

## La part féminine du désir

Marie Carani

---

Numéro 23, printemps 1993

Sculpture et érotisme

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/10172ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

Citer cet article

Carani, M. (1993). La part féminine du désir. *Espace Sculpture*, (23), 13–20.

# la part féminine DU DÉSIR

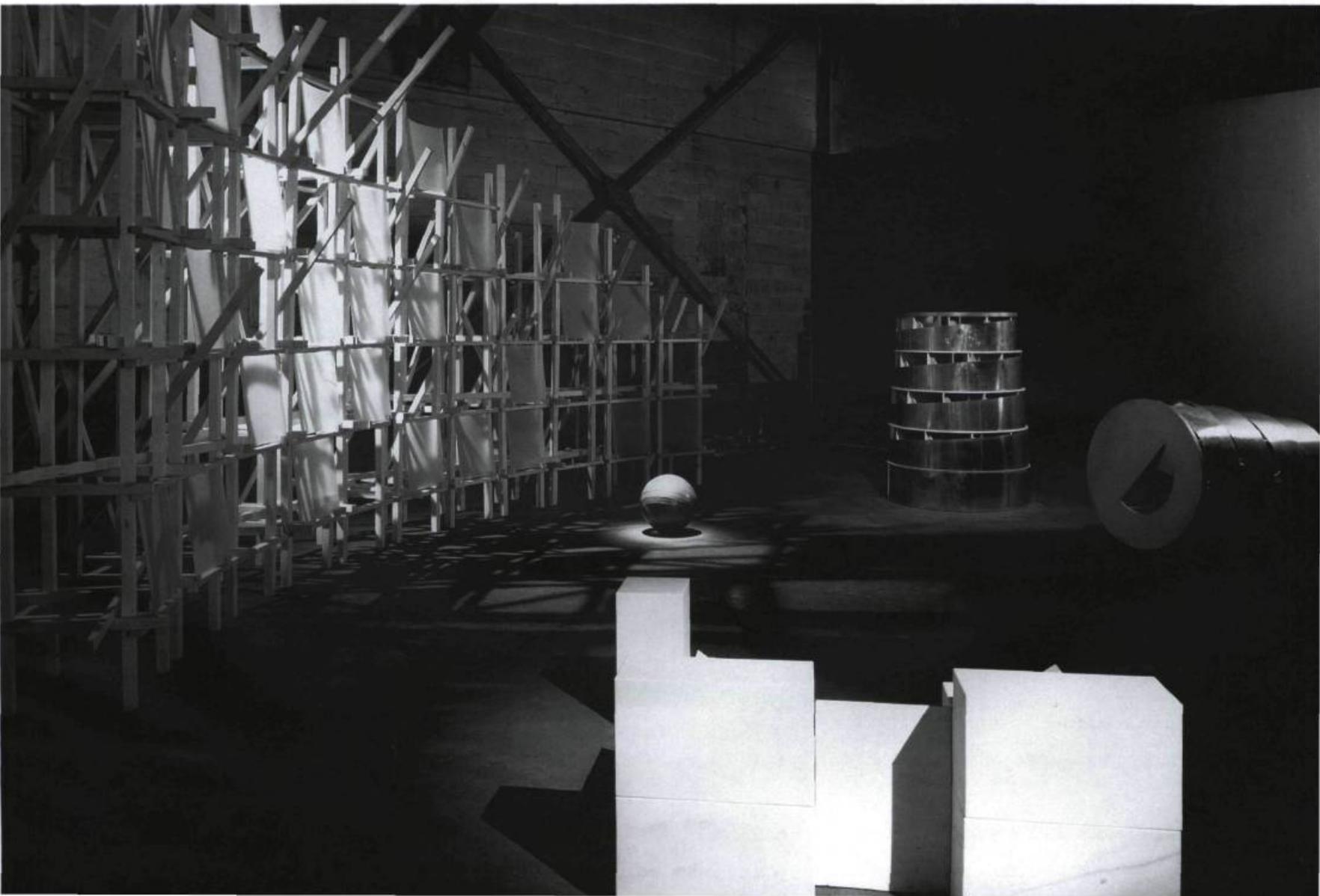
Marie Carani

À l'évidence, la part du désir est une donnée incontournable issue directement de la question de l'érotisme en arts visuels. Mais malgré le fait que de nombreux artistes contemporains et actuels des deux sexes l'aient souvent revendiquée dans le processus d'engendrement et de réalisation de l'objet visuel, comme d'ailleurs plusieurs spectateurs ou spectatrices avertis des principales problématiques entourant la réception de la création artistique, on l'a quand même très peu discutée ou commentée critiquement comme valeur fondamentale, éminemment sexuée, d'ordre passionnel essentiellement, en-dehors d'un parcours psychanalytique freudien qui est demeuré fort limité et le plus souvent emprisonné dans ses préjugés machistes envers la sexualité des femmes.

Certes on ne peut pas démont(r)er le désir. Plaisir, jouissance, amour, sexualité, sensualité, imaginaire, érotisme et pornographie s'y côtoient pêle-mêle, sans morale et sans censure, sans ordre hiérarchique, aussi sans frontières immuables, sans directions impo-

sées. En ce sens, le désir serait la liberté réaffirmée épisodiquement, l'anarchie pulsionnelle accomplie hors de toutes contraintes socialement et culturellement greffées. D'où sa fascination continue d'une génération à l'autre, dans le temps et dans l'espace. Plusieurs créateurs masculins et féminins (quand même plus souvent les artistes hommes que les artistes femmes) y ont référé au 20<sup>e</sup> siècle (et bien sûr avant par la métaphorisation), voire y réfèrent toujours, s'en inspirent, le suggèrent ou tentent à tout le moins de le manifester d'une façon subtile, contournée, périphérique ou plus directe dans leur art. À cet égard, cette manifestation est le plus souvent (mais pas seulement) un sujet ou un thème érotique proposé figurativement par l'artiste, puis reconnu comme tel dans tous les travestissements possibles du figural, ou encore au plan des jeux formels de langage aniconique un effet perçu psychologiquement et plastiquement par le spectateur-

Eva Brandl, *Mirabilia, ou la rumeur des merveilles*, 1989. Bois, verre dépoli, laiton sur contre-plaqué, plomb, marbre. 762 x 915 cm (dimensions de la surface au sol). Coll. : Musée d'art contemporain de Montréal. Photo : Denis Farley.



regardeur au niveau de l'objet fabriqué même.

C'est dans ce contexte de présentation/ (re)présentation visuelle des forces libidinales que j'entends développer cette discussion qui sera motivée par un non-dit à révéler, la sexualité réprimée de la femme. D'entrée de jeu je me propose d'aborder cette question d'un point de vue sémiotique et féministe qui prend le biais masculin de la psychanalyse freudienne à la fois comme point de départ et point d'arrivée, c'est-à-dire comme repoussoir idéologique et théorique. Dans un même élan critique, en contrepoint de la doxa, pour saturer les failles, j'entends aussi faire sa juste place au désir féminin dans la sculpture québécoise la plus actuelle.

### I. Freud, et après... dans la théorie de l'art, dans la critique et dans les arts contemporains

On connaît les positions séminales de Freud qui ont traversé le 20<sup>e</sup> siècle et qui ont fait école, tout en faussant dès l'abord le débat dans le sens unique du masculin. Pour la psychanalyse freudienne<sup>1</sup>, le désir, par son accomplissement pulsionnel dans l'acte sexuel, serait sublimé dans le procès de fabrication de l'oeuvre d'art, comme si la «scène primitive» impudique, transmuée, métamorphosée, déguisée, mutée en fantasme pour explorer et bâtir un univers érotique, investissait énergiquement la production même de l'objet pictural ou sculptural (on ajouterait aujourd'hui photographique, installatif, media mixtes, etc.), donc toutes les tentatives de création, ainsi que la participation assouvissante du public regardeur.

À ce sujet, chez Freud, de prime abord la création d'une oeuvre d'art est, en partie du moins, analogue au «travail onirique»; c'est un cas spécial, plus ou moins sublime, de condensation, de déplacement de sens, d'élaboration. Je m'explique. Au niveau des modes de représentation, la représentation de «chose» (qui n'est pas la représentation de «mot») échappe selon le psychanalyste à une saisie par la conscience<sup>2</sup>. Car, si la représentation de chose est pensée à travers la succession d'objets substantialistes, elle implique aussi chez Freud, en dehors du système verbal de description des mots, un système d'explication visuelle de l'objet qui fait appel comme possibilité d'interprétation à l'association libre, ce qui l'offre d'entrée de jeu à la perception esthétique. C'est dans ce contexte que, comme le mot d'esprit, l'art permet à l'artiste une expression déguisée de ses désirs. Les plaisirs formels sont comme une espèce d'appât pour distraire les censeurs.

Or Freud reconnaît le caractère pré-conscient de l'imagerie visuelle comme une qualité qui relierait celle-ci au monde de l'inconscient, d'où l'importance que le psychanalyste lui accorde dans la connaissance du monde, et de soi. Freud s'inscrivait là dans la foulée du peintre Delacroix qui affirmait déjà que l'art est «un pont jeté entre les âmes» et qui postulait que le produit artistique désigne la communication de deux inconscients, celui de l'artiste et celui du regardeur. Élargissant cette idée, l'hypothèse psychanalytique freudienne verra dans cette translation la présence d'un langage incontournable. Le jaillissement des forces libidinales comme méta-théorie du savoir visuel, comme structure du sens, marque alors l'avènement d'une nouvelle écriture poétique de la représentation et des traces mnésiques, car la création d'une oeuvre d'art — plus précisément de son sujet présenté ou suggéré par son contenu — est désormais un cas d'onirisme expressif issu des profondeurs du désir.

Mais cette conception, radicale et révolutionnaire au tournant du siècle, est déjà en même temps des plus réductrice et répressive à l'égard des femmes. La part féminine du désir est tout simplement tue et ignorée puisque, comme psychogénèse de l'image de représentation spatiale, aussi comme sujet manifeste ou latent de

l'art, ce désir est par définition même proprement masculin. Il canalise toutes les émotions, les sensations, les pulsions, les rythmes du corps et les jouissances, supposant dans la conception qu'en véhicule Freud la séduction ou la conquête complète du féminin par la pénétration pénine du vagin. Par là, l'homme est perçu par Freud comme ayant plus d'autorité, plus d'agressivité, plus de pouvoir, sexuellement parlant, vis-à-vis (de) «la Femme».

Ainsi, dans la pensée freudienne, l'homme est le déclencheur et l'acteur le plus puissant dans la relation sexuelle homme-femme. Chacune des pulsions masculines ont leur objet dans l'Autre (le féminin) en tant qu'objet total sexué qui manque (littéralement) pour l'accomplissement (donc la satisfaction) du plaisir psychique des origines.<sup>3</sup> Dès lors, d'après Freud, un homme ne désirerait-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 (particulièrement machiste), de la relation amoureuse. Lacan en a donné un enseignement détaillé dans son séminaire sur *L'éthique de la psychanalyse* en termes de partialisation de la pulsion.<sup>4</sup> Cela permettrait encore de rendre compte au niveau de l'inconscient et du psychisme de la différence anatomique des sexes. Là, via Lacan, on revient de nouveau à Freud et à sa célèbre formule du «sexe phallique» selon laquelle tant les hommes et les femmes dans leur prime jeunesse conçoivent tous deux inconsciemment le sexe féminin comme un sexe châtré ou comme un pénis coupé, manquant, voire comme un phallus retourné en doigt de gant.

«Le sexe féminin n'est jamais découvert»,<sup>5</sup> disait d'ailleurs Freud pour suggérer que la petite fille ne conçoit pas ce trou autrement que comme une variété imparfaite du phallus mâle. Ailleurs, faisant référence au sexe féminin proprement dit, Freud le désigne comme ce «sombre continent». Dans le chapitre six de son *Interprétation des rêves*, il affirme que la libido chez la femme est masochiste, et en donne pour preuve le rêve d'une de ses patientes. Voulant arranger des fleurs sur une table, celle-ci aurait eu le mauvais goût de mélanger des violettes, des lys et des oeillets. Selon Freud, les lys représenteraient la pureté virginale de cette femme, les oeillets, son désir sexuel et les violettes, son besoin inconscient d'être violée, et violemment, peut-être sur la table où sont couchées les fleurs. Et cela, même si parfois une violette peut ne représenter qu'une violette. De là découlent les sentiments d'inquiétude et d'insécurité devant le corps féminin, qui décontenance, dont on peut apercevoir la fente pour y glisser (pour y placer) quelque chose. Dans ce contexte, Lacan conclut que «la femme n'existe pas»<sup>6</sup> comme ego, comme personne complète, parce qu'elle a un rapport qui manque vis-à-vis le signifiant de l'Autre.

Et ce serait dans cet écart, dans ce vide, si l'on veut dans cette faille psychanalytique où s'est absenté le signifiant central de la sexualité féminine, que résiderait la volonté artistique contemporaine et actuelle masculine (évidemment) d'inventer, de construire enfin à travers la sublimation de «la Chose» (Lacan) cette féminité énigmatique, même dans son registre le plus illusionniste, le plus mensonger, dans son imagerie la plus fautive, la plus trompeuse. L'exemple mass médiatique de Marilyn, fragile, troublée, insécure, désespérée, est incontournable dans l'après-guerre, tant en Amérique du nord qu'en Europe, dans tous ses travestissements, dans ses simulacres, dans ses simulations. Mais toujours, quel qu'en soit le dénoté ponctuel, étant donné l'absence de référent sexuel féminin, cette reconstruction artistique viserait la Femme sensuelle (avec un F majuscule) comme cette Autre du phallus.

Le contraire n'est jamais considéré par Freud et ses disciples, 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. Il perçoit plutôt globalement le plaisir érotique de la femme (il ne parle jamais d'orgasme féminin proprement dit, mais d'«érotisme») comme immature, déplacé, et d'emblée du niveau secondaire de la soumission la plus passive. C'est cette secondarisation du désir comme du plaisir du «deuxième sexe» qui devait envahir la (notre) culture. De là auront découlé pour une part importante depuis l'époque victorienne les rôles traditionnels, sécurisants et bien délimités qui sont réservés ou qui sont attribués d'office aux femmes dans la sexualité



humaine occidentale. Heureusement pour la psychanalyse (et sa méthode d'analyse) que Melanie Klein a contesté et relativisé par la suite plusieurs postulats sexuels freudiens en regard de l'Oedipe de la jeune fille et de la sexualisation de la femme adulte.<sup>7</sup> Klein a permis de regarder le moi et le soi féminins avec un oeil 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 psycho-sociale entre les sexes. Mais sa contribution est quand même restée plus ou moins ignorée pendant de nombreuses années et

Christiane Gauthier, sans titre, 1986. Bois, pigments. 90 x 90 x 100 cm. Coll. : Musée d'art contemporain de Montréal.  
Photo : Denis Farley.

n'est réapparue que très récemment dans la discussion intellectuelle à la faveur d'un questionnement généralisé des principales thèses sur la sexualité de Freud. L'impact de Klein a donc été, hélas, jusqu'à maintenant assez restreint et n'a pu renverser la donnée initiale.

S'inspirant toujours de Freud, ainsi que des relectures passionnées qu'en ont fait par la suite Lacan et ses amis, d'influents théoricien(ne)s de la littérature et des arts comme Sollers,<sup>8</sup> Pleynet,<sup>9</sup> Ehrenzweig,<sup>10</sup> Kofman,<sup>11</sup> Anzieu,<sup>12</sup> Starobinsky,<sup>13</sup> pour n'en nommer que quelques-un(e)s pour mémoire, ont voulu intégrer à partir des *fifties* et des *sixties* la conception freudienne dynamique (et masculine) du désir dans leurs modèles d'explication et d'interprétation de l'objet d'art. Inutile de faire ici l'inventaire complet ou l'exégèse de toutes ces approches néo ou post-freudiennes, c'est-à-dire de suivre le cheminement de ces pensées, avec leurs nuances conceptuelles respectives, avec leurs dogmes particuliers. Il suffit de souligner pour l'instant que la grande majorité de ces interprètes se sont proposés de développer à leur manière l'idée de base de Freud concernant la sexualisation de la créativité artistique en tentant à tout le moins de contextualiser,<sup>14</sup> ou parfois de pallier (mais cela demeure assez rare<sup>15</sup>), à ses orientations anti-féminines au niveau d'une notion sexuée du désir. Ils entendaient en tout cas dire ou faire voir ce désir (de l'ordre «directeur» du masculin) par bribes, par propositions rhétoriques, par associations d'idées, par envolées poético-plastiques, quand ce n'est par le biais de modélisations systémiques enracinées dans la psyché et dans les «tribes». On aura ainsi reconnu comme doxa la présence efficace du désir érotique (au sens de Freud) dans l'acte de création visuelle, autant comme un relent d'anciennes références instinctuelles, libidineuses, pulsionnelles, que comme un principe actif d'engendrement et de transformation de l'objet (peint, sculpté, etc.) qui serait issu des profondeurs du désir de possession de la femme érotisée.

Nourrie d'abord en sa modernité par l'esthétique littéraire, puis plus récemment par les différents discours interprétatifs des sciences humaines, dont bien sûr la psychanalyse, et prenant lentement la relève du commentaire strictement impressionniste qui fut son embrayeur historique de Vasari au 19<sup>e</sup> siècle, la critique d'art a cherché elle aussi à circonscrire cet apport décisif du désir dans le processus artistique. Mais ici encore, depuis le début du siècle jusqu'au tournant des *seventies*, c'est la tradition freudienne d'une dynamisation sexuelle strictement masculine qui, au rythme des préjugés tenaces de la société elle-même, a semblé s'imposer sans beaucoup de résistance. Donc presque sans aucun contradicteur. Par exemple, au Québec, en critique picturale, avant les années 1940-1950, on ne discute tout simplement pas des femmes artistes comme catégorie de l'art ou comme individus, si ce n'est en passant dans des notes en bas de page à la manière des artistes les plus mineurs.<sup>16</sup> Sans plus. Quand quelques femmes s'entêtent malgré tout à pratiquer le métier artistique, on leur fait sentir leur intrusion et on leur reproche autant leur prétention de vouloir compétitionner d'égal à égal avec les artistes masculins que leur ténacité à toute épreuve. Au mieux, quand elles persistent encore et manifestent malgré tout un certain talent par rapport aux autres femmes, et incidemment par rapport à tous les hommes, on fait d'elles des femmes avec une nature et une motivation exemplaires d'homme ou mieux encore d'artiste masculin.

Par exemple, avec une part évidente de reproches, de récriminations et de dénonciations pas toujours très subtiles, c'est le moins qu'on puisse dire, la gestualité fort expressive d'une peintre postautomatiste comme Rita Letendre est généralement associée dans la presse quotidienne québécoise des années 50 à une énergie débordante, envahissante et agressive de nature masculine, très peu commune chez une femme (artiste ou non).<sup>17</sup> Des commentateurs qui se prétendent malgré tout «paternalistement» bien intentionnés à son égard, qui — disent-ils — entendent ainsi la protéger d'elle-même (comme si celle-ci avait besoin d'un autre «père», après Freud), accusent Letendre d'avoir tronqué sa véritable nature de femme pour arriver dans le monde (artistique) des hommes. Peu après, pen-

dant la seconde moitié des années 60 et jusqu'au milieu des années 70, on commentera dans le même sens ses travaux formalistes les plus forts en les gommant à une froideur, ainsi qu'à un raisonnement et à une logique géométriques, qui ne se retrouveraient que chez les meilleurs artistes formalistes masculins du moment, oubliant de mentionner ce que ces travaux de Letendre ont alors d'original, d'intéressant et d'authentique.

Ce qui est vrai au niveau de la peinture au féminin et de sa critique pendant les années 1950-1970 l'est également alors (et peut-être encore aujourd'hui, à un degré moindre quand même) au niveau de la sculpture, pratique artistique que par tradition on



B. Radecki, *Sans titre*, 1992.  
Ciment, peinture, ampoules  
électriques, oxyde de fer.

considère dans le monde qui est le nôtre comme un art mythologiquement et quasi exclusivement réservé aux artistes masculins. On peut l'expliquer, le comprendre et y voir un épiphénomène d'une situation culturelle et artistique plus générale qui se maintient *hic et nunc* en 1992 malgré des enjeux et des avenues autres.

## 2. La sculpture au masculin

La ségrégation sexuelle pénalisant les femmes sculpteuses a résulté d'abord des dimensions monumentales de l'objet sculpté, ainsi que du poids physique même des matériaux employés et travaillés par l'artiste : marbre, bronze, pierre, bois dur ou franc, etc., double phénomène qui serait réfractaire aux et incompatible avec

les capacités (physiologiques et psychologiques) proprement féminines, ce qui rendrait très difficile et des plus improbables la pratique de cette forme d'expression créatrice par les femmes.

En « simple amateur », souligne-t-il, Freud commence par déclarer devant le *Moïse* de Michel-Ange que « jamais aucune sculpture ne m'a fait impression plus puissante<sup>18</sup> », ce qui en dit déjà assez long analytiquement sur le psychanalyste lui-même. S'intéressant à la position corporelle de la statue, Freud définit par le biais de cette sculpture, la grandeur inédite qui résulte de la sublimation (c'est-à-dire du renoncement) des sens. « La puissante masse ainsi que la musculature exubérante de force du personnage

ne sont qu'un moyen d'expression tout matériel servant à rendre l'exploit physique le plus formidable dont un homme soit capable : vaincre sa propre passion au nom d'une mission à laquelle il s'est voué<sup>19</sup> (je souligne). Cela renvoie également au thème freudien de la personnalité imminente, du « grand homme » de génie transcendant ses pulsions dans la créativité, et qui serait ainsi seul capable de grandeur surhumaine. Selon Freud, un sculpteur comme Michel-Ange serait ce type particulier d'homme. Élargissant alors sa perspective, le psychanalyste attribue conséquemment aux sculpteurs (masculins) de métier une force et un pouvoir qui dominant et dirigent le commun. Camille Claudel, entre autres, au début de ce siècle, viendra par contre questionner et mettre en cause cette conception préjudiciable (envers les femmes artistes de talent) par son travail original en bronze qui évolue au rythme expressif de ses désirs érotiques et de ses passions assouvis.

En notre 20<sup>e</sup> siècle, une telle ségrégation a aussi été conséquente des connaissances techniques et chimiques, ainsi que des pratiques industrielles ou technologiques, à la base du travail des métaux (alliage, fusion, soudure) ou des matières plastiques (chimie des polymères, soufflage ou aspiration d'air) utilisées, connaissances particulières et extrêmement spécialisées qui seraient le domaine de prédilection, voire quasi exclusif des hommes. Universellement enfin, puisque l'essence de toute sculpture est historiquement « le

mouvement intuitif et formel que l'artiste imprime dans des matériaux tridimensionnels soumis aux lois inaliénables de la gravitation<sup>20</sup>, de semblables restrictions contre le métier des femmes sculpteurs ont semblé se constituer, puis s'affirmer partout au monde en regard du type même d'énergie créatrice convoquée par le travail du médium qui en appellerait émotivement à une sexualisation « verticale » de nature typiquement masculine (à la Rodin, par exemple, quand on sait la charge sexuelle qu'on lui a prêtée intuitivement en fin de siècle au plan de sa stylistique, autant dans la critique d'art impressionniste de l'époque qu'en histoire de l'art moderne et dans le grand public cultivé des salons parisiens ou des ateliers).

Dit autrement, si le médium sculptural a su affirmer formellement depuis près de 100 ans ses caractéristiques visuelles et plas-

tiques fondamentales, et inventer par le fait même de nouvelles formes expressives modernes pour constituer « un langage propre à l'homme de ce siècle<sup>21</sup> » (je souligne), pour paraphraser un catalogue passé du Musée d'art contemporain, la part féminine de cette aventure moderne de la sculpture est demeurée objectivement plutôt muette. Son « désir » de se manifester, de se signaler, n'a pas évolué au diapason de ces nouvelles possibilités expressives. En ce sens, sous l'empire de la modernité qui ouvre pourtant toutes grandes les portes de la liberté d'expression et celles du renouvellement subjectif des thèmes et des motifs, la femme comme « facteur érotique pour l'œil masculin » est restée inchangée; on préfère longtemps chez les meilleurs sculpteurs masculins (Matisse, Maillol, etc.) la représentation imaginaire d'une beauté à désirer, à conquérir, ou celle de la séductrice pécheresse qui joue la tentatrice et qu'on entend posséder complètement par le regard et par les formes.

Mais certaines choses ont radicalement changé au niveau de l'esthétique et de la plastique avec la modernité rampante.<sup>22</sup> Dans leurs réalisations, les sculpteurs (pour la très grande part masculins) du 20<sup>e</sup> siècle ne cherchent plus seulement à reproduire le plus fidèlement possible, et dans tous ses détails descriptifs, le corps humain masculin qui avait toujours constitué depuis l'Antiquité le motif privilégié du médium en raison de sa tridimensionnalité spatiale, spatiale et formelle. De fait la sculpture contemporaine tourne enfin le dos à l'esthétique mimétique, analogique, de la statuaire grecque où le désir érotique était muté en idéal-type de beauté physique du corps masculin incarnant l'image des dieux, représentation idéalisée éminemment reproductible et copiable ad infinitum. En sa modernité accomplie, cette sculpture abandonne aussi la personnification commémorative de la figure humaine — toujours masculine — du monument en bronze très statique qui avait été « héroïquement » le sien, pour la schématisation/fragmentation du corps (masculin et aussi féminin, du seul point de vue érotique mâle cependant), ainsi que pour la métamorphose moderne de la fonction du socle ou son éventuelle élimination.

Elle choisit avec aisance la recherche formelle de nouveaux matériaux (métaux, plastiques) et de nouveaux procédés (soudure, utilisation de la polychromie); elle met en scène l'organisation spatiale (figurative ou abstraite) des lignes, des volumes, des angles, des courbes, des vides et des pleins, des rondeurs et des déliés de la forme, donc les interactions dynamiques des rapports plans/espace ambiant (ou des vides) au niveau de la forme sculpturale elle-même. Cette sculpture moderniste opte encore pour l'expérience perceptuelle du spectateur qui se modifie, via ses projections, au fur et à mesure de ses déplacements réels ou virtuels autour de l'objet construit.

Pourtant, depuis les avancées de cet horizon moderniste jusqu'au passage postmoderniste au « champ élargi » défini initialement par Rosalind Krauss au tournant des années 70, la sculpture a conservé en fin de compte le même principe élémentaire de l'objet-forme dressé verticalement et en expansion dans l'espace environnant qui fait déborder l'action et la vie dans l'univers tout autour de nous, ce qui rappelle étrangement (et sans coïncidence fortuite) dans l'esprit des figures archaïques, l'idée basique freudienne d'une verticalisation sexuelle du sujet humain masculin immobile dans l'immensité. Dans la confrontation directe entre le sculpteur et le matériau, ce mode de création par incarnation physique aura été compris comme un geste inconscient, totalement inspiré par les pulsions ou les désirs spécifiques du corps masculin. L'histoire de l'art a reconnu d'ailleurs dans cette axialité verticale un trait dominant de la production sculpturale québécoise et universelle, et y a vu une thématique symbolique (totémique) ou une présence hiératique qui « semble porter l'ombre d'une forme

humaine », <sup>23</sup> celle de l'homme.

D'où l'association symbolique qui a souvent été établie — on pourrait dire anthropologiquement, même phalliquement — autant par la critique que par la discipline de l'HAR entre l'élan créateur et lyrique du sculpteur basé sur l'impétuosité, la spontanéité, l'intuition, le contact direct avec l'œuvre, voire sur son désir sexuel sublimé, c'est-à-dire son besoin de créer et d'attaquer la matière avec vigueur, avec force et caractère, et le sexe (masculin) de cet artiste. En a résulté le refus ou le rejet de la femme sculpteure en tant que force créatrice, ou en tant que force érotique d'engendrement et de génération de l'objet. D'heureuses exceptions ont quand même ponctué notre histoire locale du médium et suggéré en contrepoint l'aspect idéologique normatif et doxique de cette réification.

### 3. Des femmes sculpteures d'hier et d'aujourd'hui

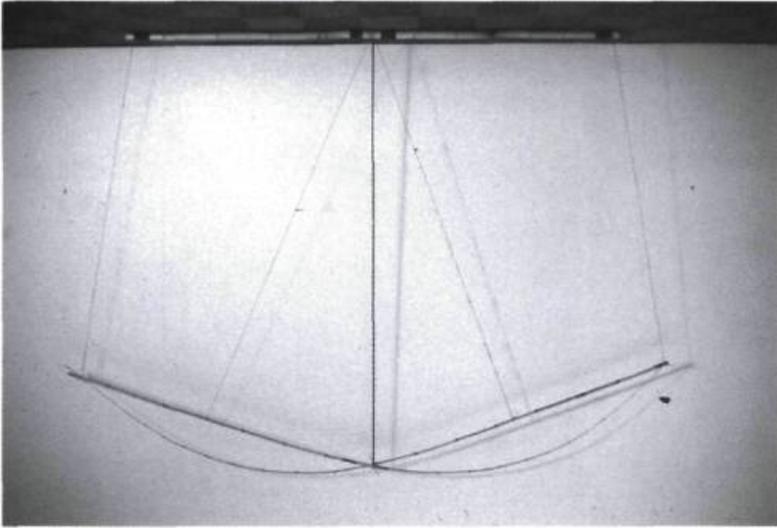
À cet égard, entre 1945 et 1970, on compte tout au plus 5 ou 6 femmes sculpteures actives au Québec, ce qui en dit déjà très long sur le quasi tabou qu'a représenté longtemps le travail sculptural pour les femmes artistes québécoises<sup>24</sup>. La relecture des journaux de l'époque laisse transpirer quelques noms puisés ça et là au hasard d'une rencontre : Anne Kahane, Suzanne Guité, Yvette Bisson, Sybil Kennedy, Françoise Sullivan, avec en arrière-plan le renouvellement formel et la transcendance religieuse de Sylvia Daoust.

Chacune à leur manière, elles ont choisi d'écrire avec leur corps propre, de laisser parler les fantasmes, d'apprivoiser une écriture de l'objet sculpté dont la culture machiste dominante (avec sa morale aliénante vouée à la destruction de la valeur érotique des femmes) entendait les déposséder. Elles montrent pourtant autre chose qu'une image renouvelée de la famille, du couple, de la procréation, ou si l'on veut le sang, les seins, le ventre, l'enfantement, etc... Car un tel rigorisme thématique identitaire qui aura été entretenu traditionnellement par la société à l'égard de la production artistique des femmes, ne constitue plus les limites artificielles de leur art, telles qu'elles avaient été mises de l'avant auparavant par le bon goût collectif. Sous prétexte de s'opposer au discours artistico-érotique masculin qui aura transformé constamment les femmes en femmes-objets, leur travail n'est pas uniquement, unidimensionnellement pourrait-on dire, l'exaltation d'une féminité à un point tel que ces femmes sculpteures finissent par se muter en sexes-objets, ce qui équivaldrait à la mise en place d'un nouvel ordre contraignant, puritain, aussi obsédant et réactionnaire que l'autre. À cette fin, il ne s'agit pas de mater l'individu (femme et homme) en l'enchaînant à des dogmes de pensée, mais de libérer la part érotique la plus large de chacun(e) et d'en faire une valeur fondamentale de la créativité.

Chez Kahane, cela passe par une spontanéité expressionniste de ses personnages issus du quotidien, empreints de poésie, plus ou moins bisexuels par suite de leurs corps regroupés, incorporés, reliés entre eux dans un même objet. Ces personnages sont des prétextes à un assemblage ou à un arrangement postcubiste des formes dans l'espace; ils adressent fragmentairement les spectateurs par-delà leur iconicité imaginaire, visant par ce surplus de sens leur imagination, donc le désir profond de chaque être humain d'être Autre et de transgresser ses propres limites physiques. Grâce à un symbolisme mythique, cosmique, de la matière, Guité réapproprie des rites (masculins) antiques et aborigènes où, cette fois, la nature (devenue sujet) érotique de l'être femme n'est pas mutilée au prix de l'éradication du désir, mais au contraire assumée comme telle. Travestissant et s'appropriant à la fois un

mouvement d'ascension «phallique» via des figures dressées verticalement qui possèdent néanmoins une masse très peu volumineuse, très aplatie en et sur la longueur, Guité suggère une nature différente (de femme) qui émerge et qui n'est certes pas une menace, mais un support, un rempart. L'intemporalité du motif y assiste la spiritualisation matiériste, c'est-à-dire la nouvelle communion recherchée entre le monde terrestre du masculin et du féminin, et l'universel.

Pour sa part, Bisson a résisté aux conventions d'une intervention gestuelle unilatérale par le biais d'un symbolisme fonctionnel dualiste (principes masculin/féminin, vides/pleins, négatif/positif)



résultant de la métaphysique organique espace/matière, où ce dualisme thématique de formes opposées se rencontrant symboliquement, s'interpénétrant, s'insérant, se fusionnant, exprime le sens profond de la vie universelle, celui de la créativité retrouvée. Quant à Sullivan, sa démarche comporte des concepts érotiques d'ouverture et de fermeture, de dedans et de dehors, de réciprocité et d'alternance, à travers un échafaudage discursif tant pulsionnel que psychologique, réel et virtuel, proprement structurel car déroulé dans le temps et projeté à la fois dans l'espace. Le résultat : un espace géométrique ouvert et fermé sur le monde extérieur, une construction verticale qui retombe toutefois, pour marquer fémininement non seulement l'enfermement, mais encore son détournement par le débordement des sens, celui de la séduction et du désir féminins.

Si ces cheminements ici d'une nouvelle sculpture autonome s'opposent d'une part à l'idée traditionnelle du rendu anthropomorphique ou décoratif sacré, et d'autre part à la statuaire ou au monument classique, cheminements «qui n'auraient (dorénavant) de limites expressives que dans l'intensité du geste de son auteur»,<sup>25</sup> n'auront pas vraiment donné droit de cité à la femme sculpteure dans la période de l'après-guerre, ils auront en tout cas démontré la persistance tenace d'un autrement dit. Car la part féminine du désir aura d'entrée voulu s'associer à l'Autre, aura tenté de s'incorporer le désir de l'Autre et n'aura pas cherché à le rejeter, à le mutiler, à le taire. Bien au contraire, comme on l'a vu chez Kahane, Guité, Bisson et Sullivan, la vie érotique a atteint là un statut plus égalitaire, plus démocratique, une sorte de partage physique et spirituel. À l'écoute d'elles-mêmes et des autres, ces femmes sculpteures québécoises annonçaient l'émergence d'un modèle de vie, intense, passionnel, partagé, qui,

«modernement», avec des moyens et des pro-

Monique Mongeau, *Le cerf-volant*, 1980, 246 x 307 cm. Montage bambou, métal, corde cirée. Collection Prêt d'oeuvres d'art du Musée du Québec.

cédés plastiques issus des avant-gardes, parlait contextuellement de la liberté (re)conquise des femmes artistes. Il révélait en même temps le pouvoir extraordinaire des sens dans la séduction comme manière non manipulatrice d'aborder la vie, d'écouter, de se mettre esthétiquement en contact avec quelqu'un.

Malheureusement, en critique d'art contemporaine, entre 1940 et 1970, à l'exception peut-être de Rodolphe de Repentigny dans *La Presse* et *L'autorité du peuple* qui discute déjà volontiers au cœur des années 50 d'une catégorie spécifique de «femmes-artistes»,<sup>26</sup> délimitée, plastiquement reconnaissable et identifiable, voire même socialement transgressive, cette gestualité sculpturale féminine a généralement été comprise et lue critiquement à travers des impératifs strictement patriarcaux où le désir érotique féminin est devenu perversion et menace, où il s'est métamorphosé en pouvoir suspect vis-à-vis la structuration masculine des figures et des espaces de la représentation. Quand on décelait de la séduction féminine dans le langage des corps sculptés, c'était pour en discuter d'une façon acerbe et caustique dans l'esprit néo-victorien d'une action narcissique de corruption des moeurs privés et sociaux. Corollairement, on a complètement ignoré à l'époque, ici comme ailleurs il faut le dire, l'idée de libération authentique des femmes (et de l'Autre) que ces objets sculptés comportaient déjà en filigrane et comme nouvelle vérité du domaine profond de l'idéologique.

C'est redire la pérennité du freudisme sexuel dans la critique comme dans l'analyse de l'objet artistique avant la critique radicale avancée par la pensée féministe à la fin des années 60. Après 1970, dénonçant la place réservée aux femmes au plan de la représentation et de la créativité, le féminisme va s'efforcer de sortir définitivement la sexualité féminine du tabou où l'avaient enfermé les préjugés sociétaux contre la force érotique de la femme. Depuis, les jeunes femmes artistes (comme d'ailleurs toutes les femmes en général) ont repris possession de leur corps, de tout leur être psychologique et social.<sup>27</sup> Les femmes parlent désormais d'elles, de leur «nature» féminine, des pulsions et des contraintes qui animent leur sensibilité. Avec la mort des idéologies religieuses notamment, on ne rencontre plus souvent dans la culture de mépris ou de haine exacerbée envers le corps féminin, érotisé, sexuellement actif.

De nouveaux réseaux de cohérence plus complexes et des systèmes réfléchis de formes de contre-représentation ont renversé les codes sexuels simplistes hérités de l'histoire. Les choses ne sont donc certainement plus les mêmes qu'avant; les rapports entre les sexes ont changé, se modifient continuellement et continuent encore de se modifier malgré les hésitations qui se multiplient aujourd'hui à l'ère postféministe en regard du pouvoir réel exercé quotidiennement par les femmes. À tout le moins, on n'a plus l'impression maintenant que la femme n'existe que comme objet passif de l'art masculin — et non comme créatrice à part entière —, comme sujet du désir masculin dans la formation des codes visuels et le référent discriminé d'une imagerie sexiste tant artistique que non artistique (publicitaire, pornographique, mass médiatique) esthétiquement appréciée du grand public consommateur d'images.

En arts plastiques, du côté des femmes artistes de la génération présente, des liens métatextuels, sociocritiques, issus d'une conscience partagée et alimentant une réalité en évolution, se sont tissés. Plusieurs propositions critiques à caractère épistémologique portant sur les structures psychosociales du sujet humain femme et sur ses relations avec le monde masculin ont été mises de l'avant comme signes — transit — signifiants visuels d'une métanarrativité et signifiés, idiolectes, qui font sens — d'un discours féministe / au féminin structuré et articulé. Malgré cela, bien qu'on accepte

qu'elles ne sont pas la négation de l'artiste masculin, des non-mâles, des êtres qui seraient mutilés, castrés pour reprendre l'expression de Germaine Greer, autant sous la *late modernity* que sous la postmodernité, il semble toujours difficile pour une femme artiste d'exprimer plastiquement, même de montrer son désir sexuel féminin, que ce soit envers les hommes ou envers les femmes.

Pour comprendre, on peut interroger le sommeil de nos os pour identifier ce qui aura été créativement éteint ou étouffé par la société patriarcale, mais qui n'aura jamais été totalement absent. C'est ce que plusieurs théoriciennes féministes à l'extérieur comme à l'intérieur des arts visuels ont entrepris avec succès depuis maintenant plus de 20 ans en argumentant que la signification sociale n'est pas fixée une fois pour toute. Cette intervention remarquée dans la production culturelle des signes a questionné l'idée même d'une vérité universelle prédominante, uniformisée, qui serait fondée sur l'ordre reçu des choses, et s'est intéressée à des situations de création où les femmes ont exprimé et expriment leur pouvoir, où celui-ci est (enfin) entre leurs mains.

On peut aussi regarder d'un autre oeil, autobiographique, c'est-à-dire par le canal du seul regard sexué, féminin, les objets (peints, sculptés, installatifs, photographiques, etc.) produits ces dernières années par les femmes artistes, ce qui est plus rare et aussi plus difficile. Car, comme l'art des hommes, l'art de femmes n'est pas homogène. En critique d'art actuel, par-delà les nombreuses différences d'une oeuvre à l'autre, parfois même indépendamment des intentions premières des créatrices, Lucy Lippard, Miriam Schapiro et quelques autres ont ainsi voulu définir certaines caractéristiques identitaires de base de cet art (au) féminin, en tentant de prendre en considération notamment la notion toujours obscure du désir<sup>28</sup>. D'où la *cunt image*, la dualité intérieure/extérieure de l'espace des choses, les rondeurs, les courbes et les cavités de la sculpture, le caractère atténué des couleurs, la sensualité tactile des textures, les modes d'assemblage, de montage, de bricolage, etc...

La sémiotique visuelle féministe va cependant plus loin. Car autant il importe de considérer la relation projective, tactile, établie en peinture avec l'«image» peinte : *L'origine du monde*, de Courbet, pour l'éros au masculin, par exemple, ou certains travaux aux formes circulaires, ovoïdes, centrées, de Georgia O'Keefe (*From the plains*, 1919) pour l'éros au féminin, autant il m'apparaît nécessaire de prendre également en charge l'environnement tactile réel comme virtuel de la sculpture. Autour de l'objet sculpté (qu'il soit figuratif ou abstrait, analogique, formaliste ou post-formaliste) s'instaure un lieu d'échange, de touchés, donc s'établissent des réseaux très denses qui engagent à la fois l'éc(h)ologie du corps et l'imagination du regardeur-spectateur. L'art le plus actuel en rend compte et, coupant à travers les fantasmes masculins de domination, de soumission, de disponibilité passive de la femme, d'exhibitionnisme ou de plaisir voyeuriste, rejoint la fonction dialogique de Baktine reformulée par Kristeva en termes d'intertextualité critique comme première base d'appréciation de l'objet sculpté.

#### 4. Re compositions sculpturelles

Émergent alternativement des métaphorisations du thème de la caverne comme souvenirs intenses du désir assouvi, si ce n'est le besoin psychologique d'une volupté, d'une intériorité réappropriée ; prennent corps des reconnaissances sexuelles, mais non purement suggestives, du vécu amoureux, de la séduction ; s'activent des érotisations exploratoires du masculin par le regard féminin ; s'imposent des réappropriations mnésiques, mythologiques, nature/culture dans le sens d'une liaison entre les deux, d'un rapport de synthèse renouvelé sur la base d'un nouveau par-

tage, d'une nouvelle générosité, qui réifie l'enfermement. Des femmes sculpteuses québécoises comme Eva Brandl, Céline Baril (*Du chariot naquit l'homme. Extrait du 7<sup>e</sup> jour de la création*, 1984), Jocelyne Allouche, Monique Mongeau, Brigitte Radecki (Sans titre. *D'après van Eyck. le mariage des époux Arnolfini*, 1992), Tatiana Demidoff-Séguin (*Variations/Réflexions sur un thème 8/9*, 1985), Monique Régimbald-Zeiber (*Carcasse et cuisinière*, 1986) ou Christiane Gauthier (Sans titre, 1987-88) attestent de l'actualité d'un tel constat via des stratégies prolifiques de déplacement.<sup>29</sup> Univers féminin indiciaire, polysémique, élargi, leurs sculptures-constructions monumentales, à l'échelle ou fragmentées, proposent des symboliques revendicatrices qui s'insèrent dans l'entre-code ou dans la contre-apparence, et qui sont ouvertes à la fois aux dimensions théorique, politique, culturelle et idéologique du sens.

Par exemple, dans un remarquable Sans titre de 1986, de Christiane Gauthier, sculpture qui appartient au Musée d'art contemporain, 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, on l'a dit, est muté en un désir troublé, accidenté, qui fait toute sa place aux péripéties et aux ramifications de la vie vécue, à l'angoisse, à la souffrance, ainsi qu'à la douleur psychique, émotionnelle. Ce positionnement vulnérable, expressif, est ancré dans la tourmente sexuelle d'une solitude, d'un souvenir, d'un existence trouble, d'une blessure. Une telle position contrecarre la représentation imagique habituelle transportée par la culture sexuelle dominante et, formellement, déborde aussi le cadre conventionnel le plus strict de la sculpture dans l'intertexte. Car on assiste ici à une métamorphose organique, mi-figurative, mi-abstraite, qui peut être les deux à la fois, à une citation transhistorique déplacée, recontextualisée, de l'hellénisme Samothrace, ainsi qu'à une mise en forme «dénaturée» d'objets paysages, écologiques mêmes. Le lien anthropologique femme/culture est exposé par Gauthier pour ce qu'il est de facto : une fabrication socio-sexuelle qu'il faut redéfinir, recomposer, par les mains des femmes, et ne plus laisser aux seules idéologies des hommes.

Cet assemblage bricolé de bois sculpté, poli et polychrome (brun terreux et bleu ailé) se veut ainsi un nouveau paysage qui met de l'avant une poussée spiralée, contorsionnée, bi — et multi — vectorielle, contredisant la masse, transformant en légèreté apparente le poids inerte de la matière travaillée qui avait été réservée naguère aux seuls sculpteurs masculins, qui invite aussi ponctuellement en fin de compte le travail du temps, la puissance créatrice de l'érosion physique et affective, sentimentale, dans une poétique particulièrement féminine (étant donné notre contexte sociétal d'inégalité dans le pouvoir et de discrimination non résolue entre hommes et femmes au sein des antagonismes socio-sexuels) de l'envol incertain et de l'appel angoissé.

Rappelant à cet égard des reliefs «naturels» bien accidentés, traversés par les flux et reflux de l'existence ou de l'expérience femme, cette oeuvre de Gauthier dégage en même temps une impression d'intériorité exposée, révélée, d'intimité partagée, ainsi que d'exploration et d'invention de lieux ouverts aux regards des autres. Ces lieux mêmes du désir tiennent encore du rêve éveillé, ainsi que d'une volonté d'intrusion, voire d'immersion physique dans l'espace de (re)présentation et de circulation du spectateur-regardeur. Rêve et réalité, affects et sensations, se côtoient grâce à cette poétisation symbolique du matériau sémiotique sculptural. On est ainsi amené 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'un affect de plaisir érotique visuel

qui libère passionnément le corps et l'imaginaire. Cela marque les rapprochements nécessaires entre signes visuels et signification, déviation et contradiction, genre et représentation, comme faire visuel, comme faire-valoir textuel.

Dans ce contexte, la sémiotique visuelle féministe pourra développer un champ méthodologique et théorique axé sur l'Utopie en formation qui n'est pas un volontarisme éclairé ou un libéralisme résiduel, mais un concept social, un construit, qui englobe la représentation syntaxique/sémantique des arts visuels (dont la sculpture) et a *fortiori* la part féminine du désir dans cette façon de voir. ◆

#### NOTES

1. Sur la notion de sublimation, dont Freud a proposé plusieurs approches successives et qu'il a toutes laissées à l'état inachevé, 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*.
2. Voir Marie Carani, "Le principe freudien chez Borduas", *La petite revue de philosophie*, 10, 1, automne 1988, p. 83-102.
3. Voir Serge André, «Le symptôme et la création», *La part de l'oeil*, dossier Arts plastiques et psychanalyse, 1, 1985, p. 25-26.
4. Ibid. La première livraison de *La part de l'oeil* (1985) contient plusieurs articles qui

concernent les thèses sur la sexualité de Freud et de Lacan.

5. Ibid., p. 25.
6. Ibid., p. 26.
7. Melanie Klein, *Envie et gratitude*, Paris, Gallimard, 1968; Juliet Mitchell ed., *The Selected Melanie Klein*, New York, Penguin, 1986; Melanie Klein et Joan Rivière, *L'amour et la haine*, Paris, Payot, 1964.
8. Philippe Sollers, *Logiques*, Paris, Seuil, 1968.
9. Marcelin Pleynet, *Lautréamont*, Paris, Seuil, 1969.
10. Anton Ehrenzweig, *The Hidden Order of Art*, Londres, Routledge et Kegan, 1967.
11. Sarah Kofman, *L'enfance de l'art*, Paris, Galilée, 1985; *Mélancolie de l'art*, Paris, Galilée, 1985.
12. Didier Anzieu, *Le corps de l'oeuvre*, Paris, Flammarion, 1984.
13. Jean Starobinsky, "Hamlet et Freud", *Les temps modernes*, juin 1967.
14. Sarah Kofman, *L'énigme de la femme*, Paris, Galilée, 1980.
15. Neil Hertz, "Medusa's Head: Male Hysteria under political Pressure", *Representations*, 4, automne 1983; Mary Jacobus, *Reading Woman*, New York, Columbia University Press, 1985.
16. Marie Carani, *L'oeil de la critique*, Sillery, Septentrion, 1990. Seul Rodophe de Repentigny échappe à cette ségrégation qui envahit la critique québécoise de l'époque en faisant toujours une place importante aux femmes-artistes qu'il considère avec le même sérieux que les artistes masculins.
17. Cf. Marie Carani, "Le formalisme au féminin. Rita Letendre, peintre et muraliste", communication au colloque Les bâtisseuses de la cité, section Études féministes, ACFAS, Montréal, mai 1992 (à paraître dans les Actes).
18. Sigmund Freud, cité dans Serge André, "Le symptôme et la création", *La part de l'oeil*, dossier Arts plastiques et psychanalyse, 1, 1985, p. 24.

19. Ibid.

20. Fernande Saint-Martin, "La sculpture moderne au Québec", *Tendances de la sculpture québécoise 1960-1970*, Musée d'art contemporain de Montréal, Ministère des affaires culturelles, 1977, 30 p., p. 3.

21. Ibid.

22. Voir *La sculpture au Québec, 1946-1961, Naissance et persistance*, Musée du Québec, 1992, 134 p.

23. Ibid., p. 73.

24. Voir *La sculpture au Québec, 1946-1961, Naissance et persistance*, Musée du Québec, 1992, 134 p.

25. Ibid., p. 13.

26. Cf. Marie Carani, *L'oeil de la critique*, Québec, éd. Septentrion, 1990, 285 p.

27. Cf. Marie Carani, "La femme comme signe", Vera Adamantova et Madeline Lennon eds., *Images of Women in the Arts*, Studies in Modern Languages at Western, Series 1, London, Ont., 1991, p. 120-140.

28. Lucy Lippard, *From the Center*, New York, Dutton, 1976.

29. Ibid., et Marie Carani et al., *Création/Femmes*, Québec, Centre de diffusion en arts visuels de Québec, 1989, 52 p.

**According to Freud, sexual desire, as well as the practice of sculpture, is essentially masculine. The female part is always negligible and relegated to a "dark continent", menacing and secondary to the Other.**

**Women's art in this century has revealed the dogmatism and complete fallacy of this ideological conception based on total sexual segregation. As well, this feminist art analyses with visual semiotics the dis(wo)mantling of taboos and the perversion of doctrine, notably in sculpture. In Quebec particularly, with modernism and postmodernism, contemporary women sculptors have rightly affirmed universal human values in their sexually conscious art whose themes, forms, contents and philosophy have radically renovated conventions, one-way streets and closed minds.**

Monique Régimbald-Zeiber, *Variations / Réflexions sur un thème 8/9*, 1985. 28 x 32 cm. Bois, papier, encre, ciment fondu vitrifié. Collection Prêt d'oeuvres d'art du Musée du Québec.

