Gonzalès (*Le petit soldat*, 1870) ou Marie Bashkirtseff (*Une rencontre*, 1884), ces femmes artistes modernistes entendent démonter l'imagerie constitutive même de la femme-objet. Plus inventives, elles cessent de s'obstiner à présenter encore des reflets de sujets typiquement féminins, doux et sécurisants, à la Mary Cassatt (comme dans ses tableaux élégiaques, *Two Children at the Seashore*, 1884; *The Coiffure*, 1891; *Baby Reaching For An Apple*, 1893) – lesquelles thématiques sécurisantes sont caractéristiques dès l'abord de la femme-mère et ont été définies prioritairement en ce sens par la critique et l'histoire de l'art –, ou refusent obstinément de continuer à considérer la femme-modèle nue ou à moitié nue comme seul objet du regard de désir masculin en son image postrenaissante de vulnérabilité feinte ou de séduction à la Delacroix ou à la Courbet (Pointon 1990). Ces femmes de l'autre avant-garde, dont la valeur des propositions esthétiques égalera ou surpassera même parfois avec le temps celle de leurs collègues masculins (Nochlin 1988), choisissent souvent plutôt d'intervenir sur le plan même de ces représentations manipulées de la femme à partir d'une recherche intense sur les différents concepts et procédures plastiques du modernisme (collage, frottage, combinatoire d'objets et d'images, autoréférentialité formelle, gestualité expressive, formes et formalismes, etc.).

On peut insister davantage à cet égard sur le cas exemplaire de l'Allemande Käthe Kollwitz (*Home Worker*, 1909), dont les portraits réalistes de femmes de la classe ouvrière sont imprégnés de puissance, de caractère et de noblesse, sur les collages (*Dada-Ernst*, 1920-1921; *The Tamer*, 1930) et les photomontages politico-sexuels de Hannah Höch, inventrice historique de ce type particulier d'assemblage photographique, sur les évocations circulaires de l'orifice sexuel féminin de Georgia O'Keefe (*From the Plains*, 1916; *Abstraction vert-gris*, 1931) et sur les nombreux autoportraits surréalistes (*Racines*, 1943; *Penser à la mort*, 1943) dénués de compromission, de compassion ou de complaisance de Frida Khalo. On pourrait certes ajouter à cette trop courte liste le nom de la Canadienne Emily Carr (Shadbolt 1990), dont les manifestations du désir traversent au cours des années 1930 les superbes évocations de forêts gigantesques, enchevêtrées, broussailleuses (*Forêt profonde*, v. 1931; *À l'intérieur de la forêt*, 1932-1935; *Reforestation*, 1936).

De telles femmes artistes attirent l'attention sur la valeur esthétique (stylistique) de leurs pratiques respectives plutôt que sur leur *nature* ou leur condition de femme vue comme un stéréotype machiste de la différence sexuelle et d'une appartenance biologique donnée. Par des options plastiques réfléchies positionnées en dehors des *credo* à la mode, elles ont brisé l'enfermement. Elles ont construit autrement leur identité prétendument prédisposée d'être-femme au monde, d'une part en dépassant radicalement le sacro-saint binarisme textuel masculinité/féminité, dureté/mollesse, raison/émotion et, d'autre part, en produisant une démarche visuelle propre à travers un procès critique de travail et de re/construction artistique – manière qui peut être également fortement exotique ou érotique, plus justement érotisée du

point de vue singulier de la femme, comme chez Meret Oppenheim (*Ma gouvernante*, 1936) ou Leonor Fini (*The Two Skulls*, 1950).

Au Canada anglais (Reid 1973; Burnett et Schiff 1983), outre Emily Carr, les Alexandra Luke (*Sans titre*, 1950), Hortense Gordon et Joyce Wieland (*Redgasm*, 1960; *Balling*, 1961) doivent également être mentionnées dans le contexte de cette internationalisation irrésistible du modernisme. Ainsi, après un long silence inquiétant, ces femmes artistes sont aujourd'hui l'objet de nouvelles recherches en études canadiennes (par exemple, Shadbolt 1990). Au Québec, avant 1945 (Ostiguy 1982), seules la sculptrice Sylvia Daoust, les peintres Mary Bouchard (*Bouquet de fleur et lilas*, v. 1938), Louise Gadbois (*R. P. Marie-Alain Couturier*, 1941), Madeleine Laliberté (*Le vieux moulin de l'Île-aux-Coudres*, v. 1941), Suzanne Duquet (*L'annonce faite à Marie*, 1942), Jori Smith (*La communiant*, v. 1944) ou Irène Legendre (*Notre-Dame du Portage*, 1943), ainsi que les remarquables femmes artistes anglophones du Beaver Hall Hill Group de Montréal des années 1930, c'est-à-dire les Sarah Robertson (*In the Nun's Garden*, 1933), Anne Savage (*La brouette, Wonish*, 1935), Marion Scott (*Variations on a Theme: Cell and Fossil*, 1946), Lillias Torrance Newton (*Portrait of Eric Brown*, 1933) et Prudence Heward (*Dark Girl*, 1935), acceptent de se mettre à l'écoute, à des degrés différents tout de même, de ces influences modernistes. Isolées ou en tant que membres à part entière de regroupements professionnels d'artistes comme la Contemporary Arts Society, elles installent lentement une autre façon de voir et de sentir le monde. Il faut néanmoins attendre les apports des femmes-artistes engagées dans le mouvement automatiste et postautomatiste (Arbour 1993) pour que cette idée paradigmatique de modernisme fasse définitivement sa place au Québec dans l'art des femmes, ces interventions féminines jouant d'entrée de jeu entre 1945 et 1955 un rôle déterminant dans l'évolution des arts visuels et de la culture québécoise.

La situation québécoise au féminin est donc plus complexe dans l'après-guerre que la situation moderniste générale que l'on connaît alors en Europe et aux États-Unis, voire au Canada anglais. Ici, on ne connaît pas seulement des femmes artistes restées dans les parages ou dans la marginalité de la création moderniste, comme ces quelques femmes peintres et sculptrices québécoises (francophones et anglophones) dont la lecture attentive des journaux d'avant 1940-1945 a pu nous révéler les noms au hasard d'une rencontre : Sylvia Daoust, Madeleine Laliberté, Prudence Heward, etc. À Montréal, les femmes artistes comme groupe ou comme catégorie repérable de l'histoire de l'art contemporain occupent plutôt une place de choix, une place enviable, dès 1946-1948, dans les préoccupations non figuratives et abstraites des automatistes, puis peu après, au tournant des années 1950, dans celles des postautomatistes (Arbour 1993, 1991). Ces femmes signent d'abord en grand nombre – presque la moitié, soit 7 sur 15¹⁰ – le manifeste anarchiste intitulé *Refus global*, rédigé par Paul-Émile Borduas, puis dirigent un moment du moins,

10. Ce sont Magdeleine Arbour, Muriel Guilbault, Marcelle Ferron-Hamelin, Thérèse Leduc, Louise Renaud, Françoise Riopelle et Françoise Sullivan. Si ces femmes ne sont pas toutes des artistes visuelles, ce sont en tout cas des créatrices engagées dans des recherches innovatrices dans différents domaines artistiques (arts visuels, écriture, danse, design, mode).

vers 1954-1955, le cours des événements esthétiques par l'énergie, par la force plastique inhérente, par la composition plus structurée ou organisée (chez les postautomatistes essentiellement), ainsi que par la tension de leurs productions gestuelles fondées expressivement dans une vérité émergeant du fond de l'inconscient (Arbour 1993).

Malgré cela, dans la critique québécoise, on continue à ignorer ces caractéristiques déterminantes au sujet de ces femmes, les réservant seulement pour les travaux similaires des Borduas, Leduc, Barbeau, P. Gauvreau ou Riopelle. Si on fait exception du critique Rodolphe de Repentigny qui apprécie dans le quotidien *La Presse* (Carani 1990a) la spécificité, la pratique autonome et la valeur intrinsèque des œuvres produites, en peinture, par les Jeanne Rhéaume (*Portrait de femme*, 1947), Marcelle Ferron (*Les champs russes*, 1947), Marcella Maltais (*Les amours de libellules*, 1955), Monique Charbonneau, Laure Major (*Oriflammes d'orage*, 1958), Suzanne Bergeron, Lise Gervais, Monique Voyer, Kittie Bruneau ou Rita Letendre (*Plans de campagne*, 1958), ainsi que les travaux des sculpteurs Yvette Bisson (*Réflexion*, 1959-1960), Suzanne Guité (*Rite du printemps*, 1956), Ann Kahane (*Runners*, 1952), Françoise Sullivan (*Maison pour des triangles*, 1960) ou Sybil Kennedy (*Woman with Raised Arms*, v. 1955), tous les critiques québécois préfèrent encore considérer les œuvres automatistes ou postautomatistes de ces femmes à partir d'un langage critique où la question-valise et piège en même temps de la nature intrinsèque de la femme est toujours à l'honneur. Parlant de capacité de vision, Guy Viau trouve particulièrement « paradoxal » que « l'illustration de ce courage, de cette virilité nous vient en particulier des femmes-peintres » (Arbour 1993 : 39). Le même Viau ajoute : « Femme, Rita Letendre incarne la puissance et par son intuition et son lyrisme » (Arbour 1993 : 40). Un autre commentateur clame à propos de la peinture fortement mythique de Letendre : elle est « forte, percutante, violente comme une nature vierge d'hommes » (Arbour 1993 : 40).

Letendre aurait donc apprivoisé au plus haut point ce que la critique d'art québécoise du temps, celle qui est proposée par les René Chicoine, Guy Robert, Claude Beaulieu, Jean Basile¹¹, a désigné dans son discours comme l'incarnation par excellence des valeurs plastiques féminines, c'est-à-dire l'abstraction lyrique et gestuelle qui permettrait aux femmes artistes d'ici l'expression et la communication privilégiées des passions comme des sentiments (Carani 1993b).

Par contre, quand Letendre adhère définitivement à l'abstraction géométrique durant le dernier tiers des années 1960, finies, selon cette même critique, la force, la forme et la violence proprement mythiques de sa peinture gestuelle. Finies ces valeurs et ces pratiques plastiques qui l'avaient fait identifier depuis les années 1940 jusqu'aux années 1960 à une « flagellatrice » à cause de ses dégoûlures, à une « femme forte » par suite de la « vulgarité » de sa touche et de ses couleurs (Arbour 1991 : 82), ou encore de l'« acidité un peu vulgaire » de sa palette¹². À la fin des années 1960, la critique des œuvres

11. Robert (1961); Beaulieu (1961-1962); Chicoine (1959); Basile (1966); Viau (1964). À noter également que, outre Repentigny, Noël Lajoie, critique du *Devoir*, est très sympathique à Letendre et voit en elle la jeune artiste la plus prometteuse de l'exposition Espace 55.

12. L'expression est du critique René Chicoine dans *Le Devoir*, le 9 mars 1957.

nouvellement géométriques de Letendre se mute plutôt brutalement en une stricte association au style pictural proprement masculin des formalistes nord-américains. On la discute et on l'évalue dorénavant selon le même langage que celui qui est utilisé pour rendre compte des pratiques des peintres abstraits géométriques masculins, sans plus jamais tenir compte de son mode personnel d'expression, de son dynamisme particulier. Letendre est considérée dès lors dans le giron de ces modèles de référence par excellence que sont, au Québec, les plasticiens (les Premiers et Seconds Plasticiens confondus), c'est-à-dire surtout Toupin, Molinari, Tousignant (Carani 1990a, 1993b, 1993c), et on la présente comme la fille de ces pères protecteurs (alors qu'on avait vu en elle, dix ans auparavant, la mère nourricière des artistes québécois).

Autrement dit, tout semble se passer comme si on avait réduit alors son image de femme artiste radicale en émasculant sa puissance créatrice qu'avait suggérée la force initiale de ses envolées gestuelles. Après en avoir fait une quasi-virago de la jeune peinture québécoise, définition qui avait permis et soutenu sa percée québécoise et canadienne pendant les années 1950, on en vient au tournant des années 1970 à en faire une nature contrôlée ou encadrée artistiquement, ce qui semble sécuriser, rassurer le public des arts visuels contemporains et mieux situer ou lui expliquer peut-être le passage Letendre de la frontière stylistique de l'abstraction lyrique automatiste au géométrisme abstrait pur et dur.

Prises à témoin, mises à nu comme l'avait été auparavant le corps de la femme, les émotions, les passions et les pulsions, exprimées esthétiquement en tant que gestualité libératrice, intuition, élan, générosité ou surgissement intérieur du fond de l'être (au) féminin, deviennent ainsi au Québec, d'abord dans le milieu même de l'art vivant, de l'art le plus avancé du moment, et dans la culture québécoise en général, une seconde *nature* des femmes artistes d'ici. On y reconnaît d'emblée une identité propre des femmes qui demeure néanmoins extrêmement fragile, douloureuse, fragmentée, presque *nue*, et qui en conséquence doit être enrégimentée dès l'abord par les conventions et les normes artistiques masculines pour avoir un sens, pour signifier, pour représenter adéquatement le monde.

L'histoire de l'art féministe québécoise a reconnu l'emprise sociétale énorme de cette situation et en a fait le mot d'ordre de toute la génération québécoise des *fifties* et aussi de celle des *sixties* au sujet des femmes artistes : « Elles devaient, en effet, pour avoir droit à l'universalité, oublier leur propre corps marqué par le particulier, le différent, l'altérité. Les propos des critiques tendaient à cela – à louer le féminin pourvu qu'il disparaisse ou soit occulté » (Arbour 1993 : 41). En ce sens, le discours de la critique locale aura privilégié avant tout pour Rita Letendre, et pour toutes les autres femmes artistes québécoises de l'époque, le mode de connaissance « intuitif et émotif » particulièrement féminin qu'on associe directement alors à la gestualité automatiste spontanée, passionnée, instinctuelle, qui serait mystérieusement issue des profondeurs de l'être-femme, et non d'une raison raisonnée plus logique et froide comme chez les meilleurs créateurs adeptes privilégiés en conséquence du géométrisme abstrait pur et dur.

Dans ce contexte, à la suite de l'avènement et de la mainmise définitive du plasticisme géométrique, il n'est donc pas très surprenant que la situation quasi égalitaire qu'avaient occupée au Québec les hommes et les femmes artistes

postautomatistes au début et au milieu des années 1950 (Arbour 1993) stagne et s'enlise à l'égal de ce qui se sera passé, sous le modernisme, dans le reste de l'Amérique du Nord et de l'Europe. La part des femmes artistes québécoises subit sur-le-champ un recul appréciable, un effacement. Seule cette femme *Autre*, la plasticienne Rita Letendre, échappe au piège de ce cruel ressac anti-féminin à la fin des années 1960 (Carani 1993b), bien qu'elle aussi ait longtemps été vantée, on l'a documenté et commenté au passage, davantage pour ses puissantes effusions du type automatiste du tournant des années 1960 que pour ses superbes productions muralistes de la fin de la décennie qui manifestent pourtant en leur construction visuelle une concentration incomparable d'énergie dans l'espace architectonique de l'œuvre.

Au regard des représentations multiformes actuelles

Depuis 1970, avec l'éclosion de leur voix sur la scène artistique internationale, les femmes artistes des jeunes générations ont voulu assumer la place de leur art anti-moderniste, anti-formaliste. Comme leurs collègues masculins, dans un élan créateur intense, elles ont voulu apprivoiser tout d'abord les visages prolixes de la postmodernité sociale, culturelle et artistique des années 1970-1990 (Carani 1987) que véhiculent les notions esthétiques d'anti-art, de poststructuralisme, de décloisonnement, de déconstruction, de baroque (Carani 1990b), d'intertextualité bakhtinienne (Bakhtine 1970; Kristeva 1974), d'impureté (Scarpetta 1988, 1985) par opposition à la prétendue pureté moderniste greenbergienne, ou encore de narrativité disjonctive. Tout se passe donc tant chez les hommes que les femmes artistes à travers des jeux métalangagiers et hybrides d'appropriation imagière, de réappropriation, de détournement des codes et de métaphorisation. On ne peut oublier également, sur le plan de la production plastique même de cette imagerie postmoderne, les valeurs de l'œuvre ouverte (Eco 1972, 1979), de la nouvelle imagerie néo-figurative (Carani 1987), de la sculpture *dans le champ élargi* (Krauss 1986), de l'art d'installation, de la performance, des arts textiles, de la vidéo et de la photographie postmoderne que sont l'hybridité, la transdisciplinarité, l'incongru, les objets insolites, les prélèvements épars, le bricolage (emprunté à la méthode structuraliste de Claude Lévi-Strauss), la fabrication d'images et la simulation, le modèle simulacre (Baudrillard 1981).

Qui plus est, sous l'impulsion décisive de la pensée féministe en arts visuels qui s'est enclenchée au fil des revendications des femmes dans la société nord-américaine et européenne, choisissant de travailler dans les aliénations structurelles mêmes, plusieurs femmes artistes ont choisi aussi de reprendre enfin pleinement possession de leur être de femme, de cette *Autre* du phallus, en se réappropriant visuellement leur sexualité, leurs désirs/besoins, leur *différence* dans les différents médias d'intervention. Je pense en particulier aux Américaines Judy Chicago (*Female Rejection Drawing*, 1974), Miriam Schapiro (*Theodora's Fan*, 1980), Lynda Benglis (*Sans titre*, 1970), Sylvia Sleigh (*The Turkish Bath*, 1973), Joan Simmel (*Intimacy-Autonomy*, 1974), Mary Frank (*Sans titre, Femme*, 1975), Nancy Spero (*Codex-Artaud VI*, 1971), Ellen Lanyon (*Super Die-Box*, 1970), Joan Snyder (*Small Symphony for Women*, 1974), Alice Neel (*Gerard Malanga*, 1969), Ruth Vollmer (*Steiner Form*, 1970), Lee Bontecou (*Sans titre*, 1970), Marjorie Strider (*Brooms*, 1972), Cindy Sherman et Nancy Holt (*Pine*

Barrens, 1975), pour lesquelles la part identitaire ressource la réflexion sur le code de la représentation artistique, ainsi que la recherche même du sens de l'œuvre pratiquée comme système de signes articulés par l'artiste et le spectateur ou la spectatrice à la fois dans le contexte des nouvelles théories postmodernes dialogiques, intertextuelles, de réception de l'œuvre (Kristeva 1974).

Cette représentation des femmes par de telles femmes artistes conscientisées, militantes, prend souvent la forme d'une réflexion autour du corps nu féminin non idéalisé, même déformé par la maternité comme par la vieillesse (comme chez Alice Neel dans *Carmen and Baby*, de 1972) ou encore blessé (comme chez Nancy Spero); voire de la sexualité accomplie, non réprimée (comme chez Chicago). À des degrés divers, ces approches à la jonction du féminisme et du féminin véhiculent sur les plans conceptuel, thématique et plastique une autre vision affective du monde, un nouveau regard sur le *modèle* de (la) représentation, celui qui est rendu désormais représentable de l'*Autre* sexe, ce qui provoque chez les spectateurs et les spectatrices non plus une délectation voyeuriste de l'ordre du seul masculin envers la femme-objet, mais un nouvel état de prise de conscience de la féminité, du moins un dialogue possible sur le monde *obscur, noir*, des pulsions et des valeurs identitaires de l'être-femme.

Travaillent aussi dans le sens de cette réappropriation des signaux de communication les Canadiennes anglaises Sandra Meigs (*Burning Island*, 1980), Lynn Hughes (*Tourist*, 1980), Gathie Falk (*Pieces of Water: Surplus Cheese*, 1982), Joyce Wieland (*The Water Quilt*, 1970), Carol Wainio (*The Age of Enlightenment*, 1982), Landon Mackenzie (*Lost River Series no 4*, 1981), Vera Frenkel (*Her Room in Paris*, 1979), Suzy Lake (*Are You Talking to me ?*, 1979), Doreen Lindsay (*Mère et filles*, 1981), Marion Wagschal (*Self Portrait*, 1976), Jennifer Dickson (*The Second Mirror: Reflections*, 1978), Liz Magor (*Four Boys and a Girl*, 1979), Sorel Cohen (*Le rite matinal*, 1977; *After Bacon Muybridge*, 1980) et Holly King (*Lighthouse with Furies*, 1986).

Au Québec, dans la foulée de l'exposition *Art et féminisme* qui fut organisée au Musée d'art contemporain (MAC) en 1982 pour coïncider avec l'accrochage, à Montréal, du *Dinner Party* de Judy Chicago¹³, exposition où furent montrés les travaux résolument engagés des Josette Trépanier (*Qui suis-je ?*, 1981), Francine Larivée (*La chambre nuptiale*, 1976), Michèle Héon (*Kimono 4*, 1979), Lise Landry (*Lettre d'une couturière*, 1981) et Carmen Coulombe (*L'emprise sur l'univers 2*, 1981), pour ne nommer qu'elles, la même situation existe depuis une dizaine d'années déjà chez des créatrices où l'eros féminin est à l'œuvre¹⁴.

13. Le *Dinner Party* a attiré 90 000 visiteurs et visiteuses au MAC, présentation durant laquelle quelques historiennes d'art québécoises ont organisé en parallèle au même endroit, du 11 mars au 2 mai, l'événement marquant *Art et féminisme*. Les choix de la conservatrice invitée, Rose-Marie Arbour, étaient guidés par la recherche des modes d'insertion formelle et plastique des marques d'une conscience féministe dans les réalisations plastiques. Quarante et une artistes en arts visuels étaient ainsi exposées, sans compter les vidéastes et collectifs de production vidéo. Voir *Affaires culturelles* (1982).

14. Je pense aux Québécoises Tatiana Demidoff-Séguin, Monique Régimbald-Zeiber (*Caricasse et cuisinière*, 1986), Sylvie Guimont (*Malaga bleu*, 1985), Louise Gauthier-Mitchell (*Vierge enceinte*, 1981; *Les ruines circulaires*, 1985), Irène

Autrement dit, l'idée à sens unique, chère aux XIX^e et XX^e siècles, que j'ai voulu documenter au premier chef dans le présent article, d'une sexualité féminine qui serait expressément *dépendante* du désir des hommes est prise à partie de tous côtés dans les arts actuels. Elle est pervertie au plus profond par des pratiques identitaires de l'ordre du féminin qui font dorénavant leur juste place aux désirs sexués des femmes artistes, et des femmes en général, ce qui insiste de nouveau sur le fait que toute présentation de la femme comme objet est un construit jouant des signifiants et des signifiés sociosémiques.

Un arrêt sur quelques œuvres québécoises récentes faites par des femmes entre 1980 et 1993 nous permet d'approfondir cette constatation en élargissant encore plus le champ d'études pour accueillir les principaux énoncés visuels qui sont développés aujourd'hui sur le plan du langage de la représentation des femmes par quelques jeunes créatrices très engagées en ce sens dans la culture québécoise. Ces œuvres ont été choisies également pour l'éventail des discours, des pratiques et des langages que leurs productrices mettent au point dans différents médias. Constat très actuel de stratégies prolixes de déplacement, univers polysémique, tous ces travaux proposent des symboliques revendicatrices qui s'insèrent dans l'entre-code ou dans la contre-apparence (Carani 1994b, 1993d, 1993e).

Pratiquant l'art hybride de l'installation qu'elle associe à une procédure libidinale de libération et d'arrêt sur le désir féminin, Paryse Martin a ébranlé profondément il y a quelques années déjà le milieu des arts visuels québécois et le milieu culturel en général, en exposant une série de pénis sculptés, décorés, fleuris, chargés de signes. De même, avec le très sensuel et sexué *Dentier de crocodile* (1993) qui fut exposé à Sainte-Foy, en 1993, l'artiste se réfère symboliquement à une bouche gigantesque, gourmande qui renvoie le spectateur ou la spectatrice aux différents plaisirs associés au sens du goût. Là, sur un socle en fer forgé d'un vert forêt soutenu, une pulpeuse fève de bois recouverte d'un cuir également vert qui rappelle l'orifice bucal (comme aussi l'orifice sexuel féminin) contient à l'intérieur cinq seins de femmes, protubérants, amovibles, de bois rougi, qui ont l'apparence exagérément suggestive de dents croqueuses (de nourriture, d'hommes ?) et dont les extrémités sont finement décorées de fleurs colorées. Ces seins en fleurs semblent ainsi prêts à nourrir, à donner la vie, à rassasier. Cette succulente œuvre baroquisante, qui est remplie d'humour, qui est investie au second degré car chargée de glissements de sens, de détournements de signification, joue subtilement encore du raffinement de la matière plastique travaillée, de l'élégance, par ses textures, par ses formes hyperaccrocheuses, souriantes, par ses coloris saisissants. L'intime, le refoulé, le superficiel et le profond, réappropriés, resurgis, constituent ici la géographie secrète du sujet.

Whittome (*Incunabula of a Bridge*, 1984), Betty Goodwin (*Je suis certaine que quelqu'un m'a tuée*, 1985), Françoise Sullivan (*Le cycle crétois*, 1985), Louise Viger (*L'Éclipse, les Délicieux*, 1991), Céline Baril (*Du chariot naquit l'homme. Extrait du 7^e jour de la création*, 1984), Danielle Sauvé (*La chimère*, 1986), Lise Bégin (*Turbulence*, 1986), Christiane Gauthier (Sans titre, 1986), Nicole Jolicœur, Suzanne Gauthier (Sans titre, 1987), Paryse Martin (*Dentier de crocodile*, 1993), Lucienne Cornet (*La mer-Incantations-Chants*, 1993), Carole Baillargeon (*Le vertugadin de la reine Margot*, 1992-1993), etc.

Les paysages intérieurs tourmentés ponctuent les plus récents tableaux-murmures de Lucienne Cornet (*La mer—Incantations—Chant*, 1993). Dans ces territoires inconnus, l'artiste entend échapper aux signes et aux codes préconstitués pour retrouver l'immanence et l'intégralité du « je ». Elle s'expose métaphysiquement comme sujet, apprivoisant ses angoisses, ses peurs, ses incertitudes et ses pulsions, comme les nôtres de spectateurs et de spectatrices. Ici se dévoile dans la peinture non seulement l'être privé, l'intime, mais aussi l'inavouable, le jardin secret des fantasmes, des désirs et des rêves ludiques, comme métaphores imagières. Cela engendre et produit en même temps l'énergie de l'inconscient dans l'acte communiqué de création. C'est ainsi que l'œuvre récente de Lucienne Cornet peut être envisagée comme un processus de reconstruction identitaire épisodique du moi, de son versant caché, dans un constant et incessant retour au sujet créateur. Chaque tableau exécuté constitue ainsi comme une renaissance perpétuelle, une seconde naissance au monde. Les thèmes immémoriaux de la vie et de la mort, de l'être et du néant, d'Eros et de Thanatos, surgissent de ce vortex existentiel et passionnel, des couches archéologiques imbriquées d'énergie et de connaissance.

Une rupture des réseaux socialement légitimés, condescendants, codés du nu (et du modèle) féminin dans l'art visuel, est proposée par la photographe Sorel Cohen dans *After Bacon Muybridge* (1980). S'expose ici l'*Autre œil*, soit une érotisation exploratoire du nu maculin pour le regard féminin comme pour celui des voyeurs et des voyeuses que nous sommes tous et toutes à différents degrés. À l'opposé de la composition classique de l'imagerie artistique qui a alimenté la marginalisation sexuelle des femmes en femmes-objets et la ségrégation complète des sens : le plaisir et la jouissance pour l'homme, l'exhibitionnisme et la prestation sexuelle pour la femme-modèle, Cohen joue du montage fragmentaire de l'image, du développement narratif du thème et de l'absence de poses strictement frontalisées, pour refuser aux spectateurs et aux spectatrices une position claire et bien définie généralement associée au voyeurisme. De nouvelles avenues sont ainsi ouvertes par rapport aux signes du désir. La séduction, l'assouvissement passif, les images de soumission et de disponibilité, sont transformés en propositions critiques, faisant place, par l'intermédiaire du flou, du bougé, du tremblé, de l'instantanéité et de la répétition imagières, à une zone de liberté retrouvée.

L'installation *Garde-robe et les dix commandements de mademoiselle élégante* (1990-1992) de Carole Baillargeon réunit dans l'esprit pastiche de la consommation visuelle d'une économie féminine dix robes-collages de taille adulte confectionnées, tels des vêtements humains, de vieux patrons de couture, récupérés, reconvertis. Ces robes sont rehaussées de pastel et accrochées (suspendues) à des cintres pour simuler un lieu de rangement intime, soit un vestiaire ou une garde-robe de la maîtresse de maison. L'œuvre comprend aussi, au mur, d'autres robes minituarisées qui sont accompagnées chacune de courts textes descriptifs ou explicatifs extraits du célèbre *Guide marabout de la jeune fille d'aujourd'hui*, datant de 1964. Les *credo*, les impératifs de l'étiquette et les codes vestimentaires de la jeune fille correcte et « bien élevée » de cette époque pas trop lointaine y sont présentés avec une ironie mordante. S'ajoutent enfin des moulages de souliers, au nombre de neuf seulement, peut-être pour inciter subtilement le spectateur ou la spectatrice à y

laisser (ou à y rechercher) les siens en guise de signe d'entrée dans l'intimité du logis et dans cette vie de famille bourgeoise contemporaine assez typique.

Dans un remarquable *Sans titre* de 1986, de Christiane Gauthier, l'élan aérien strictement vertical qu'on a associé d'emblée en sculpture contemporaine à la virilité et l'érotisme mâles, donc à l'accomplissement dans l'acte même de création objectale du désir sexuel masculin, est muté en un désir troublé, accidenté, de la femme qui fait toute leur place aux péripéties et aux ramifications de la vie vécue, à l'angoisse, ainsi qu'à la douleur psychique, émotionnelle et physique. Une telle position déborde aussi le cadre conventionnel le plus strict de la sculpture contemporaine dans l'intertexte. Le lien femme/culture est exposé par Gauthier pour ce qu'il est *de facto* : une fabrication sociale qu'il faut redéfinir, recomposer, par les mains des femmes. Ces lieux mêmes tiennent encore d'une volonté d'intrusion, voire d'immersion physique dans l'espace de (re)présentation et de circulation du spectateur ou de la spectatrice. On en arrive ainsi comme femme, et aussi comme homme, à tourner le dos au(x) déni(s), aux interdits culturels à l'expérience sensuelle, aux conflits moi/sur-moi, car l'activité perceptuelle est accompagnée d'une charge de plaisir qui libère passionnément le corps et l'imaginaire.

Enfin, la même préoccupation existentialiste, mais cette fois proprement féministe, sous-tend l'œuvre textile de Carole Baillargeon, *Le vertugadin de la reine Margot* (1992-1993). Une structure cylindrique de métal élaborée en guise de jupon porte pour mémoire sur ses parois obliques des textes découpés en forme de cœur où, dans ces extraits puisés par l'artiste dans des ouvrages sur le costume parus entre 1933 et 1990, on remarque au premier regard des mots chargés de sens comme AMANTS, OBÉSITÉ, CŒUR, etc. Le souvenir légendaire, imaginaire, des désirs, des passions, des contraintes et des cruautés de la reine Margot se mute chez Baillargeon en un lieu de mémoire universel pour traverser les siècles et toucher encore l'ici-maintenant de la condition féminine.

L'« exil intérieur » des femmes qui a été engendré par les hommes, et que plusieurs femmes artistes d'aujourd'hui s'efforcent ainsi de résoudre psychologiquement dans leurs multiples pratiques postmodernes, est un modèle de pensée imposé arbitrairement. Il s'est inscrit textuellement, et continue de s'inscrire, à travers la part masculine dans les sociétés occidentales, notamment par l'entremise du concept-valise de *représentation-de-femmes*. Ce concept aura été négatif, comme cela fut la norme dans toute l'histoire de la modernité et du modernisme, ou moins souvent détourné positivement par suite d'une prise de conscience éclairée des théoriciennes de l'art (Françoise D'Eaubonne, Griselda Pollock, Mary Kelley, Rozika Parker, Miriam Schapiro, Lucy Lippard, Ellen Morgan, Gisela Ecker, etc.)¹⁵, des femmes artistes postmodernes prenant le relais de certaines modernistes héroïques, et très rarement de certains hommes travaillant dans le milieu culturel comme le critique d'art new-yorkais Lawrence Alloway ou l'historien d'art Thomas Hess, l'auteur de l'article-choc « Great Women Artists » (Hess et Baker 1973 : 44-54), en réponse à l'interrogation de base de Linda Nochlin : « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grandes femmes artistes ? », « Why Have There Been No Great Women Artists ? » (Hess et Baker 1973 : 1-43).

15. Voir D'Eaubonne (1977), Kelly (1983), Pollock (1988), Schapiro (1975), Morgan (1975) et Ecker (1985).

Conclusion sur le(s) monde(s) possible(s) au féminin

Dans un univers social qui n'a pas encore atteint l'utopie, loin de là – comme l'idéologie anti-féministe qui s'est manifestée récemment de chaque côté de l'Atlantique nous l'a rappelé en tentant de réinstaller des attentes sexuelles traditionnelles, en s'efforçant de brimer le droit à l'avortement –, il n'existe toujours pas en cette fin de siècle (et de millénaire) une totale égalité, c'est-à-dire une égalité qui irait de soi, où les différences hiérarchiques entre hommes et femmes devant le pouvoir seraient enfin résolues. C'est pourquoi la masse critique des femmes artistes actuelles importe au premier chef, au même titre que l'importance esthétique de leur art sur le plan des enjeux socio-artistiques récents : autobiographèmes identitaires du sujet-créatrice, valorisation de la « différence » et du désir au féminin, investissement positif féministe de l'imagerie mass-médiatique, revendications militantes en faveur de l'avortement, reconnaissance du vécu, de l'identité et du désir lesbiens, lutte contre les inégalités sociales, contre la violence faite aux femmes, contre le viol, contre le SIDA, etc. En ce sens, démonstration, détournement et travestissement réussis des codes patriarcaux sont désormais des pratiques discursives dont on doit tenir compte dans les arts actuels, et la discussion critique des plus récents travaux de femmes artistes (québécoises) est un moyen de combattre les messages dominants, de même qu'une consolidation d'acquis toujours fragiles.

Même si on ne peut tableur sur la capacité collective ou la certitude culturelle de préserver quelque visée féminine ou féministe que ce soit, on peut toutefois avancer, me semble-t-il, qu'au milieu des années 1990 la présence efficace de femmes artistes conscientisées est là pour rester dans les arts qui se font, et que cette nouvelle distribution du pouvoir fait déjà changer beaucoup de choses. Car dans l'art actuel en tout cas, tout retour en arrière, ainsi que tout effacement derrière le discours masculin dominant, semble fort problématique ou quasiment impossible désormais.

Bien qu'on ne puisse présumer, comme l'a rappelé encore récemment Linda Nochlin, que les femmes artistes soient plus à l'abri des séductions des discours idéologiques que leurs contemporains (Nochlin 1988), bien qu'on ne puisse ignorer non plus des essoufflements et des regards en arrière épisodiques, on assiste présentement en arts visuels, dans tous les médias d'intervention imagique, à une multiplication et à une prolifération d'approches et de formes plastiques au féminin, ce qui est dans cette démultiplication et dans cette multipolarité même un signe tant de maturité créatrice que de force réelle des jeunes femmes artistes. Marque d'un refus présent du *statu quo* culturel et signe anticipatoire d'un futur sans sens unique idéologiquement prédéterminé, cette multiplicité vivante de voix féminines/féministes est ainsi en même temps la caution, le garant, la preuve et le révélateur d'une ouverture plurielle de la signification. Et toujours, en fin de compte, ces problématiques visuelles des artistes pluridisciplinaires de la galerie montréalaise féministe La Centrale, par exemple, qui fut ouverte en 1973 sous le nom de Galerie Powerhouse¹⁶, sont

16. Premier rassemblement d'artistes féministes québécoises, la Galerie Powerhouse fut fondée à Montréal au printemps 1973 comme un collectif de 30 femmes artistes préoccupées par le féminisme et le statut politique des femmes.

d'une manière ou d'une autre en rapport avec le statut social de toutes les femmes.

Somme toute, de telles démarches ont d'abord été revendiquées au début des années 1970 en Amérique du Nord par des artistes radicales comme Miriam Schapiro et Judy Chicago qui ont valorisé alors comme nouveau départ structurel de l'art des femme la *cunt image*, le sexe femme déjà mis en avant par la moderniste américaine Georgia O'Keefe et, plus allusivement, par la Canadienne Emily Carr (Shadbolt 1990), soit la mise en œuvre d'une imagerie féminine sexuée, avec son iconographie et ses signifiants-signifiés visuels propres : formes circulaires et centrées, concavités intimistes, caractères des textures et des couleurs, etc. (Lippard 1976). Ces approches ont été relayées ensuite par la défense obstinée de thématiques féminines engagées ou d'autobiographèmes féminins pendant les années 1980, et ont ainsi bouleversé en 20 ans les vieilles structures masculines de pouvoir, depuis le champ particulier de la théorie de l'art à celui du vécu quotidien des jeunes femmes modèles, en passant par les matrices explicatives ou évaluatives de l'histoire de l'art et de la critique d'art contemporaine.

En ce sens, est apparue au fil des productions plastiques des femmes artistes québécoises ou étrangères une nouvelle image discursive de la femme comme sujet et objet de l'art, ainsi qu'un nouvel espace de représentation et de réception des spectateurs et des spectatrices. Le portrait qui se dégage globalement est un portrait de rejet de l'idéalisme avilissant pour toutes les femmes, et aussi de refus de toutes les formes de discrimination contre les femmes, au nom d'un égalitarisme s'ouvrant aux changements possibles, aux mondes imaginés, au(x) monde(s) possible(s) au féminin.

Marie Carani
Centre d'études sur la langue, les arts
et les traditions populaires
des francophones en Amérique du Nord (CELAT)
Département d'histoire, Université Laval

RÉFÉRENCES

AFFAIRES CULTURELLES, Ministère des

1982 *Art et féminisme. Québec*, Ministère des Affaires culturelles. (Catalogue de l'exposition *Art et féminisme*).

ANDRÉ, Serge

1985 « Le symptôme et la création », *La part de l'œil*, dossier « Arts plastiques et psychanalyse », 1 : 25-26.

ARBOUR, Rose-Marie

1991 « La fabrication de la figure de l'artiste en tant que femme dans les années 60 au Québec », in Francine Couture (dir.), *Les arts et les années 60*. Montréal, Triptyque : 79-88.

1993 « L'apport des femmes-peintres au courant post-automatiste : une représentation critique (1955-1965) », in Francine Couture (dir.), *Les arts visuels au Québec dans les années soixante*. Montréal, VLB : 23-70.

BAKHTINE, Mikhail

1970 *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*. Paris, L'Âge d'Homme.

BARTHES, Roland

1954 *Michellet*. Paris, Payot.

BASILE, Jean

1966 « Rita Letendre : "J'enseignerai la vie" », *Le Devoir*, 11 octobre : 10.

BAUDRILLARD, Jean

1981 *Simulacres et simulation*. Paris, Galilée.

BEAULIEU, Claude

1961-1962 « Sans titre », *Vie des Arts*, 25 : 54.

BROUDE, Norma et Mary D. Garrard (dir.)

1982 *Feminism and Art History. Questioning the Litany*. New York, Harper and Row.

1992 *The Expanding Discourse : Feminism and Art History*. New York, Harper Collins.

BURNETT, David et Marilyn Schiff

1983 *Contemporary Canadian Art*. Edmonton, Alb., Hurtig Publishers.

CARANI, Marie

1987 « Propositions critiques de la peinture post-moderne », *La Petite Revue de philosophie*, 9, 1 : 135-162.

1990a *L'œil de la critique*. Sillery, Septentrion.

1990b « Le baroque, aujourd'hui », *Trois*, 5, 3 : 33-44.

1991 « La femme comme signe », in Vera Adamantova et Madeline Lennon (dir.), *Images of Women in the Arts*. London, Ont., The University of Western Ontario Press : 120-132.

1993a « La part féminine du désir », *Espace*, 23 : 13-21.

1993b « Le formalisme au féminin. Rita Letendre, peintre et muraliste », in Évelyne Tardy et al. (dir.), *Les bâtisseuses de la cité*. Cahiers scientifiques de l'ACFAS, 79, Montréal, ACFAS : 277-290.

1993c « Le formalisme géométrique. Positions des peintres formalistes québécois », in Francine Couture (dir.), *Les arts visuels au Québec dans les années soixante*. Montréal, VLB : 71-130.

1993d « Surgissements, impulsions, cadences et rythmes du désir », in *Lucienne Cornet*. Québec, Éditions de la Canoterie : 12-27.

1993e « Des territoires textiles », in *Septième biennale de tapisserie contemporaine de Montréal 1993*. Montréal, Centre d'essai et de diffusion de l'art textile contemporain : 6-14.

1994a « D'une histoire de l'art au féminin », in Roberta Mura (dir.), *Critiques féministes des disciplines*, volume 5, Cahiers de recherche du GREMF, 60, Québec, GREMF : 5-28.

1994b « Des mondes possibles », *Protée*, 22, 1 : 90-95.

CHICOINE, René

1957 « De Descartes à Ali-Baba », *Le Devoir*, 9 mars : 2.

1959 « À l'ombre des tableaux de jeunes femmes en fleur », *Le Devoir*, 18 février : 9.

D'EAUBONNE, Françoise

1977 *Histoire de l'art et lutte des sexes*. Paris, Éditions de la Différence.

ECKER, Gisela (dir.)

1985 *Feminist Aesthetics*. Londres, The Women Press.

- ECO, Umberto
 1972 *La structure absente*. Paris, Mercure de France.
 1979 *A Theory of Semiotics*. Bloomington, Indiana University Press.
- FINE, Elsa Honig
 1978 *Women and Art, A History of Women Painters and Sculptors from the Renaissance to the Twentieth Century*. Montclair, N. J., Allanheld and Schram Ltd.
- FREUD, Sigmund
 1910 *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*. Paris, Gallimard, 1928.
 1914 «Le Moïse de Michel-Ange», in *Essais de psychanalyse appliquée*. Paris, Gallimard, 1927.
 1939 *Moïse et le monothéisme*. Paris, Gallimard, 1948.
- GARRARD, Mary
 1982 «Artemisia and Suzanna», in Norma Broude et Mary D. Garrard (dir.), *Feminism and Art History. Questioning the Litany*. New York, Harper and Row : 147-172.
- GREENBERG, Clement
 1961 *Art and Culture*. Boston, Beacon Press.
- GREER, Germaine
 1970 *La femme eunuque*. Paris, Laffont.
 1979 *The Obstacle Race*. Londres, Picador.
- HESS, Thomas B. et Elizabeth C. Baker (dir.)
 1973 *Art and Sexual Politics*. New York, Collier Books.
- HESS, Thomas B. et Linda Nochlin (dir.)
 1972 *Woman as Sex Object*. New York, Newsweek.
- IRIGARAY, Luce
 1974 *Speculum. De l'autre femme*. Paris, Minuit.
 1984 *Éthique de la différence sexuelle*. Paris, Minuit.
- KELLY, Mary
 1983 *The Post Partum Document*. Londres, Routledge & Kegan Paul.
- KLEIN, Mélanie
 1968 *Envie et gratitude*. Paris, Gallimard.
- KRAUSS, Rosalind
 1986 *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, MA, MIT Press.
- KRISTEVA, Julia
 1974 *La révolution du texte poétique*. Paris, Seuil.
- LACAN, Jacques
 1966 *L'éthique de la psychanalyse*. Paris, Seuil.
- LIPPARD, Lucy R.
 1976 *From the Center. Feminist Essays on Women's Art*. New York, E.P. Dutton and Co.
- MORGAN, Ellen
 1975 *The Erotization of Male Dominance/Female Submission*. Pittsburgh, Know.
- NOCHLIN, Linda
 1988 *Women, Art, and Power and Other Essays*. New York, Harper and Row.

OSTIGUY, Jean-René

1982 *Les esthétiques modernes au Québec de 1916 à 1946*. Ottawa, Galerie Nationale du Canada.

PETERSEN, Karen et J. J. Wilson

1976 *Women Artists: Recognition and Reappraisal, from the Early Middle Ages to the Twentieth Century*. New York, Harper and Row.

POINTON, Marcia

1990 *Naked Authority. The Body in Western Painting 1830-1908*. Cambridge, Cambridge University Press.

POLLOCK, Griselda

1988 « Feminist Interventions in the Histories of Art: An Introduction », in G. Pollock (dir.), *Vision & Difference*. Londres et New York, Routledge : 1-27.

REID, Dennis

1973 *A Concise History of Canadian Painting*. Toronto, Oxford University Press.

ROBERT, Guy

1961 « Rita Letendre, à la galerie Denyse Delrue », *Le Devoir*, 27 octobre : 8.

SAINT-MARTIN, Fernande

1968 *Structures de l'espace pictural*. Montréal, Hurtubise-HMH.

SCARPETTA, Guy

1985 *L'impureté*. Paris, Grasset.

1988 *L'artifice*. Paris, Grasset.

SHADBOLT, Doris

1990 *Emily Carr*. Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada.

SCHAPIRO, Miriam (dir.)

1975 *Art : A Woman's Sensibility*. La Jolla, CA, Laurence McGilbery.

STREIFER RUBENSTEIN, Charlotte

1982 *American Women Artists*. New York, Avon.

SUTHERLAND HARRIS, Anne et Linda Nochlin

1981 *Women Artists : 1550-1950*. New York, Alfred A. Knopf.

TUFTS, Eleonor

1974 *Our Hidden Heritage : Five Centuries of Women Artists*. New York, Paddington Press Ltd.

VIAU, Guy

1964 *La peinture moderne au Canada français*. Québec, Ministère des Affaires culturelles.

VERGINE, Lea

1980 *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940*. Rome, Mazzotta editore.

WEEKS, Jeffrey

1981 *Sex, Politics and Society: The Regulation of Sexuality since 1800*. Londres et New York, Routledge.