

L'histoire de l'art au féminin

PAR ROSE-MARIE ARBOUR

Ce texte, extraits du catalogue *Art et féminisme, constitue une introduction à la problématique en jeu, thème de l'exposition Art et féminisme, Musée d'art contemporain de Montréal, 1982. Les sous-titres ont été ajoutés aux fins de cette publication.*

Depuis la deuxième moitié du XX^e siècle, les femmes se sont de plus en plus manifestées dans le domaine des arts visuels et, actuellement, certaines artistes sont reconnues localement et internationalement. Comme dans la société en général, les femmes prennent des places et des lieux qu'elles n'occupaient pas auparavant dans le champ de l'art. Peut-on alors dire qu'il soit désormais superflu de parler de femmes-artistes ou d'art des femmes d'une façon séparée ou particulière, sous prétexte que l'égalité est acquise pour toutes et tous *sans distinction*? L'analyse du rapport des femmes aux pouvoirs permet de constater à quel point les revendications du Mouvement des femmes n'ont été que partiellement comblées; tant mieux pour ce qui a été acquis. Il ne s'agit pas actuellement de revendiquer des places qui peuvent dorénavant, dit-on être occupées par les femmes, mais d'aller plus loin, par exemple en affirmant d'autres valeurs que celles propres à la hiérarchie qui règle les courants artistiques.

Que le thème du cercle, de l'enclos, de l'abri, de la chambre, bref d'un espace intérieur clairement séparé de l'extérieur et complet en lui-même, revienne comme un leitmotiv dans l'art de nombreuses femmes, cela relève d'un vécu collectif (le confinement) qui fut commun aux femmes, d'où la séparation entre leur vie domestique et la vie sociale. La vie domestique est le lieu et le mode d'organisation de l'existence de la majorité des femmes (épouses ou filles) et les valeurs idéologiques rattachées à la "féminité" sont définies par ce lien à la vie domestique. Cela fut plus particulièrement évident au Québec entre 1930 et 1960.¹ La famille a été jusque dans les années 60 au Québec le domaine des femmes sur qui reposait d'ailleurs la survie de la nation canadienne-française. Les valeurs affectives, culturelles et sociales qu'elles transmettent à travers la cellule familiale et les réseaux connexes qui en dérivent, avaient une importance sociale et économique reconnue. D'autre part, lorsque les femmes occupèrent des rôles en dehors de la cellule familiale, ce fut dans des métiers qui leur étaient réservés et qui comportaient des similitudes claires avec les valeurs domestiques. Ces métiers furent ceux d'enseignante, d'infirmière, de ménagère, de secrétaire, bref des métiers et des travaux de service. Il n'y a donc rien

d'étonnant à retrouver des traces, des indices, des symboles et des rituels qui dénotent et connotent des rôles et fonctions que les femmes ont assumés et qui d'ailleurs continuent à leur échoir malgré les réformes et les transformations qui se sont opérées face à la condition des femmes depuis 1960.

Par des références historiques et culturelles qui attestent de l'importance toujours vivace de tels antécédents, certaines femmes-artistes témoignent de la présence des traces et des marques que ces conditions de vie ont imprimées dans leur imaginaire, leurs comportements et leurs attitudes, les reprennent dans le processus de production artistique ou dans leur oeuvre même. Il ne s'agit pas ici d'un retour au folklore ou de "reprises" thématiques et formelles issues d'une quelconque nostalgie.

Dans la perspective de ce cadre historique et culturel de la famille, il est logique d'évoquer les relations homme-femme qui ont été déterminées par l'organisation de la cellule familiale. Les rapports homme-femme sont le lieu fondamental de réévaluation des rapports interpersonnels; on connaît actuellement une crise de la famille et une crise du couple. Ne dit-on pas que "la forme la plus courante de la solitude moderne est sans doute le couple avec ou sans enfant?"² Et la solitude des femmes et ses déchirements sont l'un des sujets importants traités par les artistes de cette exposition.

Si la plupart des femmes-artistes ont eu et ont à choisir entre avoir des enfants et avoir une pratique artistique continue, elles ne pensent pas que l'art remplace les enfants, mais elles constatent que les conditions matérielles et psychologiques qu'exige la procréation et l'éducation des enfants permettent difficilement d'avoir en même temps une pratique en art. L'intériorisation de cette réalité est d'autant plus importante que ce qui définit et a défini socialement et politiquement la femme est sa fécondité. La fécondité est synonyme de "féminité." Non seulement cette adéquation conditionne la femme adulte, mais elle conditionne aussi son éducation. L'éducation des filles est basée en partie sur la prédominance du modèle traditionnel de la femme, ce qui les place devant le choix de se marier ou d'avoir une vie professionnelle (l'un excluant l'autre); ce qui définit d'une façon réductrice l'identité sexuelle à un rôle social dit "féminin," le seul rôle social permis dans la définition de la "féminité" se réduisant à celui d'épouse-mère, à celui de reine du foyer. Dans une analyse de la relation entre le Mouvement des femmes et l'Etat, Nicole Laurin-Frenette constatait que le contrôle social de la fécondité s'exerce directement sur les femmes et non plus sur le couple. C'est l'Etat

qui gère la santé, la démographie, l'éducation et la culture. L'auteur souligne:

le transfert graduel aux femmes de la responsabilité de fait sinon de droit, en ce qui concerne les enfants: responsabilité de leur vie et surtout de leur insertion dans les réseaux institutionnels. L'Etat est le sommet du triangle familial basé sur la relation mère-enfant. Figure d'où le père est absent, actuellement ou de manière virtuelle.³

Le rôle de la femme est donc accru face à l'enfant mais elle est davantage isolée dans la cellule familiale, ce qui accentue les tensions entre le privé et le politique, le privé et le social. C'est ainsi qu'actuellement le choix à effectuer entre avoir des enfants et avoir une pratique artistique s'en trouve complexifié. Mais si, en 1980, la situation et le rôle de la femme à l'intérieur de la cellule familiale est toujours fondamental, il faut souligner que cette cellule n'est plus un lieu de production de biens comme dans la société patriarcale et artisanale, mais "un lieu privilégié de la production du sens, c'est-à-dire de la signification et du sentiment."⁴ Un art à discours féministe doit être replacé dans cette perspective pour être compris.

Il semble que la situation des femmes dans le domaine artistique reproduise les mêmes contradictions, les mêmes ambiguïtés que dans le domaine social: l'affirmation de l'égalité des femmes ou plutôt de leur non-différence deviendra subversive et source de changement en fonction des valeurs qu'elle affirmera.

Cette situation difficile, parce que conflictuelle, fait en sorte que plusieurs femmes-artistes hésitent à se définir en tant que femmes et en tant qu'artistes, en fonction même de l'absence de définition de ces rôles au sein de la société actuelle. Encore, ceci est peut-être l'une des explications de l'absence d'un mouvement des femmes, en particulier dans le domaine des arts visuels.

Fernande Saint-Martin dans un des textes de présentation de l'exposition *Art-Femme* préparée par la galerie Powerhouse, dont une partie fut exposée au Musée d'art contemporain en 1975, arguait que "depuis près de cinquante ans, ce désir de contester et de rejeter dans ses bases mêmes et dans toutes ses manifestations, la culture 'masculine' a été étonnamment réalisé par les hommes eux-mêmes." Une telle affirmation ne tient pas compte du fait que le désir de contestation des femmes n'a pas nécessairement les mêmes origines que celui des hommes, que les voies qu'il emprunte ne sont pas nécessairement les mêmes chez les femmes et que les conditions de sa réalisation peuvent également être fort différentes. C'est ainsi que dans le débat sur l'abstraction en art, Linda Nochlin soulignait que c'est certainement à cause de sa formation en arts décoratifs qu'une artiste telle que Sophie Tauber-Arp fut l'une des premières à penser l'abstraction comme point naturel de départ de sa production artistique plutôt que comme l'aboutissement d'un long processus d'évolution à partir de la représentation.⁵

S'il est juste de situer un mouvement des femmes en arts visuels dans le cadre plus large de contestation de la culture au XX^e siècle, il est essentiel de préciser que c'était contre la culture académique que les artistes se sont opposés et non contre la masculinité de la culture. Cette distinction est fondamentale d'autant qu'elle implique que la culture (traditionnelle ou actuelle) ne constitue pas un bloc monolithique et homogène, mais

qu'elle est traversée comme le tout social, de conflits et de contradictions de différences et d'oppositions propres entre autres à la lutte entre les sexes.

* * * * *

Quelques hypothèses pour une histoire de l'art des femmes, 1965-1985

Ce texte est un extrait du texte publié dans Le Monde selon "GRAFF" 1966-1986, ed. GRAFF, Montréal, 1987.

Au milieu des années 60, Guy Viau définissait la double mission de l'artiste québécois: celle d'être une synthèse entre le Nouveau-Monde et l'Ancien, celle d'être un modèle singulier dont le courage, le réalisme, la capacité de vision peuvent seuls permettre de réaliser cette synthèse de l'Europe et de l'Amérique: "et paradoxe, l'illustration de ce courage de cette virilité nous vient en particulier des femmes-peintres."⁶ Selon cet auteur, au Canada même, ce sont "les peintres du Québec qui donnent le ton." On n'aurait pu indiquer plus vigoureusement le sens du développement de l'art au Québec et sa place dans l'ensemble des courants artistiques au Canada.

Vingt ans plus tard, une telle affirmation provoque un sourire contraint car ni les artistes québécois ni les femmes-artistes n'ont réalisé cette mission historique à laquelle Guy Viau les avait conviés. Yves Robillard a fait une analyse des causes de ce rendez-vous raté des artistes québécois au sein de la scène artistique canadienne. Quant aux femmes-artistes, aucune recherche approfondie n'est encore venue éclairer leur rôle et leur position en tant qu'artistes dans le champ de l'art québécois actuel.

Afin d'évaluer rapidement l'apport des femmes-artistes au cours de cette période, je propose une lecture qui, je l'espère contribuera à faire entendre certains sons, à saisir certaines portées, à conjuguer certaines voix qui ne sont pas nécessairement évidentes au premier abord. A ce titre, le projet de parler séparément des femmes n'en est pas un plus critiquable qu'un autre; il est même toujours nécessaire car la grande utopie visant à abolir les inégalités envers les femmes ne s'est pas réalisée même si depuis une dizaine d'années elle a paru s'approcher d'une certaine concrétisation. Plutôt que d'inégalités à dissoudre, il faut davantage viser les hiérarchies qui sont à l'origine d'exclusions et d'oppressions de toutes sortes. En effet, la situation générale des femmes dans les domaines décisionnels et dans ceux de la création en général se résume encore à maintenir la tête hors de l'eau bien qu'il y ait, çà et là, quelques nageuses d'exception.

Problématiser l'histoire de l'art des femmes pourrait consister entre autres à situer systématiquement leurs œuvres par rapport à celles des autres artistes (hommes) reliés à tel mouvement ou à tel courant et à en saisir la particularité tant sur le plan esthétique que dans les domaines de l'imaginaire auxquels elles réfèrent. La recherche n'est pas encore faite mais je me permettrai d'émettre ici quelques hypothèses, d'avancer certains faits qui, s'ils sont sujets à critiques, n'en permettent pas moins d'aborder par un biais autre que strictement chronologique, l'art des femmes. Réintégrer les femmes-artistes dans l'histoire ne relève en effet pas seulement du redressement d'un ordre chronologique par un autre. Cela consiste surtout à comprendre pourquoi ces artistes

avaient été minimisées ou ignorées et ce que ces omissions révèlent de la nature d'un mouvement ou de la valeur du discours des historiens et critiques qui ont participé ou contribué, consciemment ou pas, à normaliser ces oublis.

Nous aborderons donc cette "histoire" sous des angles divers: soit par le biais de l'importance du geste et de la gestualité chez les femmes-artistes, soit par l'intérêt marqué pour un art à "contenu" où l'expérience personnelle et l'autobiographie sont systématiquement incluses, la tendance à la communication sans pour autant faire de l'œuvre d'art un simple relais. En général, les femmes-artistes ont délaissé la voie formaliste réfractaire à tout contenu et la figuration narrative a été privilégiée chez plusieurs d'entre elles depuis les années 60.

Je tenterai de cerner les raisons de l'absence des femmes de certains mouvements et courants en art mais je ne prétends pas déterminer la position réelle des femmes-artistes dans le champ de l'art québécois actuel. Ce texte est un bref tour d'horizon dont l'objectif est davantage d'ouvrir des perspectives que de bloquer des voies.

Le post-automatisme: situation et rôle des femmes

L'art abstrait des Plasticiens souleva toutes sortes d'oppositions de la part des jeunes artistes — dont des femmes — au cours des années 60. Ces dernières n'adhèrent pas à ce mouvement, à l'exception de Rita Letendre. Même si chronologiquement il avait eu son origine au Québec dès les années 50, le groupe des Plasticiens s'était ultérieurement retrouvé sous influence américaine suite à une participation québécoise (Molinari) à l'exposition "The Responsive Eye" en 1965 au Museum of Modern Art de New York.

Par ailleurs, au cours des années 60, on sait l'opposition de certains milieux artistiques américains (dont celui des femmes-artistes) à la volonté hégémonique du courant formaliste, particulièrement celui chapeauté par le critique d'art Clément Greenberg. Lucy Lippard affirmait ainsi que l'apport le plus important des femmes à l'art du futur aura été son absence de contribution au formalisme.⁷ En effet aucune femme n'adhéra au mot d'ordre — "What you see is what you see" — formulé par l'artiste américain Frank Stella qui consacrait la stricte auto-référentialité de l'art et l'exclusion systématique de tout ce qui n'était pas spécifique à la matérialité de la peinture.

Au Québec, entre 1955 et 1965, une forme d'abstraction lyrique avait été largement pratiquée par les femmes-artistes, l'émotion, la gestualité et l'expressivité de la couleur formant un tout. Marcelle Ferron, l'une des signataires du *Refus Global* en 1948, fut une précurseure. Cette artiste eut une présence continue sur la scène artistique: la force de son geste, l'énergie qui s'en dégageait et qui a déterminé l'organisation formelle de ses toiles, répondait à l'idée qui était à la base du mouvement automatiste. A la fin des années 60, elle s'engagea dans un travail de réconciliation de l'art et de la technologie en participant à la formation du Groupe Création où était sollicité le travail conjoint de l'artiste et de l'architecte, de l'artiste et de l'ingénieur, pour une meilleure intégration de l'art à l'environnement.

Les nombreuses verrières réalisées par Marcelle Ferron au Québec et au Canada depuis le milieu des années 60 ont témoigné de cette volonté de mettre l'art sur la place publique et de

s'engager dans l'exploration des rapports entre art et technologie.

Une autre femme s'est manifestée quasiment sans interruption sur la scène artistique depuis les années 50: Françoise Sullivan, autre signataire du *Refus Global*, eut une pratique artistique polyvalente. Danseuse, sculpteure, peintre, elle a participé à plusieurs courants d'art actuel, utilisant divers médiums selon l'exigence de ses options plastiques et disciplinaires. Elle se situe au sein de courants d'avant-garde auxquels la polyvalence de sa pratique l'ont rendue particulièrement apte à aborder les diverses problématiques et méthodes (art conceptuel, performance). La notion de rituel a pris un sens particulier chez elle, il a sous-tendu son travail en sculpture: la croissance, la notion d'éternel retour, les mythes antiques, sont des thèmes qui ont fondé l'ensemble de son travail artistique et créateur que ce soit en danse, en sculpture, en performance, en peinture.⁸

Dans les années 60, il faut rappeler les pôles d'attraction extérieurs au Québec (Paris et New York) qui contribuèrent à dichotomiser les tendances stylistiques et idéologiques dans les arts visuels. A New York, les Plasticiens avaient reçu une certaine reconnaissance qui fut de très courte durée. A Paris, étaient exposés les artistes québécois qui y vivaient déjà: depuis les années 50, ce fut le cas entre autres pour Marcelle Ferron. En 1961, une exposition "La Nouvelle Ecole de Montréal"⁹ qui avait réuni cinq artistes dont deux femmes, constitua une tentative marquée d'exportation de l'art québécois outre-mer au sein de laquelle les femmes étaient relativement bien représentées.

Au début des années 60, à la Galerie nationale du Canada, à Ottawa, avait eu lieu une exposition regroupant des membres de l'Association des peintres non figuratifs de Montréal qui incluait huit femmes sur un total de vingt-deux exposants, et en 1955, à quelques exceptions près, les mêmes artistes faisaient l'objet d'une exposition sous le titre "La femme imagiste" (Galerie de l'Etable, Musée des Beaux-Arts de Montréal).¹⁰

C'est dans ce contexte somme toute positif pour les femmes-peintres que l'affirmation de Guy Viau, face au rôle de pointe joué par les femmes dans le champ artistique québécois, s'explique.

On peut affirmer que les femmes-peintre se situèrent hors l'orbite des Plasticiens dont la reconnaissance officielle fut assurée dès le milieu des années 60; d'autres se tourneront vers des problématiques liées à la synthèse des arts (Micheline Beauchemin, Marcelle Ferron, Françoise Sullivan, Jeanne Renaud) à une période où l'intérêt grandissant pour les rapports entre l'art et l'environnement favorisait l'émergence des groupes interdisciplinaires et des intérêts polyvalents.

L'absence de femmes du groupe des Plasticiens (à l'exception de Rita Letendre) s'explique dans un tel contexte d'éclatement des disciplines et des hiérarchies entre les différentes pratiques qui particularisa le travail artistique de nombreuses femmes. Ce fut également le cas d'un nombre important de jeunes artistes dont l'objectif était le rapport de l'art au public et à l'environnement, l'expression au sein de leur art de leur réalité à la fois personnelle et collective; cela entraîna l'implication sociale de plusieurs d'entre eux à la fin des années 60 et au début des années 70.

¹ Laurin-Frenette, Nicole, "Féminisme et anarchisme," dans *Femmes et politique*, Ed. du jour, Montréal, 1981, p. 160.

² *Ibid.*, p. 178.

³ *Ibid.*, p. 177.

⁴ *Ibid.*, pp. 175-176.

⁵ Nochlin, Linda "Women and the Decorative Arts," in *Heresies*, Winter 1978, p. 43. Traductions de l'auteure.

⁶ Guy Viau, "La peinture moderne au Canada-français," Ministère des Affaires culturelles, 1964, p. 85.

⁷ Lucy Lippard, "Sweeping Exchanges: The Contribution of Feminism to the art of the 1970s," *Art Journal*, automne-hiver 1980. L'auteure écrit: "The 1970s might not have been 'pluralist' at all if women artists had not emerged during that decade to introduce the multicoloured threads of female experience into the male fabric of modern art."

⁸ En 1981, sa rétrospective au Musée d'art contemporain de Montréal confirmait la place unique qu'elle a tenue et tient

toujours au sein du champ artistique québécois.

⁹ Exposition organisée par Jean Cathelin à la Galerie Namber. Elle incluait deux femmes: Tobie Steinhouse et Marcelle Maltais, aux côtés de Réal Arsenault, Germain Perron, Richard Lacroix.

¹⁰ Au début des années 60 à la Galerie nationale du Canada (Ottawa) avait eu lieu une exposition regroupant vingt-deux membres de l'Association des peintres non figuratifs de Montréal dont huit femmes: Henriette Fauteux-Massé, Marcelle Ferron, Rita Letendre, Laure Major, Kittie Bruneau, Suzanne Meloche, Suzanne Rivard, Tobie Steinhouse. A l'exposition de Montréal (Galerie de l'Etable du Musée des Beaux-Arts de Montréal, 1965) s'ajoutèrent Françoise Sullivan et Monique Voyer aux peintres mentionnées plus haut.

Sans titre

La déesse des sables chauds
s'est rompue sur un récif d'émeraudes
créant un coin de trêve
à un écrin de bienveillance
Cependant l'écho désagrégé
transformé en avion planeur
a mené vers sa plongée
l'être que l'abîme ne séduit pas
et qui lors de son errance
dans les couloirs des croisements
a aperçu la réponse
agir comme un vide
inexorablement présent
Pourtant l'attrait entrebaillé
aurait pu saisir l'harmonie
d'un souffle déchiffreur
Mais la porte s'est coincée
en l'aurore crucifiée
dans le linceul du vent
qui se noue aux bourgeons
recroquevillant la vue des tentures
sur les affres d'un bonheur nidifié
A la dérive du regard qui se creuse
la bouche s'est gelée voguant solitaire
et en un tournant d'une dimension
courbée dans la vision du rêve
pour nous la nuit s'est désarmée

Lélia Young

Aimer ou Le Centaure

L'étendard du cœur
muni des effilés de l'effort
a su régulariser
les mouvements d'une horloge
qui ont défrayé le temps
pour nous épargner
il a élevé contre la mort
le barrage de nos corps
sachant qu'en un cri de désarroi
il aurait pu culbuter
la laissant nous saisir ensemble
sous le déploiement de ses vents
Un centaure aux formes décuplées
aurait alors atteint la poussière
n'y déposant que cette larme
qui marque la continuité des jours
en d'autres visages
en d'autres élans

Jour

Comme avant sa fermeture
le jour revient habiter
cette vague silencieuse
qui apaise les turbulences
Après un intervalle de reconnaissance
qui se prolongea en une nuit aurorale
le regard voit la transparence du ciel
rejoindre la terre en une ligne centrale
Elle forme en gerbes un chemin
duquel émerge la chaleur matinale
qui rayonne et retombe en vapeur
condensée
cicatrisant les blessures
qui précèdent chaque éveil