

ETC



Le corps autographe de la peinture pratiquée

Marie Carani

Numéro 32, décembre 1995, janvier–février 1996

Peinture actuelle

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35838ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Carani, M. (1995). Le corps autographe de la peinture pratiquée. *ETC*, (32), 13–17.

LE CORPS AUTOGRAPHE DE LA PEINTURE PRATIQUÉE



PHOTO : GUY L'HÉROUX

Michèle Assal, *Témoignage d'une journée*, 1995. Tissus, photocopie et acrylique sur bois; 60,5 x 60,5 cm. Galerie Trois Points/Jocelyne Aumont, Montréal.

Prologue

Je discuterai ici de la situation nord-américaine, ayant eu l'occasion l'an dernier de fréquenter les principaux centres urbains américains (New York, Chicago, San Francisco, Los Angeles) et canadiens (Vancouver, Toronto, Montréal). À l'exception d'une femme artiste québécoise, je ne nommerai personne, préférant éviter le terrain de la critique et celui des jugements de valeur arbitraires. Cette réflexion sur la peinture actuelle se veut plutôt un constat, en particulier en ce qui a trait à la production actuelle des femmes-peintres.

Contexte

Après des années de rejet critique et de refoulement, une nouvelle subjectivité jouxtée à une autobiographie collant

à la peau ramène aujourd'hui la peinture au premier rang des pratiques artistiques. Mais cette situation de « retour » en dérange plusieurs, surtout qu'on aura décrété sur près de 30 ans dans différents lieux la mort (définitive) de celle-ci, à tout le moins telle qu'on la connaissait, avec ses codes et ses conventions closes de représentation. Pourtant, cette exécution sommaire menée au cours des années 70 n'a jamais vraiment éliminé la présence de la peinture dans la culture.

Quand le peintre Barnett Newman précise pendant les années 60 : « *Sculpture is something you bump into when you back up to look at a painting* », il signale d'une façon irrévérencieuse une hiérarchie moderniste des genres, avec la peinture (formaliste, dans son cas) au sommet. Peu après, l'art minimal définit autre chose, l'ABC du sculptural, et avec l'émergence du post-minimalisme, la sculpture prend désormais sa place

dans le champ élargi, laissant la peinture greenbergienne du *late modernism* derrière.

Par la suite, l'installation, la photographie, la performance, les médias mixtes, la vidéo, participent du décloisonnement des genres, des modes et des techniques revendiqué sous la post-modernité. Encore là, toutefois, la peinture se ménage tout de même une *petite histoire* à travers les manières hybrides de la peinture-installation, de la peinture-photo, etc. Alors le bricolage, l'éclatement des frontières, l'impureté et le métissage lui greffent des préoccupations transtextuelles qui ont assez peu à voir avec la peinture-peinture proprement dite, mais plutôt avec l'entrecroisement, avec les passages de frontières.

Sous les *eighties*, cette peinture renégate émerge cependant de son nomadisme via la *transavanguardia* italienne, le nouvel expressionnisme allemand, la figuration libre française et la *bad painting* américaine. Cette nouvelle figuration s'installe dans les ateliers de la jeune peinture, puis règne aussitôt dans les musées d'art contemporain des deux côtés de l'Atlantique. En d'autres mots, contrairement à ce qu'ont dit longtemps et semblent toujours croire les critiques de la revue *October* – les Krauss, Owens, Crimp, pour ne nommer qu'eux –, la peinture n'est pas partie; elle n'est pas restée muette; elle n'est, certes, pas morte. Elle ne s'est pas tue une fois pour toutes au profit de d'autres formes de pratiques artistiques jugées plus représentatives des visées, des luttes et des idéaux contemporains.

Tout au plus a-t-elle été un moment secondarisée, avant de retrouver par le biais de la citation d'apparence allégorique, métaphorique ou ironique une part importante de son statut d'avant, quant au questionnement radical des principes et des valeurs qu'elle supporte. Avec le néo-géo, le néo-fauvisme, le néo-pop et maintenant, à New York, avec ce qui semble la chose la plus *in*, le *late late* conceptuel, cette apparence citationnelle lit à rebours l'histoire des mouvements et des tendances modernistes dans ce qu'elles ont eu de plus novateur, de plus marquant, soit le principe de la rupture dans la continuité comme rythme et cadence de l'évolution esthétique.

Cette peinture qui se fait actuellement semble, par ailleurs, s'être ainsi radicalisée sur les ruines, les fragments ou la mémoire de son passé encore récent en empruntant tour à tour à l'appui de son surgissement les personnalités identitaires paradoxales, même contradictoires du martyr, du miraculé, du repentant ou du converti, accusant par le fait même son bref séjour (post-moderne) aux enfers et aux oubliettes. Également, tel l'accomplissement d'une prise de conscience, une idée d'authenticité doublée d'une volonté de connaissance se pointe là comme une façon directe

qu'ont plusieurs peintres actuels d'aborder et de montrer la contemporanéité du sujet dans le contexte mass-médiatique qui est le nôtre, ainsi que dans celui du marketing et du commerce exacerbé des arts visuels.

D'où la licence que prennent ces peintres depuis le tournant des années 90, en livrant par bribes de souvenirs des lieux de mémoire tirés du théâtre de l'histoire et de la nature humaine, et en adressant frontalement, directement, par leur imagerie puissante et par un réservoir hétérogène de styles, pêle-mêle des enjeux tant politiques, sociaux, esthétiques, éthiques, que sexuels ou libidinaux: les guerres, la violence, le nucléaire, l'écologie, le sida, le sexe, le désir, l'amour.

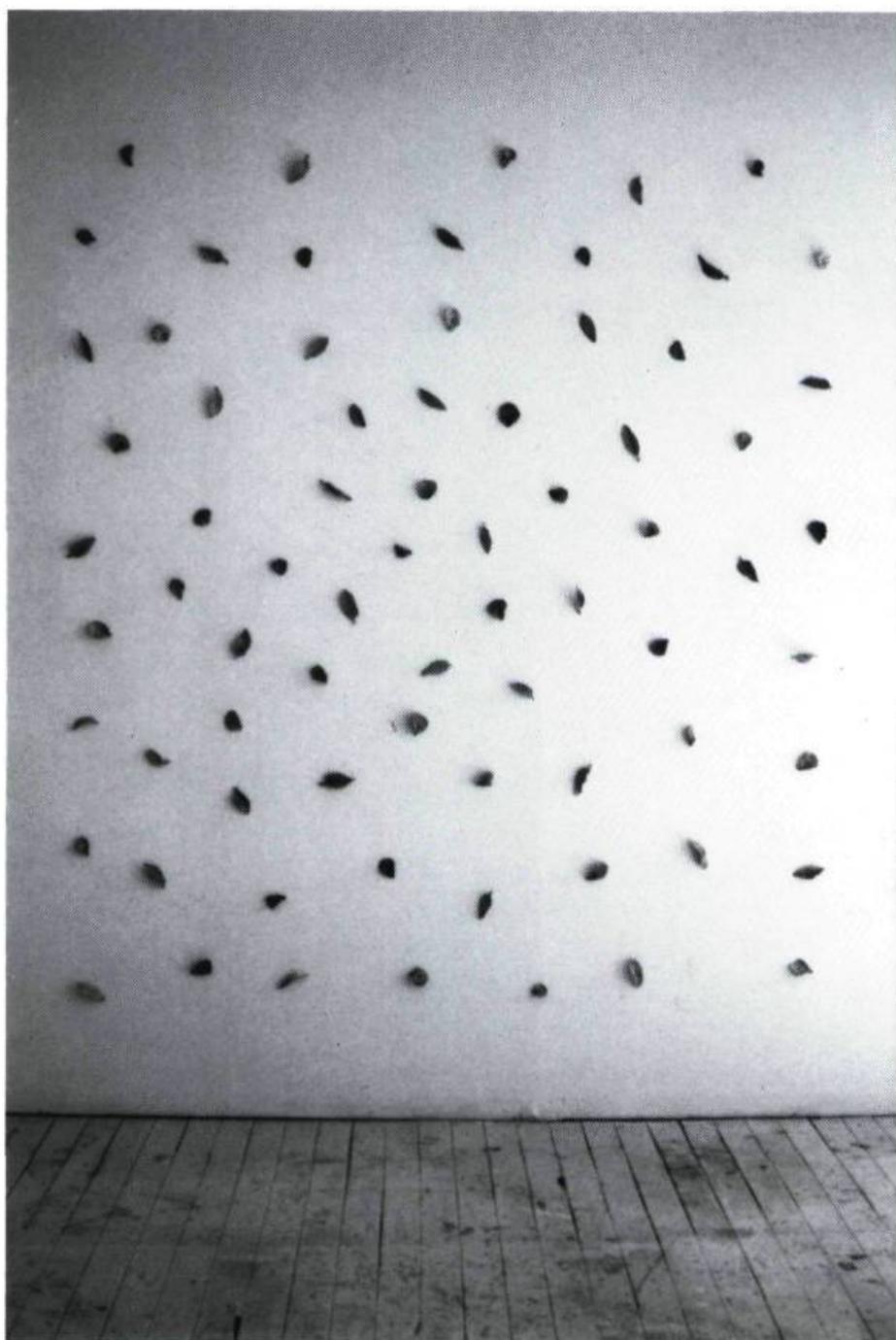
Positions critiques

Dans la peinture actuelle, philosophie, sociologie et psychologie sont donc convoquées pour faire l'image, pour énoncer iconographiquement un contenu. Dans le creuset des thèses autoréférentielles de Clement Greenberg, la première post-modernité l'avait réintroduit au début des années 70, mais en tournant alors résolument le dos à la peinture-peinture. L'inverse est désormais l'actualité de l'art, le *contenu* pictural même étant de toute première importance ces dernières années.

L'iconographie textuelle mutée, transmutée est donc revisitée mythiquement, mythologiquement parfois aujourd'hui, donc au plan des historiographies de l'art, et c'est ainsi que Panofsky, dont la méthode iconologique n'avait pu aborder l'abstraction picturale en raison de la prétendue « disparition du contenu de l'art » a conservé *hic et nunc* envers et contre tous dans la figuration/défiguration actuelle une certaine place dans l'interprétation de l'art, ce qui ne va pas très loin.

Deux lectures diamétralement opposées en ont également résulté chez la plupart des spécialistes de la production artistique et dans la critique. Pour reprendre, par commodité discursive, des catégorisations des plus simplistes fréquemment utilisées dans les discours de la critique et de l'histoire de l'art contemporain, la « gauche » a parlé le plus souvent, nonobstant les thématiques fortement engagées et existentielles qui sont dépeintes, de *retour à l'ordre* à propos de cette peinture actuelle et la « droite », de *fin de l'art politique hybride* (lire : transcodé socialement) au nom du seul *faire imagier picturalisé*, de la *technique* retrouvée, du *métier* peint réaffirmé.

Ce faisant, chacune de ces positions, qui cherchent à expliquer les changements qui sont intervenus dans les pratiques picturales les plus récentes, a ainsi choisi d'igno-



Claire Beaulieu, *Sans titre*, 1995. Porcelaine, 220 x 160 cm.

rer un facteur clé de cette peinture qui se fait aujourd'hui, soit la reconquête philosophique du sujet historique, du je créateur qu'elle met en cause, qu'elle met en scène, préférant limiter ses évaluations esthétiques et plastiques à une sur-idéologisation excessive fondée sur des schèmes morphologiques carrément désuets, en cette ère de fin des idéologies (de combat) tributaires du siècle dernier.

De plus, au-delà de ces slogans archi-codés qui renvoient *hic et nunc* aux sempiternels rapports de forces de la société bourgeoise et qui ne disent pas grand chose en fin de compte de toute cette peinture pratiquée sous les *nineties*, on a très peu mentionné, ici ou ailleurs, mais tout de même beaucoup plus souvent au sud de la frontière, un fait qui prend de plus en plus d'importance, à savoir qu'une très

grande part de la peinture actuelle, peut-être même sa part la plus intéressante, la plus *motivée*, la plus *subversive* en tout cas, est pratiquée aujourd'hui par des femmes peintres qui sont pour la plupart des artistes dans la trentaine, dans la quarantaine et dans la cinquantaine cherchant d'abord à parler d'elles-mêmes, de leur intimité (corporelle), de leurs pulsions, de leurs jardins secrets, de leur sexualité appropriée/réappropriée dans un contexte sociétal encore particulièrement étranger à leurs besoins collectifs et individuels aussi.

À cet égard, le quasi silence qui entoure cette production témoigne toujours en cette fin de siècle (et aussi expressément de millénaire judéo-chrétien) du vieux système patriarcal de la peinture, selon lequel le métier était réservé aux hommes, si ce n'est dans des cas tout à fait exceptionnels de transgression féminine des codes masculins dominants, jugés inébranlables et irréversibles. Par ailleurs, le pernicieux *politically correct* des 15 dernières années semble presque déjà devenu un de ces codes patriarcaux, en particulier au regard d'une période culturelle dite *post-féministe*, où tous les acquis passés et récents des femmes semblent susceptibles d'être remis en cause au nom d'un nouveau mondedépassant (faussement) l'égalitarisme des sexes.

Des femmes peintres *in progress*

Par l'empreinte de l'artiste à l'œuvre ou par les indices d'un vécu, par les emprunts à l'histoire de l'art et également à la culture populaire des médias, par le *pattern painting*, les femmes peintres racontent (revivent mnésiquement) leurs souvenirs. Dans leur être femme qu'elles livrent par couches imbriquées de savoir, un peu à la manière d'une archéologie et d'une économie personnelles, elles appellent l'angoisse quotidienne qui est la leur en tant que femmes au monde, l'agressivité, le tourment, la crainte, la blessure, l'humiliation que l'amour, le plaisir, la jouissance, le désir des hommes (ou des femmes) qu'elles fréquentent, qu'elles enlacent.

Leur art est ainsi narrativement à propos de quelque chose qui se situe dans le réel réaliste au plus près de l'être, dans le très proche : sont traités le corps (détaillé, embrasé, déformé, démembré, violenté, malade, soigné, stylisé), la génitalité, la séduction, la violence, la stimulation sexuelle, la contraception, la pénétration, le viol, l'orgasme, l'avortement, l'accouchement, et aussi le quotidien le plus banalisé (se laver, aller aux toilettes, s'habiller, se maquiller, se nourrir, se préparer à aller travailler, faire l'amour, s'occuper de la famille, des enfants, etc.) ... De cet univers *autre* de la représentation visuelle qui est ancré dans

la réalité corporelle la plus immédiate des femmes, éclôt un partage des affects, des passions et des émotions. Alors, l'Utopie féministe trouve son saisissement et sa réalisation possible dans ce corps autographe de l'œuvre *in progress*, en tant que zone de liberté authentique et éclairante.

Si les années 80, de *new painting*, avaient signalé autant la place impénitente de l'Homme en maraude, tel un prédateur, dans le milieu artistique, ainsi que la place hiératique en peinture de l'Homme sujet dans l'icône, réitérant, s'il le fallait, par ces postures machistes et orgueilleuses même, le fameux leitmotiv des années 50 de l'écrivain américain Norman Mailer, l'ami des peintres expressionnistes abstraits, «*You've got to have balls to be an artist*», dans les années 90, l'art produit par des femmes accuse le fait que ce *re/cyclage* patriarcal est une donnée primordiale non seulement de la réalité socio-culturelle qui nous entoure de tous bords mais *a fortiori* de la représentation et de la signification picturales *per se*.

Fini, dès lors, au niveau de cette *re/présentation* post-moderne, les contre-jeux de la déconstruction, du retournement de sens, du pastiche, de la simulation, du simulacre, voire à la limite ceux de la citation détemporalisée. Car les recherches picturales sont ailleurs. Se démarquant radicalement de ces concepts et ces procédures, cet art de femme a d'entrée de jeu, en 1995, un sentiment cosmologique, de renouvellement humaniste, que d'aucuns ont qualifié d'une façon ambiguë à défaut de mieux de post-humaniste, où le sujet-femme désaliéné, libre, signe une imagerie explorée qu'*elle* veut explorer et communiquer à travers son propre corps picturalisé et aussi parfois par le biais de celui de l'*autre* qu'*elle* regarde, qu'*elle* désire, qu'*elle* embrasse. L'ancrage de la meilleure peinture actuelle est là, dans cette charge des sens, dans ce dévoilement sans pudeur des visions et des émotions.

L'espoir y rencontre d'abord les valeurs conservatrices restées prisonnières de la tradition la plus contraignante, la plus socialement bloquée, fermée. Il y rencontre encore la société libérale contemporaine dont les idéaux et les valeurs évolutionnistes ne mènent pas toujours la démocratie là où on pense, le corps juridique et le corps social restant longtemps à la remorque des revendications féminines les plus basiques. Peut éclater alors dans le creuset du choc créateur des femmes artistes la fragilité intrinsèque de tous les pouvoirs humains.

Je prends à témoin, en outre, les paysages intérieurs tourmentés ponctuant les tableaux-murmures de Lucienne Cornet, de Québec. Dans ces territoires inconnus, l'artiste entend échapper aux signes et aux codes pour retrouver l'intégralité du je. Elle s'expose métaphysiquement comme sujet auratique, apprivoisant ses peurs, ses incertitudes et

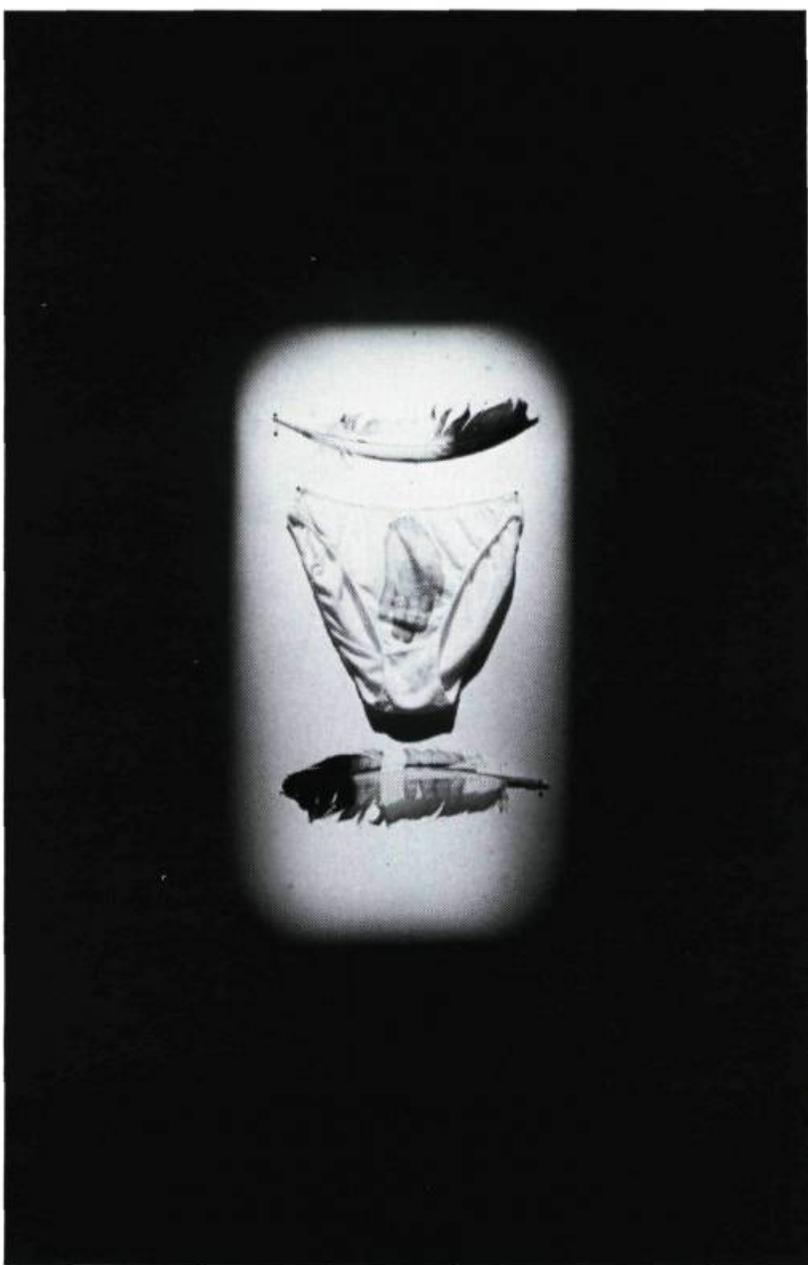


PHOTO : AGNÈS FORTIN

Agnès Fortin, *Je n'ai jamais été assez pure*, 1994. Sériographie sur coton et sur plumes d'oie; 30 x 50 cm.

ses pulsions. Se dévoile non seulement l'être privé, l'intime, mais aussi l'inavouable, les rêves ludiques. Cela engendre et génère en même temps l'énergie libératrice de l'inconscient dans l'acte communiqué de création.

Dans des tableaux (de 1993) réalisés en série comme *La mer-Incantations-Chant XXV^e*, *La mer-Incantations-Chant XXVIII^e*, *La mer-Incantations-Chant XXIX^e*, etc., Cornet active ainsi les possibilités expressives du geste artistique, ainsi que les jeux formels de langage de la figuration, dé-figuration, dans ses accentuations multiples, dans ses travestissements de représentations et de significations iconiques. Parfois, la disparition quasi totale de la ressemblance avec les personnes, les objets ou les choses du monde naturel, laisse apparaître de façon absolue les flux et les reflux chantés, incantatoires, énergétiques, de la matière travaillée.

C'est ainsi que l'œuvre récente de Lucienne Cornet peut être envisagée comme un long processus d'exorcisme de démons et de refoulés personnels, surtout de mutations identitaires épisodiques du moi, de son versant caché, dans un constant et incessant retour au sujet créateur. La question préoccupante de la construction d'une identité individuelle comme lieu de mémoire est ainsi au cœur de son itinéraire artistique.

Dans l'enfilade de ses tableaux-chants, l'artiste part donc à la recherche d'une façon de dire les choses les plus marquantes en vertu de son inscription comme sujet-créateur, mais aussi davantage comme sujet-femme dans la culture, dans le soi collectif, dans notre culture hyper-productiviste qui ne laisse pas de place aux passions génératives et aux mouvements pluriels du corps. Avec éloquence, la peinture de Cornet la prend et (nous) l'enseigne, (nous) la (dé)montre.

Épilogue

Certes, d'autres pratiques existent aujourd'hui chez les hommes et aussi chez les femmes artistes, tant du côté des champs de couleur réinvestis de l'abstraction que du côté de la figuration expressionniste, mais dans l'ici et le maintenant, l'intensité et l'émotivité se passent dans les messages multiformes du corps féminin de l'œuvre : corps politique, corps social, corps travaillant, corps culturel, corps pensant, corps amoureux, corps sexuel, corps sexué, corps désirable, corps lesbien ...

MARIE CARANI