Serge Fisette

la Sculpture et le Vent

Femmes sculpteures
au Québec

Vertiges
JEAN YVES COLLETTE ÉDITEUR

Je suis seulement l'ouvreur de fenêtres,

le vent entrera après tout seul.

Jean Giono

Rondeur des jours

PREMIÈRE PARTIE

LE TITRE, *La Sculpture et le Vent,* peut paraître curieux au premier abord. On aura compris qu'il renvoie à la citation de Jean Giono en épigraphe, laquelle précise bien le type de rôle que j'entends tenir ici, soit celui de donner accès, celui de *faire accéder.* Les œuvres et les sculpteures sont là – ou l'ont été jadis – il n'est alors que d'initier des conditions susceptibles de favoriser leur connaissance – ou leur reconnaissance – d'agir en médiateur, en *ouvreur de fenêtres* et *remueur de vent* (Julos Beaucarne). Ce titre, en outre, laisse pressentir l'angle d'approche qui a été privilégié, relevant davantage du mode intimiste que d'une démonstration clinique, d'une lecture – de la situation des artistes et des œuvres – cherchant moins à édicter des règles qu'à suggérer des pistes, soulevant des interrogations, entrouvrant des passages afin de mettre au jour un corpus, de le mettre à jour, parfois de le remettre à l'ordre du jour.

Un document que l'on qualifiera d'*essai subjectif,* les deux termes suggérant d'une part l'idée de tentative – expérimentation, quête, recherche (dans le sens de s'aventurer) ; d'autre part, une prise de liberté dans l'écriture, débordant volontiers du parcours linéaire, par trop souvent aride, pour emprunter des voies parallèles, ou transversales. Préférer au texte académique un essai muni de sa propre cohérence, indiscipliné quelque part – comme on dit de la sculpture actuelle qu'elle n'est plus une *discipline* –, comme l'art des femmes a longuement évolué à la périphérie des champs disciplinaires officiels : saisir cette réalité qui nous a échappé, la récupérer et

la rejoindre dans les interstices où elle a été longtemps maintenue, et écrire dans ces marges-là. Un abordage, à vrai dire, voulant convoquer la notion de plaisir, faisant écho à la joie ressentie à rencontrer plusieurs de ces femmes dont il est question ici, à appréhender leur travail et à le faire connaître un peu plus.

Le fait, par ailleurs, de circonscrire l'investigation à un secteur très particulier – le travail des femmes en sculpture – semble se poser à contre-courant de la tendance actuelle où des phénomènes tels la mondialisation, les moyens de communication à l'échelle planétaire ou la démocratisation progressive des sociétés entraînent un aplanissement – aplatissement ? – des valeurs et des différences. Certains pourraient même arguer que je me limite à un *cas d'espèce* dont la pertinence est fort discutable de nos jours. Pourtant, l'un des bouleversements majeurs ayant profondément marqué notre société contemporaine est l'arrivée et la reconnaissance des femmes dans des sphères d'activités traditionnellement réservées aux hommes. Cette présence continue de s'affirmer et de s'étendre à des domaines de plus en plus diversifiés. Les femmes, désormais, s'affirment en politique, dans le milieu des affaires, celui des sciences, des communications et des arts. En cela, elles ont accédé à des postes d'influence : elles participent dorénavant au pouvoir et aux prises de décision [1].

Qu'en est-il de cet apport dans le champ spécifique de la sculpture ? Ce sont des réponses à cette interrogation qui sous-tendent la trame de cet essai. Un essai au parcours discontinu, bifurquant tantôt vers le récit ou l'entretien car « le travail, pour reprendre Merleau-Ponty, ne consiste pas seulement, d'ailleurs, à ‹ convertir en mots › le vécu ; il s'agit *de faire parler ce qui est senti* [2] ». L'objectif n'est donc pas d'intenter quelque procès à l'Histoire, ni de porter des griefs ou des accusations, ni

1 Sans doute conviendrait-il de « tempérer » quelque peu cette vision optimiste de la réalité puisque les acquis restent, dans plusieurs domaines, bien précaires, voire même à conquérir (sur le plan de l'égalité salariale, par exemple). En ce qui a trait plus spécifiquement aux représentations féminines, Françoise d'Eaubonne note, dès les années 1970, qu'« il est important de rappeler que depuis qu'elle a déserté l'art (à savoir la zone de production imagée reconnue et saluée comme valeur esthétique et significative d'un haut niveau culturel), l'image féminine a envahi la publicité où elle accuse plus brutalement et plus ouvertement son statut commercial de signe d'échange. [...] Cette image actuelle du corps féminin en tant qu'objet, annonçant franchement son utilisation commerciale et le lien étroit entre profit et réification féminine, c'est assurément une désublimation de la morale bourgeoise en temps de capitalisme tardif. Elle est donc à la fois une prolongation de la société mâle d'hier où la femme abondait en images et disparaissait en tant qu'être, et une annonce, un signe de plus de la disparition proche de cette même société. Le dévoilement brutal des motivations économiques d'un fait de culture précède toujours la désintégration de celle-ci. » Françoise d'Eaubonne, *Histoire de l'art et lutte des sexes,* Paris, Éditions de la différence, 1977, p. 150-152.

2 Maurice Merleau-Ponty, « Cinq notes sur Claude Simon », Paris, Médiations, 1961-1962, p. 8.

de revendiquer, ni de jeter des blâmes ou des récriminations ; il ne s'agit pas non plus d'instaurer des antagonismes réducteurs opposant, par exemple, la sculpture des hommes à celle des femmes, mais plutôt de montrer certains aspects que l'on retrouve dans le travail de quelques sculpteures : entrouvrir une brèche, « penser par parenthèse, dans l'interstice des discours », dirait Gilles A. Tiberghien[3]. Ménager dans ces pages une aire de visibilité, œuvrer sur le silence, le non-dit, s'attarder sur une présence encore neuve – quelques décennies à peine –, renforcer cette présence, lui faire écho, tel un vent nouveau soufflant sur la sculpture, tel que sont associés ici, juxtaposés, *la sculpture et le vent,* ce dernier posé en figure métaphorique d'une effervescence et d'un renouveau survenus.

3 « Les parenthèses, écrit-il, sont une forme de non-lieu à l'intérieur même du discours. Et donc de la pensée [...] la parenthèse ménage un lieu d'errance sans fin pour la pensée. Non qu'elle ait une extension illimitée, mais une compréhension infinie. », Gilles A. Tiberghien, *Le Principe de l'axolotl & suppléments,* Arles / Strasbourg, Actes Sud Crestet Centre d'Art / La Chaufferie, 1998, p. 94-98.

QUELQUES CONSIDÉRATIONS MÉTHODOLOGIQUES ET HISTORIQUES

DANS *Une chambre à soi,* Virginia Woolf écrit : « quoi qu'il en soit, quand un sujet se prête à de nombreuses controverses – ce qui est le cas pour tout ce qui, d'une façon ou d'une autre, a trait au ‹ sexe › – on ne peut espérer dire la vérité et on doit se contenter d'indiquer le chemin suivi pour parvenir à l'opinion qu'on soutient[1] ». Quel est ce *chemin suivi* ici ? La question, certes, s'est posée dès le départ de circonscrire l'aire d'investigation à l'intérieur de certaines balises et, surtout, de trouver le ton juste pour aborder et développer une telle étude. Très tôt, en effet, dès l'amorce des premières recherches, j'ai été confronté à ce double constat : l'ampleur démesurée du corpus et l'abondance des publications au cours des récentes décennies – livres, articles, essais, thèses, actes de colloque – sur le travail des femmes en art. J'ai abordé la première difficulté en comprenant rapidement qu'il ne pouvait être question de dresser un « répertoire » des femmes sculpteures au Québec mais bien, à travers quelques parcours, quelques œuvres, tenter de jeter un éclairage *autre* sur la sculpture. Compte tenu de l'arrivée massive des femmes en sculpture au cours des dernières années, j'ai choisi de limiter mes investigations : premièrement, aux artistes nées avant 1960 (celles-ci identifiant la fin d'une génération et l'éclosion d'une autre, la date elle-même – 1960 – marquant moins une année précise qu'une décennie nouvelle s'amorçant) ; deuxièmement, à des artistes ayant plusieurs réalisations à leur actif et, finalement, à des artistes reconnues particulièrement pour leur travail en sculpture.

L'hypothèse de travail est la suivante : montrer comment la nouvelle présence des femmes en sculpture a influencé le médium lui-même. Autrement dit : la sculpture, ces dernières années, a vécu des changements dont plusieurs sont attribuables à un apport des femmes, celles-ci ayant contribué à faire éclater certaines frontières étanches de naguère et favorisé l'apparition de pratiques et enjeux nouveaux. Amorcé lentement mais progressivement, ce *vent de changement* s'amplifie à partir des années 1960, s'accentue au fil des ans, comme pour reprendre le temps perdu, de sorte que, dorénavant, un nombre pratiquement égal d'hommes et de femmes travaille en sculpture. Le déséquilibre de jadis est apparemment disparu et l'on pourra avancer que l'on est parvenu à un stade où toute forme de distinction entre les sexes apparaîtrait des plus désuètes. Le Québec, à cet égard, semble être en avance sur plusieurs pays dits industrialisés ; du moins, y dénombre-t-on une quantité impressionnante de femmes pratiquant la sculpture.

Voilà le postulat de base à partir duquel il s'agira de voir, dans un premier temps, l'oblitération quasi totale des femmes dans la sculpture d'autrefois, du moins dans l'histoire *officielle* telle qu'elle nous est parvenue ; dans un deuxième temps, l'arrivée progressive des femmes et ce, dans un contexte plutôt difficile puisqu'elles se retrouvent souvent isolées et font figure de pionnières, secouant des léthargies et bousculant des acquis tenaces. Un projet ambitieux assurément car il vise à rétablir une justesse des faits, à corriger un *certain sens* de l'histoire de la sculpture en faisant émerger une part laissée dans l'ombre, à ramener à l'avant-scène des composantes qui ont pu être occultées, oubliées ou, à tout le moins, n'ont pas été signalées à leur pleine valeur.

1 (Note de la page précédente) Virginia Woolf, *Une chambre à soi,* Paris, Éditions Robert Marin, 1951, p. 6.

Dans un article paru dans la revue *Espace,* au printemps 1988, Rose-Marie Arbour s'interroge ainsi : « Parler d'un apport spécifique ou non spécifique des femmes à la sculpture en cette fin de décennie 1980 est-il encore possible sous l'angle d'une discipline dont on ne peut plus faire le tour, comme antérieurement on faisait le tour de la sculpture[2] ? » La question reste pertinente assurément, et il est vrai que la sculpture désormais doit être abordée sous de nouveaux angles. Ce décloisonnement nous amènera d'ailleurs à agrandir ici le domaine de la sculpture en tenant compte des œuvres d'intégration, des installations, des espaces virtuels, etc. Quant aux problématiques soulevées par la spécificité du médium, rappelons que le but de cette étude est de fournir des éléments manquants permettant de mieux réévaluer la situation, de « refaire cette histoire, poursuit Rose-Marie Arbour, si ce n'était que pour apprendre qu'il y a une ou deux décennies les sculpteures étaient quasiment absentes de la scène artistique bien qu'elles existassent, alors qu'aujourd'hui elles semblent y apparaître pour la première fois[3] ». Il conviendra donc d'extraire de l'oubli, de retrouver une mémoire perdue, d'identifier, de... donner des noms et ce, en accordant une place prépondérante aux œuvres, celles-ci servant de relais essentiels pour accéder à l'univers de chacune des artistes : un univers, ici, avant tout professionnel.

Poser un regard rétrospectif sur la sculpture des femmes, c'est opérer un retour sur une longue absence : « Il est primordial, pour la survie, écrit l'artiste Lise Nantel, de questionner le lieu d'où l'on est exclu, et le lieu où on nous relègue [...] Les femmes sont particulièrement bien placées pour poser des questions à l'Histoire ; elles sont exclues de la grandeur et reléguées à la continuité du quotidien[4] ». Les manuels

2 Rose-Marie Arbour, « Histoires de sculpt(e)ure », Montréal, *Espace,* printemps 1988, p. 6.

3 *Ibid.,* p. 7.

4 Lise Nantel, *Le langage des fibres et des tissus porteurs de la mémoire et de l'expression plastique des femmes,* s.l., s.n., 1985, p. 4-5.

d'Histoire de l'art, en effet, ont longtemps présenté la sculpture comme une affaire d'hommes : la lourdeur des masses à manipuler, la résistance de matériaux tels le marbre ou la pierre, et le maniement du maillet requérant apparemment une force toute virile. De Phidias à Rodin, il fallait patienter plusieurs siècles avant de voir surgir les premiers noms de femmes sculpteures – Camille Claudel étant l'un des premiers et des plus célèbres exemples, avec les remous que l'on sait et le destin tragique qui a été le sien.

Sur les plans théorique et critique, la situation commence à changer véritablement à partir des années 1970, au moment où des études systématiques sont entreprises par des historiographes – le plus souvent des femmes – permettant de découvrir qu'il y a bien eu dans le passé des sculpteures. Depuis lors, plusieurs recherches ont été menées et diverses actions de diffusion ont été posées : on tente d'apporter des correctifs et des *ajouts* lorsqu'on re-publie un ouvrage historique considéré comme un classique ; on réédite les rares documents anciens sur le sujet ; enfin, on publie quantité de nouveaux livres sur les femmes artistes d'hier à d'aujourd'hui [5].

Dans *Femmes artistes,* par exemple, Nancy G. Heller fait remonter la présence de sculpteures jusqu'à la Grèce antique, avec une dénommée Karo « à qui la tradition attribue la création du bas-relief [6] ». À l'époque de la Renaissance, l'auteure mentionne Properzia de' Rossi, née à Bologne vers 1490 : une artiste renommée qui reçoit plusieurs commandes officielles, dont certaines sculptures extérieures de l'église San Petronio de Bologne. « En Italie comme en Europe du Nord, précise Heller, la Renaissance a permis aux femmes de progresser considérablement dans le domaine professionnel. [...] Pour la première fois depuis des siècles, des femmes se signalent

5 Dans son livre *Women Artists, an illustrated History,* publié en 1987 par Cross River Press Ltd (traduit en français, en 1991, à Paris, sous le titre de *Femmes artistes,* par les Éditions Herscher), Nancy G. Heller répertorie les ouvrages suivants : Ann Sutherland Harris et Linda Nochlin, *Women Artists : 1550-1950,* Los Angeles County Museum of Art ; New York, Alfred A. Knopf, 1976 ; Elsa Honig Fine, *Women and Art : A History of Woman Painters and Sculptors from the Renaissance to the 20th Century,* Montclair, N.J., Allanheld and Schram, 1978 ; Germaine Greer, *The Obstacle Race : The Fortunes of Women Painters and Their Work,* Londres, Secker and Warburg ; New York, Farrar, Straus and Giroux, 1979 ; Eleanor Munro, *Originals : American Woman Artists,* New York, Simon and Schuster, 1979 ; Karen Petersen et J.J. Wilson, *Women Artists : Recognition and Reappraisal from the Early Middle Ages to the Twentieth Century,* New York University Press, 1976 ; Eleanor Tufts, *Our Hidden Heritage : Five Centuries of Women Artists,* New York, Paddington Press, 1974 ; Clara Erskine Clement, *Women in the Fine Arts : From the 7th Century B.C. to the 20th Century A.D.,* Boston, Houghton Mifflin Company, 1904, réédité en 1974 par Hacker Art Books, New York ; Elizabeth Fries Ellet, *Women Artists in All Ages and Countries,* New York, Harper and Brothers, 1859 ; Walter Shaw Sparrow, *Women Painters of the World : From the Time of Caterina Vigri (1413-1463) to Rosa Bonheur and the Present Day,* Londres, Hodder and Stoughton, 1905 ; réédité en 1976 par Hacker Art Books, New York ; Charlotte Streifer Rubinstein, *American Women Artists : from Early Indian Times to the Present,* Boston, G.K. Hall, 1982 ; Jim Collins et Glenn B. Opitz, ed. : *Women Artists in America,*

comme sculpteurs et participent à d'importants projets d'architecture publique[7] ». Au XVII^e siècle, il y a eu Luisa Ignacia Roldan (surnommée *La Roldana*). Née à Séville en 1656, elle est la première femme sculpteure connue en Espagne. Fille d'un sculpteur, elle fait son apprentissage dans l'atelier de son père. Nommée Sculpteur de la Chambre du roi Charles II, elle a surtout réalisé des bois polychromes, des bas-reliefs et des compositions en terre cuite. Au XVIII^e siècle, on retrouve Patience Lovell Wright (1725-1786), « la première Américaine sculpteur professionnel, spécialisée dans les bustes et portraits en pied »[8], ainsi que l'Anglaise Anne Seymour Damer (1748-1828) dont les thèmes favoris sont les sujets animaliers, les allégories et les bustes[9].

C'est surtout à partir du XIX^e siècle que des femmes commencent à réaliser d'importantes œuvres publiques. Parmi les artistes américaines, notons : Anne Whitney (1821-1915) ; Harriet Hosmer (1830-1908) ; Emma Stebbins (1815-1882) dont on peut voir la sculpture-fontaine, *L'Ange des eaux,* à Central Park, à New York ; Edmonia Lewis (1845-après 1911) ; Vinnie Ream Hoxie (1847-1914), l'auteure du monument à *Abraham Lincoln* sur la rotonde du Capitole, à Washington ; Gertrude Vanderbilt Whitney (1875-1942) qui ouvre un atelier, lequel deviendra le Whitney Museum of American Art ; Malvina Hoffman (1887-1966) qui, comme Gertrude Vanderbilt Whitney, étudie avec Rodin ; Anna Hyatt Huntington (1876-1973) qui a conçu la *Jeanne d'Arc* de Riverside Park, à New York et fondé Brookgreen Gardens, un parc de sculptures près de Charleston, en Caroline du Sud[10].

Cette liste, toutefois, s'avère fort succincte en regard de l'histoire officielle de la sculpture et nul doute que les femmes, au cours des siècles, ont été moins actives

18th Century to the Present, éd. remise à jour, Ploughkeepsie, New York, Apollo, 1980 ; William H. Gerdts, *Women Artists of America, 1707-1964,* New Jersey : Newark Museum, 1965 ; Elaine Hedges et Ingrid Wendt, *In Her Own Image : Women Working in the Arts,* Old Westbury, New York : Feminist Press, New York : McGraw-Hill, 1980 ; Vicki Lynn Hill, ed. : *Female Artists, Past and Present,* Berkeley, Californie : Women's History Research Center, 1974 ; Cindy Lyle et autres : *Women artists of the World,* New York : Midmarch Associates, 1984 ; Hugo Munsterberg, *A History of Women Artists,* New York : Clarkson N. Potter, 1975 ; Chris Petteys, *Dictionary of Women artists : An International Dictionary of Women Artists Born before 1900,* Boston : G.K. Hall, 1985.

6 *Ibid.,* p. 238.

7 *Ibid.,* p. 26-27.

8 *Ibid.,* p. 242.

9 Dans une miniature anonyme de l'époque de Charles V, Françoise d'Eaubonne a identifié une certaine « Louison, ouvrière en sculpture » qui « penchée sur un bloc de pierre, taillait à coups de marteau la forme d'un gisant [...] La femme médiévale représentée sur cette enluminure ne semble pas un simple praticien ; elle ne dégrossit pas, elle façonne. La place des femmes dans les arts plastiques médiévaux n'est nullement contestée, pour cette simple raison : l'art est encore anonyme [...] Il a fallu des preuves non écrites mais plastiques de la participation féminine à ce que nous considérons aujourd'hui comme faisant partie des arts, au cours des périodes pré-Renaissance ; ce n'est qu'un exemple parmi tant d'autres de l'oubli où l'on a plongé toutes les activités féminines débordant le cadre voulu par le sexisme ». Dans Françoise

que les hommes en ce domaine. On sait, par ailleurs, que l'occultation des femmes dans l'Histoire s'étend à bien d'autres secteurs que celui de la sculpture, et c'est au-delà des contraintes relatives au médium qu'il faut rechercher les causes, multiples et profondes, qui expliquent cette *éviction*. L'une d'elles concerne le statut social qui leur est dévolu, la grande majorité d'entre elles se consacrant à être des épouses, des mères et des femmes au foyer. Obligées de choisir entre la création et la procréation, elles n'ont pas cette liberté d'action qui est essentielle pour créer, les activités domestiques et l'éducation des enfants accaparant toute leur attention et leur énergie. Ce n'est qu'à partir du moment où l'on commence à remettre en question cet état de fait que des voies s'ouvrent, notamment sur le plan professionnel[11]. Dès lors qu'elles ne sont plus cantonnées à la maison, les femmes sentent le besoin d'acquérir des compétences et de parfaire leur formation. En art, c'est durant la seconde moitié du XIX^{e} siècle qu'elles entreprennent des cours sérieux et ne sont plus confinées dans des classes séparées – auparavant on leur interdisait, entre autres, de participer aux cours d'anatomie avec modèle nu, ce qui les pénalisera grandement dans le domaine de la statuaire. Elles s'inscrivent dans les plus grandes écoles, dans les académies des beaux-arts dont l'accès jusque-là leur était interdit – certaines usaient d'ailleurs de mille subterfuges pour être admises, comme de se déguiser en homme !

À cette lacune sur le plan de la formation s'ajoute le manque de pouvoir économique réel. Il leur était difficile, voire impossible, d'emprunter une carrière artistique où, de toute façon, elles n'auraient pu subvenir à leurs besoins puisque leurs œuvres n'avaient pratiquement aucune valeur sur le marché de l'art, que ce soit auprès des marchands, des collectionneurs ou même de l'État. Les femmes seront donc longtemps limitées aux petits formats, les pièces monumentales nécessitant un vaste

d'Eaubonne, *Histoire de l'art et lutte des sexes*, *op. cit.*, p. 131-132.

10 Pour le XX^{e} siècle, Heller mentionne : Sophie Taeuber-Arp (1889-1943) ; Louise Nevelson (1899-1988) : « Depuis le début du siècle, écrit Nancy G. Heller, les artistes occidentaux se servent de matériaux de récupération, mais Nevelson est la première à élaborer des ‹environnements› de grandes dimensions avec ce genre de rebuts. » (p. 134) ; l'Anglaise Barbara Hepworth (1903-1975) dont on peut voir *Forme unique (Mémorial pour Dag Hammarskjöld)* à la place des Nations-Unis, à New York ; Abastenia St. Leger Eberle (1878-1942) ; Germaine Richier (1904-1959) ; Louise Bourgeois (1911) ; l'Allemande Käthe Kollwitz (1867-1945) ; Meret Oppenheim (1913) ; l'Américaine Dorothy Dehner (1901) ; Marisol Escobar (1930) ; Niki de Saint-Phalle (1930) ; Anne Truit (1921) ; la Britannique Mary Martin (1907-1969) ; Judy Pfaff (1946) ; Beverly Pepper (1924) ; Nancy Holt (1938) ; Eva Hesse (1936-1970) ; Alice Aycock (1946) ; la Polonaise Magdalena Abakanowicz (1930) ; Lee Bontecou (1931) ; Chryssa -Vardea (1931) ; Barbara Chase-Roboud (1939) ; Nancy Graves (1940) ; Lynda Benglis (1941) ; Judy Chicago (1939) ; Jenny Holzer (1950) qui représente les États-Unis à la Biennale de Venise en 1990 ; Barbara Kruger (1945) ; Annette Messager (1943) ; Rebecca Horn (1944) qui participe à la « Documenta », de Kassel, en 1972 ; l'Espagnole Susana Solano (1946) qui, en 1987, participe à la « Documenta » et à la Biennale de Sao Paulo et, en 1988, à la Biennale de Venise ; la Britannique Alison Wilding (1948) qui expose à la Biennale de Paris en 1982, et à la Biennale de Sao Paulo en 1983.

11 Il faut préciser que cette exclusion n'est pas limitée au domaine de l'art. Au Québec, « L'admission

des femmes à la pratique de la comptabilité ne se fit qu'en 1930, à la pratique du droit en 1941 et à la pratique du notariat qu'en 1956 », dans Marie Lavigne, Yolande Pinard, *Les Femmes dans la société québécoise,* Les Éditions du Boréal Express, 1977, p. 136.

atelier, de l'équipement adéquat et des apprentis. Et si certaines se sont risquées malgré tout, elles l'ont fait dans des conditions plutôt pénibles :

> La bohème au féminin, note Liliane Blanc, même quand on était très talentueuse, se vivait encore plus difficilement que celle des hommes. D'où le peu d'exemples de créatrices célibataires non épaulées par une fortune ou une rente. Un cas méconnu est celui de deux sculpteures canadiennes, Florence Wyle (1881-1968) et Frances Loring (1887-1968). Entièrement dédiées à leur art, elles vécurent des années durant dans un logement de Toronto qui tombait en ruine, sans eau, se chauffant et travaillant l'hiver autour d'un poêle qui n'arrivait pas à combattre le gel[12].

12 Liliane Blanc, *Elle sera poète, elle aussi ! – Les femmes et la création artistique,* Montréal, Le Jour éditeur, 1991, p. 167.

Lors d'une conférence prononcée au Japon, en 1966, Simone de Beauvoir identifie quelques-uns des facteurs qui rendaient si ardus les rapports entre *la femme et la création*[13]. D'entrée de jeu, elle affirme que si les interventions des femmes dans l'Histoire apparaissent inférieures à celles des hommes, ce n'est pas que les femmes soient inférieures de nature, mais parce qu'elles ont été maintenues dans un état d'infériorité qui a limité leurs possibilités de réalisation. Pour pouvoir accomplir quelque chose, affirme-t-elle, il faut d'abord s'appartenir – posséder *une chambre à soi,* dirait Virginia Woolf. Or, traditionnellement, la femme ne s'appartient pas. Elle appartient à son mari, ses enfants et sa famille ; elle leur est entièrement dévouée, répond à leurs attentes et comble leurs besoins. Une absence de liberté d'être et d'agir renforcée par le fait que les femmes vivaient dans l'univers restreint de leur foyer et donc sans appui véritable ni stimulation de la part de la société. De telles conditions ne pouvaient que décourager celles qui étaient douées d'un talent créateur, lequel doit se développer dans un milieu propice et favorable, sinon il risque de s'éteindre à jamais.

13 Simone de Beauvoir, « La femme et la création », dans Claude Francis, Fernande Gonthier, *Les écrits de Simone de Beauvoir,* Paris, Éditions Gallimard, 1979, p. 459-474.

Et celles qui parviennent à créer malgré tout, poursuit de Beauvoir, conçoivent des œuvres sans véritable portée car, sachant que la société ne leur donne pas les mêmes chances qu'aux hommes, elles n'entreprennent pas des actions avec la même audace, le même espoir, la même ambition. Convaincues qu'elles ne pourront jamais parvenir aux sommets, elles se contentent de réalisations plutôt médiocres. D'ailleurs, peu de femmes aspireront à se consacrer entièrement à leur art ou à leur carrière, partagées qu'elles sont entre le travail et le désir – la nécessité ? – de réussir leur vie de couple ou de famille. Plusieurs seront déchirées entre les deux, ce qui ne se produit pas chez les hommes qui arrivent plus aisément à concilier leurs obligations professionnelles – artistiques ou autres – à leurs rôles de mari et de père. Rares sont les femmes qui ont la même disponibilité : « Or, dit de Beauvoir, la disponibilité est une des conditions les plus nécessaires à l'épanouissement de ce qu'on appelle le génie. Pour s'élever aux degrés tout à fait supérieurs de la création, il faut, sans souci étranger, en toute liberté, viser uniquement ce but ».

Ces circonstances extérieures contraignantes sont accentuées par un conditionnement intérieur que les femmes vivent et ce, dès leur plus jeune âge. Contrairement aux garçons, les filles ne sont pas amenées par leur éducation à avoir de l'ambition, à vouloir réussir, à se dépasser :

> Les très grandes œuvres, souligne de Beauvoir, sont celles qui remettent entièrement en question le monde. Or cela, la femme ne le fait pas. Elle critiquera, elle contestera dans le détail ; mais pour remettre complètement le monde en question il faut se sentir profondément responsable de ce monde. Or elle ne l'est pas dans la mesure où c'est un monde d'hommes ;

> cette reprise en charge qui est le propre du grand créateur, elle ne l'effectue pas. Il n'y a pas chez elle une contestation radicale du monde et c'est pourquoi il n'y a pas dans l'histoire de l'humanité de femme qui ait créé un grand système religieux, ou philosophique, ou même une très grande idéologie ; pour cela il faut d'une certaine façon faire table rase de tout le donné – comme Descartes a fait table rase de tout savoir – et recommencer à neuf. Eh bien, la femme, de par sa condition, n'est pas en mesure de faire cela !

Plus de vingt ans après cette allocution, lors du colloque intitulé « Féminisme, art et histoire de l'art, çà, c'est une autre histoire ! » qui s'est tenu en 1990, à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts à Paris, Griselda Pollock nuance la position de Simone de Beauvoir en soulignant que « [...] ce n'était pas l'histoire mais bien l'idéologie qui était responsable de l'absence des femmes dans ces mythologies que l'on nomme ‹ histoire de l'art ›. La créativité a été désignée comme un attribut exclusivement masculin, tandis que par le même mouvement idéologique, la féminité, en tant que négatif de la masculinité, s'est vue attribuer des fonctions contraires à celles de l'artiste[14] ». Or, ces fonctions sont à l'antipode du concept de *génie créateur et solitaire* dont on a qualifié de grands artistes comme Michel-Ange ou Léonard de Vinci. Exclues de cet Olympe réservé aux hommes, les femmes devront se contenter de jouer les muses et les modèles, soit une perpétuation symbolique de la fonction nourricière, de la femme qui *nourrit* l'œuvre de l'artiste tout comme la mère nourrit sa famille[15]. Retracer la place des femmes dans l'histoire de la sculpture c'est donc, en même temps, révéler le contexte d'un système d'idées et de valeurs dominant qui a déterminé et conditionné les comportements ; mais c'est aussi révéler le contexte

14 Griselda Pollock, « Histoire et politique : l'histoire de l'art peut-elle survivre au féminisme ? », dans Collectif, *Féminisme, art et histoire de l'art,* Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, Édition Stéphanie Wapler, Anne Raynaud, Dominique Gourand, collection « Espaces de l'art », 1994, p. 65.

15 « L'histoire de l'art, écrit Françoise d'Eaubonne, si nous savons la déchiffrer, fera apparaître clairement, plus qu'en aucun autre domaine, bien qu'en même temps de façon insidieuse et plus codée, le distinguo entre domination et exploitation qui caractérise la spécificité de la lutte des sexes [...] Dévolues de la sorte au rôle d'emblèmes du statut mâle, passées du monde des êtres au monde non seulement des objets mais des signes, échangées comme des paroles, donc privées de voix, comment s'étonnerait-on que les femmes se voient attribuer les tâches les plus propres à les ravaler à un rang inférieur ? Ce n'est pas parce que ces tâches sont méprisables qu'on le leur réserve ; c'est parce qu'on le leur réserve qu'elles deviennent méprisées. » Dans Françoise d'Eaubonne, *Histoire de l'art et lutte des sexes, op. cit.,* p. 38 et p. 27.

d'une apparition qui finira par saper les fondements mêmes de ce système. Il convient alors de revenir au commentaire que formulait Benjamin H. D. Buchloh, en 1977, concernant d'autres *omissions* historiques : « À nouveau, écrit-il, se pose la question : *quelle sorte* d'information est reçue par *quel groupe* de récipiendaires d'art à tel moment particulier ? Pour quelles raisons choisit-on telles informations en omettant et/ou en occultant telles autres[16] ? »

* * *

La situation décrite ci-haut correspond à celle qui sera vécue au Québec, à la différence près que les choses évolueront encore plus lentement, au sein d'un provincialisme tenace, d'une société rurale qui perdure sous l'emprise d'un pouvoir étatique et religieux prônant les valeurs solidement enracinées du terroir, de la famille et de la tradition. Quant aux femmes, la majorité sera monopolisée pour peupler le pays et il n'est pas rare de les voir entourées d'une marmaille de douze ou treize enfants dont il faut s'occuper quotidiennement, en plus de vaquer à l'ordinaire et souvent aux travaux des champs. Le célibat, qui permettrait une certaine liberté d'action, est rare à l'époque et réservé presque exclusivement aux membres des communautés religieuses.

À cet égard, dans son livre *By a Lady, Celebrating Three Centuries of Art by Canadian Women*[17], Maria Tippett révèle que des religieuses venues de France sculptaient des bas-reliefs d'autels et elle rapporte que Mère des Anges – Mère Marie Le Maire des Anges, supérieure des Ursulines, active de 1671 à 1695 – enseignait aux autres religieuses à sculpter et à peindre pour approvisionner les couvents et les églises de

16 Relevant certains oublis historiques, Buchloh notait que l'histoire de l'immédiat après-guerre s'est construite par nombre d'omissions : Mondrian est pratiquement ignoré à Paris où pourtant il vit depuis vingt ans ; le Constructivisme russe n'est pas reçu par les artistes tandis que Kandinsky exerce une grande influence sur la production picturale parisienne et new-yorkaise. Benjamin H.D. Buchloh, *Formalisme et Historicité – Autoritarisme et Régression, deux essais sur la production artistique dans l'Europe contemporaine,* Éditions Territoires, 1982, note 6, p. 54.

17 Maria Tippett, *By a Lady, Celebrating Three Centuries of Art by Canadian Women,* Viking Penguin, 1992, p. 3.

la Nouvelle-France de statues religieuses et d'objets de culte, lesquels jusqu'alors étaient surtout importés d'Europe. Commentant *La Vierge druidique de Québec* – nommée aussi la *Madone des Croisades* –, aujourd'hui à l'église Sainte-Marie de Beauce, l'ethnologue et folkloriste Marius Barbeau remarque que l'arrière-plan est constitué d'un paysage en relief dont le rabattement des plans rappelle les procédés employés en gravure et en broderie. Ce paysage « est entassé, rétréci, assez déformé dans son ensemble, mais bien précis dans les détails. L'artisane cloîtrée *[sic !]* qui l'exécutait ne pouvait pas aller en plein champ planter son chevalet devant son objectif ; d'autant plus que, à cette époque, la perspective en dessin n'existait guère, surtout chez les brodeuses et les graveuses de Québec dont la tradition se bornait à la tapisserie, à la broderie et aux ramifications de ces arts moyenâgeux [18] ». Cet emprunt aux techniques d'autres métiers amène les religieuses à créer une sculpture typique et novatrice : « Une particularité à elle seule, explique Barbeau, suffit à signaler les sculptures des Ursulines : les niches autant que les robes des statues sont ornées de fleurs, de feuilles et de motifs gravés et dorés sur toute la surface ; ces motifs sont tirés du répertoire habituel dans la broderie, dans la peinture et



La Vierge druidique de Québec (Madone des Croisades). Haut-relief en bois polychromé. Église Sainte-Marie de Beauce.

18 Marius Barbeau, « La Vierge druidique conservée à la Beauce », dans la revue *XX^e siècle,* juin 1946, p. 314.

dans la dentelle de ces artisanes. Très rarement un sculpteur masculin a songé à enjoliver le vêtement des statues [19] ».

La perception de Barbeau est particulièrement révélatrice et mérite qu'on s'y arrête car elle souligne ce qui constitue sans doute l'un des tout premiers exemples d'un apport spécifique des femmes à la sculpture au Québec. Utilisant, bien avant l'heure, des façons de faire associées aujourd'hui au postmodernisme, elles n'hésitent pas – pour reprendre une terminologie plus contemporaine –, à recourir à des stratégies comme le transfert, la mixité des genres, l'hybridité des médiums et des techniques, toutes approches inédites conférant à leur sculpture une dimension tout à fait originale. En important des procédés et des motifs situés hors du champ spécifique au médium, en les intégrant à leurs œuvres, les religieuses renouvellent la pratique de la sculpture, mais aussi la lecture que l'on peut en faire. Ainsi *revue et corrigée* par leurs soins, l'œuvre se fait plus proche des gens, le sacré et le profane se côtoyant au sein d'une même proposition, l'iconographie religieuse – souvent éthérée, transcendante, évanescente – étant rééquilibrée par des ajouts issus du monde réel et de la nature. Apte à identifier et à reconnaître des éléments appartenant à son univers quotidien, le *regardant* est amené à vivre une expérience de la sculpture plus prégnante et immédiate. En outre, ainsi *contaminée* – d'aucuns feraient intervenir le concept d'œuvre *ouverte,* d'autres celui d'*impureté* –, la sculpture déborde le seul domaine de l'Art (avec majuscule) et s'inscrit dans un territoire *agrandi* où les distinctions s'estompent – entre œuvre et objet, par exemple, entre art majeur et art mineur –, où les frontières se font plus floues, moins hermétiques.

19 Marius Barbeau, *Saintes artisanes,* vol. 2, Montréal, Éditions Fides, 1944, p. 33.

On connaît désormais le contexte dans lequel évolue la sculpture en ces premiers temps de la colonie, plus proche de l'artisanat et de l'ornementation que de l'art tel qu'on le conçoit de nos jours. Ces *saintes artisanes*, ces *mains pieuses* comme on les surnomme, sont habiles dans nombre de *beaux ouvrages* telles la dorure et la gravure de vases, de chandeliers, de ciboires et de tabernacles, la tapisserie et la broderie de parements d'autels et de vêtements sacerdotaux, la carnation de statues, ainsi que la confection de fleurs artificielles, de bouquets et de cadres sculptés. Ces œuvres de commande génèrent des entrées d'argent importantes qui assurent leur subsistance et leur permettent de poursuivre leur mission d'évangélisation, d'éducation des enfants et de soins apportés aux malades.

> Ces ouvrières, poursuit Barbeau, se complaisaient non seulement aux travaux féminins à l'aiguille, mais, ingénieuses et aiguillonnées par la nécessité, elles n'hésitèrent pas à s'engager dans une sphère réservée aux maîtres de la confrérie de Sainte-Anne et à ceux des écoles ou des métiers d'architecture et de sculpture. Pendant leur grande période, les Ursulines furent de fait les meilleures statuaires, au pays. Elles exécutèrent des statuettes, des reliquaires, des petits tabernacles et des pièces de toutes sortes pour le culte[20].

Elles transmirent leur savoir aux Augustines hospitalières de l'Hôpital-Général de Québec, et l'une d'elles, sœur Saint-François d'Assise (Marie-Joseph Hallé, née en 1762), nièce du sculpteur François-Noël Le Vasseur (1703-1794), travaillla sous sa direction. Elle collabora également avec François Baillargé, notamment pour la chapelle Notre-Dame des Anges à l'Hôpital-Général de Québec, surmontée d'une Vierge sculptée entourée d'anges (vers 1790) – il s'agit en fait d'une prédelle, sorte

20 *Ibid.,* p. 26.

de retable encastré dans un mur, qui se trouve aujourd'hui au monastère. Plus tard, ce sont les sœurs Grises de Montréal qui prendront la relève en confectionnant des sculptures en carton-pâte.

L'historien John R. Porter émet toutefois des réserves quant à l'attribution réelle des sculptures exécutées par les religieuses :

> S'il est certain que les religieuses en réalisèrent quelques-uns, il est fort douteux que ces ouvrages aient connu l'extension que leur prête Barbeau. Celui-ci a souvent interprété comme des travaux de sculpture des travaux de dorure à cause du manque de spécificité de certaines mentions [21].

Il faut ajouter que les ateliers de sculpture administrés par les religieuses comptaient souvent des ouvriers spécialisés et plusieurs d'entre eux sont sans doute les auteurs de nombreuses pièces.

Quoi qu'il en soit, hormis ces artistes pour la plupart *anonymes,* l'histoire officielle de la sculpture au Québec, c'est celle des Levasseur, Baillargé, Jobin, Hébert, Côté, Gratton et Laliberté. C'est l'époque où le sculpteur cumule plusieurs métiers, étant à la fois artisan, entrepreneur et artiste. S'il arrive à produire une œuvre personnelle, c'est qu'il accepte de remplir des commandes comme de décorer des églises et des édifices, de fabriquer des figures de proue pour les navires, des enseignes pour les marchands ou de tailler des monuments funéraires. Ceux qui parviennent à acquérir une renommée aménagent de vastes ateliers et s'entourent de spécialistes, d'assistants et d'élèves. Le métier s'acquiert le plus souvent par un long apprentissage auprès du

21 John R. Porter, *L'Art de la dorure au Québec du XVII^e siècle à nos jours,* Québec, Éditions Garneau, 1975, p. 105.

maître, tandis que certains jeunes commencent bientôt à suivre des cours de dessin, de modelage et d'histoire de l'art au Monument National :

> De grands artistes, lit-on dans les *Carnets intimes* de Rodolphe Duguay, acceptaient pour des cachets infimes d'initier les jeunes aux secrets de l'art. Ainsi Saint-Charles, Dyonnet, Paradis, Franchère, Brymner et le sculpteur Laliberté dispensaient leurs connaissances et le fruit de leur expérience à ces jeunes, dont plusieurs comptèrent parmi nos meilleurs artistes de valeur[22].

Les premières véritables écoles d'art[23] ne voient le jour qu'au début des années 1920[24] et, d'une certaine façon, elles inaugurent une ère nouvelle en favorisant un plus large accès à la carrière artistique et en s'ouvrant à une clientèle plus diversifiée. Dans les débuts, cependant, les quelques femmes qui fréquentent l'école le font souvent uniquement « par dilettantisme et intérêt culturel »[25] puisque leur compétence est davantage reconnue dans des secteurs comme la broderie, la tapisserie et la dentelle, des *œuvres de dames* relevant moins d'un métier que d'un passe-temps. Les femmes s'instruisent mais elles ne le font pas encore dans le but de poursuivre une carrière : « Rappelons que l'École des beaux-arts, écrit Rose-Marie Arbour, avait eu pour mission depuis 1923 l'éducation, la culture et le goût. Une grande partie de la population étudiante avait été composée de femmes : ces dernières fréquentaient l'École des beaux-arts pour parfaire leur culture et leur goût afin d'être de meilleures épouses[26] ». (En 1935, sur 690 élèves inscrits à l'École des beaux-arts de Montréal et à celle de Québec, 356 sont des femmes. Mais rares sont celles qui *mettront en pratique* les compétences acquises, celles-ci ne bénéficiant d'aucune reconnaissance officielle dans la société et le milieu artistique.)

22 Hervé Biron, « Introduction », dans Rodolphe Duguay, *Carnets intimes*, Montréal, Les Éditions du Boréal Express, 1978, p. 16.

23 « Napoléon Bourassa est le précurseur de l'enseignement des Beaux-Arts dans la province de Québec. C'est lui qui a provoqué, en quelque sorte, par ses voyages et ses articles, la création de l'École des beaux-arts de Montréal, qui marque, en somme, la naissance officielle de l'enseignement artistique dans notre province ». Cité par Albert Lévesque et Pierre Dagenais, « Enquête sur la Femme canadienne-française », dans « La Canadienne francaise et les arts », *Almanach de la langue française*, 1936, p. 14.

24 D'après Edmond Dyonnet, qui enseigna le dessin et la peinture, plus de cinq cents élèves s'étaient inscrits lorsqu'on inaugura l'École des beaux-arts de Montréal, en octobre 1922, dans Edmond Dyonnet, *Mémoires d'un artiste canadien*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1968, p. 50.

25 Marcel Fournier, *Les Générations d'artistes*, Québec, IQRS, 1986, p. 35-36.

26 Rose-Marie Arbour, « Art intégré », collectif sous la direction de Francine Couture, *Les arts visuels au Québec dans les années soixante – La reconnaissance de la modernité*, Montréal, VLB éditeur, 1993, p. 272. Dans un autre texte paru en 1981, l'auteure souligne l'écart considérable qui existe entre le nombre de femmes qui étudient en arts et le nombre de celles dont la production est présentée dans les divers lieux de diffusion, dans Rose-Marie-Arbour, « Les arts ont-ils un sexe ? », Québec, *Intervention*, nº 12, juin 1981, p. 10-12.



Sœurs Grises de Montréal, Statue, 1843.
Papier mâché peint. 114 x 53 x 40 cm.
Collection du Musée d'art de Joliette.
Don de l'Honorable Serge Joyal, c.p., o.c.
Photo : Clément & Mongeau.



Sœur Marie-Joseph Hallé de Saint-François d'Assise,
Chapelle Notre-Dame des Anges, Hôpital-Général de Québec, 1788.
Bois doré, argenté et carné.
(Le sculpteur serait François Baillargé ou François-Noël Levasseur).
Photo : Charles-H. Leclerc. Avec l'aimable autorisation des Augustines de la Miséricorde de Jésus.



Atelier de sculpture, École des beaux-arts de Montréal, 1961-1962.
Reynald Piché, Armand Filion, Yvette Bisson, Ethel Rosenfield.
Source : Y. Bisson.



On notera la présence de sept femmes parmi ces finissants de l'École des beaux-arts en 1947 :
1) Gabriel Marcotte ; 2) Jean Morin ; 3) rév. frère Eusèbe, S.C. ; 4) Gabriel Ouellet ;
5) Annette Tremblay ; 6) Régine De Liniers ; 7) René Content ; 8) Yvette Bisson ;
9) Janine Charpentier ; 10) Monique Lemonde ; 11) Mildred Bradley ; 12) Denise Cloutier.
Photos du Studio Désautels, Montréal.
Publié dans La Presse, 8 mars 1947.
Source : Y. Bisson.



Alice Nolin, *Camille Bernard,* vers 1930.
Bronze. Collection du Musée d'art de Joliette.
Don de Camille Bernard en mémoire de Rachel
Gauvreau-Jutras. Photo : Ginette Clément.



Élisabeth-Louise De Montigny-Giguère,
Non titré, non daté. Plâtre peint.
Collection du Musée d'art de Joliette.
Don de l'Honorable Serge Joyal, c.p., o.c.
Photo : Richard-Max Tremblay.

Un document paru en 1986 regroupe des commentaires que le sculpteur Alfred Laliberté (1878-1953) rédigea sur les « artistes de son temps », soit entre 1880 et 1940. Parmi les 129 créateurs répertoriés, seuls quelques noms de femmes apparaissent. Des artistes envers lesquelles il n'est pas particulièrement tendre, notamment à l'égard d'Alice Nolin qu'il traite de snob et de dilettante, ayant peu produit « et si toutefois elle a été amoureuse de la sculpture, c'est aussi comme un sport[27] ». Alice Nolin (1896-1967), qui a étudié avec Maillard, Fougerat et Laliberté, a réalisé des plaques commémoratives, des bas-reliefs et des bustes, et a enseigné à l'École des beaux-arts de Montréal. Quant à Marguerite de Montigny-Lafontaine (1890-1982), il dira qu'« elle a suivi les cours de l'École des beaux-arts durant plusieurs années sans arriver vraiment à comprendre, rien de surprenant [...] Dans une figure, quand on lui dira que la jambe est trop courte, elle allongera la cuisse...[28] ». Marguerite de Montigny-Lafontaine a étudié aux États-Unis et à l'École des beaux-arts dans les années 1920. Elle a exposé à l'Art Association de 1928 à 1936, et au salon de la Royal Canadian Academy de 1924 à 1935. Laliberté cite également Élisabeth-Louise de Montigny-Giguère (1874-1969) qui étudie avec William Brymner de 1914 à 1917, et au Conseil des arts et manufactures de Montréal, puis à l'École des beaux-arts en 1924-1925. Durant vingt ans, elle expose au salon du printemps de l'Art Association, surtout des plâtres et des terres cuites.

Ces réflexions, somme toute plutôt méprisantes, de Laliberté, sont révélatrices de la situation prévalant à l'époque et... du chemin qui reste à parcourir. L'élan, cependant, est irrévocablement donné. Plus instruites dorénavant, les femmes acquièrent une liberté et une autonomie inconnues jusqu'alors, une confiance

27 Alfred Laliberté, *Les artistes de mon temps*, Montréal, Les Éditions du Boréal Express, 1986, p. 230.

28 *Ibid.*, p. 266-267.

également qui leur permet de poser des gestes et d'opérer des choix quant à leur orientation, de diversifier les avenues s'offrant à elles. En accédant à l'univers culturel, en s'impliquant directement, elles franchissent un échelon déterminant car elles passent progressivement du statut de muse et de motif à celui de sujet opérant. Un passage houleux – marqué par une lutte féministe à venir –, qui ne sera pas sans ébranler une structure figée de longue date. Mais pour l'heure, une première brise, si ce n'est encore le vent, commence à déferler sous la fenêtre [29] !

29 À titre indicatif, je signale quelques artistes moins connues qui ont été surtout actives dans la première moitié du XX[e] siècle. J'emprunte cette information à l'étude d'Édith Pominville – que je remercie de sa collaboration – *Femmes sculpteures au Canada et au Québec,* réalisée dans le cadre du cours «Les arts plastiques au Québec et au Canada, 1860-1940», à l'Université du Québec à Montréal. Ces artistes sont reconnues pour avoir exposé aux salons de l'Art Association de Montréal et aux expositions annuelles de la Royal Canadian Academy of Art : Maude B. Blashford ; Harriet Blackstock ; Hilde Klara Bolte (1922) ; Phyllis Bronfman (1927) ; Claire Haggar Cadet (1931) ; Anna H. Christopher ; Thérèse Tardif Côté (1926) ; Florence Meredith David (1850) ; Thérèse Dionne ; Vinante Donato ; Agnès Fisher (1890) ; H. Fleury ; Gwendolyn Mary Norris Fuller (1896) ; Gertrude Anna Bertha Hermes (1901) ; Lorna Wentworth Ingalls ; Sarah Jeanette Jackson (1924) ; Pauline F. Johnson ; Sonia Lapter (1906) ; Dinah Lauterman (1889-1945) ; Bezalel Malchi (1902) ; Rachel Thépanier ; Marguerite Vigneau ; Majorie Scarth (Stevenson) Winslow (1907) et Bela Zoltvany (1892). J'ajoute – avec une certaine réserve, compte tenu du manque de renseignements – les noms de : Marie-Anastasie (née à Mont-Laurier en 1910) ; Miriam R. Holland ; Irène Sénécal ; Madeleine Sicotte ; Simone Beaulieu ; Delvica Allard et Aline Gauthier-Charlebois.

UNE AVANCÉE DANS L'HISTOIRE

LA PROLIFÉRATION ACTUELLE, en ce qui a trait à la sculpture des femmes au Québec, s'amorce timidement à partir des années trente. Quelques artistes ouvrent la voie en œuvrant dans un contexte qui est loin de leur être favorable, devant s'ajuster à un univers essentiellement masculin, exclues des cénacles et forcées d'inventer, pour ainsi dire, *ex nihilo*. En plus de subir de lourdes pressions d'ordre familial et social, ces sculpteures doivent travailler également à modifier leurs propres attitudes et schémas intérieurs issus entre autres de leur éducation. Pour réussir, il leur faudra vaincre un *effacement* ancestral, déployer plus d'audace et de détermination, tout en faisant l'apprentissage d'une nouvelle identité, en tant que femme et en tant qu'artiste.

L'une des ces *pionnières,* Sylvia Daoust, se distingue par le caractère singulier de son parcours oscillant sans cesse entre tradition et modernité. Née en 1902, elle est considérée comme la « première femme sculpteur »[1] au Québec et fait partie de la génération des Elzéar Soucy, Émile Brunet, Armand Filion et Louis Parent. Dès l'abord, elle se différencie de ses contemporaines en choisissant le célibat, ce qui lui permettra, à l'instar des religieuses d'autrefois, de se consacrer entièrement à sa vie professionnelle. Elle commence à étudier au Conseil des arts et manufactures de Montréal en 1915-1916, puis, de 1923 à 1930, à l'École des beaux-arts de Montréal qui vient d'ouvrir ses portes – elle sera la première femme à « obtenir un diplôme de professeur, en 1927[2] ». Daoust enseigne le modelage, le dessin, l'anatomie et la



Sylvia Daoust travaillant au plâtre
du *Monument Édouard-Montpetit,* 1966-1967.
Photo : H. Frankel.

sculpture sur bois à l'École des beaux-arts de Québec, de 1930 à 1943, puis à celle de Montréal jusqu'en 1968, où elle a notamment comme étudiants Julien Hébert et Armand Vaillancourt. Partageant sa carrière entre l'enseignement et la sculpture, elle travaille de façon consciencieuse et son apparente modestie cache une personnalité forte et déterminée ; elle est à la fois effacée et présente – comme en filigrane dira-t-on, par-delà les modes et les courants – durant plus de cinquante ans de l'histoire de l'art au Québec. Et ce qui est remarquable, c'est sa capacité à s'intégrer en douce dans l'univers de la sculpture de l'époque, sans que sa *condition féminine* ne pose quelque obstacle. Portée par une sorte de *vocation,* elle infiltre le milieu, s'adapte aux règles et comportements en vigueur, ceux que pratique la majorité de ses confrères, tels de nombreux séjours d'études en Europe, participations aux salons annuels de l'Académie royale des arts du Canada (de 1933 à 1964), expositions aux salons du printemps de l'Art Association de Montréal (de 1930 à 1951).

Sylvia Daoust a donc initié une percée des femmes dans le monde de la sculpture et s'y est pleinement épanouie. Une intrusion qui n'a rien de la revendication houleuse, tapageuse mais qui, au contraire, s'opère tout en douceur, comme un mouvement naturel allant de soi – ce qui ne devait pas être toujours le cas ! N'ayant aucun modèle féminin sur lequel s'appuyer, elle adoptera d'emblée le modèle classique du sculpteur académique, réalisant surtout des bustes, des médailles, des monuments commémoratifs et des œuvres religieuses, avec l'objectif, précise-t-elle, « de tenter de donner une vie intérieure à mes personnages[3] ».

Restée en marge des courants qui vont secouer la pratique du médium, Sylvia Daoust s'inscrit très tôt dans la filiation de la sculpture traditionnelle qui s'estompera petit

Notes 1 et 2 de la page 27 :

1 Paul Dumas, « Mémorable exposition rétrospective de Sylvia Daoust au Musée du Québec », *L'information médicale et paramédicale,* 5 novembre 1974, p. 22.

2 *Ibid.,* p. 21.

3 Cité dans « Médaille de l'Institut royal des architectes à mademoiselle Sylvia Daoust », Montréal, *La Presse,* 20 mai 1961.

à petit. Elle n'en travaillera pas moins à renouveler l'art religieux qui était alors, soit importé, soit constitué de copies et de pastiches sans intérêt produits en grande série. En France, ce renouveau de l'art chrétien avait été amorcé par Maurice Denis et Georges Desvallières, fondateurs des *Ateliers d'Art Sacré :* « Il fallait remplacer les insignifiances décadentes des églises par un art en rapport avec le temps ; il fallait le rajeunir, l'enrichir, le ramener aux grandes traditions esthétiques et religieuses de la chrétienté [4] ». Dans les années 1940, Sylvia Daoust s'attaque au modelage en taille directe, particulièrement en bois. Ses formes sont simples, épurées, au modelé délicat et raffiné, ses figures hiératiques. Ses bois taillés se retrouvent dans plusieurs églises et institutions religieuses à travers le Québec. Elle a aussi exécuté des œuvres en pierre, dont une Vierge au couvent Notre-Dame-des-Bois, à Terrebonne. Parmi ses pièces monumentales, signalons le monument du Frère Marie-Victorin, au Jardin botanique de Montréal, et celui d'Édouard Montpetit, à l'Université de Montréal.

Sylvia Daoust enseigne et travaille à des œuvres de commande et participe donc à peu d'expositions ; ce qui n'empêchera pas le Musée du Québec de lui consacrer une rétrospective en 1974. Elle a reçu de nombreux prix et reconnaissances officielles : premier prix de sculpture au concours interprovincial Lord Willingdon (1929) ; membre de l'Académie royale des arts du Canada (1951) ; prix Philippe-Hébert de la Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal (1975) ; médaille de la Royal Architectural Institute of Canada – Allied Arts Award Sculpture (1961) ; membre de l'Ordre du Canada (1976) ; Chevalier de l'Ordre national du Québec (1987).

Si l'art de Sylvia Daoust marque la fin d'une époque, son cheminement, quant à lui, reste exemplaire et unique dans l'histoire de la sculpture d'ici. Elle a su poursuivre

4 Cité dans Teresa Benavides, « Une grande artiste au service de l'art religieux moderne – Sylvia Daoust », *La revue populaire,* 1948, p. 12.

sa voie avec une force tranquille, inébranlable. Une création, pour reprendre un mot de Cézanne, vécue comme « un *sacerdoce* qui demande des purs qui lui appartiennent tout entiers ».

* * *

À la fin des années 1940, deux manifestes, *Prisme d'yeux* et *Refus global* sont publiés à quelques mois d'intervalle : le Québec, affirme-t-on, entre dans la modernité ! L'affrontement qui s'engage déborde le champ esthétique et prend une envergure sociopolitique : on veut changer l'art et *changer la vie !* Ainsi, malgré une communauté artistique encore peu nombreuse et plutôt marginale, malgré le démantèlement rapide des deux groupes contestataires réunis autour de Pellan et de Borduas, des signes laissent présager qu'un *milieu artistique* a commencé à se former. En sculpture, le développement s'opère plus tardivement et connaît un réel essor au cours des années cinquante. Marcelle Ferron et Jean-Paul Mousseau exposent des sculptures au



Sylvia Daoust, *Monument Père Nicolas Viel,* 1965.
Détail. Façade de l'Hôtel du Parlement, Québec.
Bronze. H. : 1,93 m.
Photo : Bertrand Daoust.

Comptoir du Livre, rue Saint-Denis ; des artistes ouvrent la *Place des Arts* qui devient rapidement un centre de rencontre et de discussion, mais aussi de production et de diffusion de la sculpture. Les artistes participent au *Salon du printemps,* et bien que la sculpture y soit représentée, ce n'est qu'à partir de 1957 qu'on instaure un prix réservé à la sculpture (en 1959, ce prix est attribué à Anne Kahane). Quant au Concours artistique de la province de Québec, instauré en 1944, il sera réservé à la sculpture en 1953, 1956 et 1959. On organise aussi plusieurs expositions extérieures, comme le signale Lise Lamarche : « Les parcs et les jardins publics de Montréal et de Québec ont été des hauts lieux de diffusion de l'art dans les années 1950. Le Service des parcs de la ville de Montréal joua un rôle important pour faire connaître l'art à un vaste public [5] ».

Par contre, si l'on parle bientôt de Révolution tranquille, cette révolution, en ce qui a trait à la sculpture, sera tout sauf tranquille, ponctuée de scandales très médiatisés. Parmi ces événements spectaculaires, on se souviendra du tollé de protestations suscité par *La Famille* et *La Paix* de Robert Roussil, et du geste d'Armand Vaillancourt de sculpter un arbre de la rue Durocher, en 1953-1954 [6]. Ce coup d'éclat, en plus de remettre en question l'esprit qui règne à l'École des beaux-arts et le type d'enseignement qui y est dispensé, élargit le champ d'exploration de l'artiste et ses modes d'intervention dans la communauté. Vaillancourt démontre également qu'une nouvelle forme de sculpture est née, plus autonome et affranchie des normes réductrices de jadis.

En même temps qu'ils délestent l'œuvre de ses connotations religieuses ou politiques, les artistes prennent une distance par rapport à ces mêmes instances. La sculpture et le sculpteur entendent désormais se définir pour et par eux-mêmes, en ouvrant

5 Lise Lamarche, « De la statue à la sculpture – Passages dans la pratique sculpturale des années 1950 », dans Michel Martin, Gaston Saint-Pierre, *La Sculpture au Québec 1946-1961, Naissance et persistance,* Québec, Musée du Québec, 1992, p. 121.

6 À propos de ces multiples controverses, on lira avec intérêt le livre de Lise Lamarche, *Textes furtifs. Autour de la sculpture 1978-1999,* Montréal, Centre de diffusion 3D, collection Lieudit, 1999.

des territoires jusque-là inédits. Une aventure où les femmes seront présentes, mais d'une manière plus discrète. Dans les années soixante, écrit Joyce Millar,

> la sculpture avait franchi un pas important vers le modernisme. Les années cinquante furent une période de transition importante de cette évolution artistique, et les sculpteurs de l'époque peuvent, à juste titre, être considérés comme les précurseurs de la sculpture moderne au Québec. Des artistes tels Archambault, Roussil, Vaillancourt et Daudelin ont certes contribué à la force de ce renouveau, mais c'est dans l'œuvre des femmes sculpteures – notamment Yvette Bisson, Marcelle Ferron, Suzanne Guité, Anne Kahane, Sybil Kennedy, Françoise Sullivan – qu'on voit apparaître une sculpture plus individualisée et un plus grand pluralisme. Leur exploration de l'espace tridimensionnel, leur utilisation des matériaux, et l'universalité de leurs thématiques permettent de jeter les bases qui vont propulser le Québec à l'avant-scène de la sculpture au Canada et ce, même si leur production reste en marge de toute reconnaissance officielle[7].

S'il est vrai que la sculpture des femmes a été moins publicisée, il faut sans doute comprendre le contexte de l'époque, le sentiment d'urgence qui animait les ténors tonitruants et impétueux qu'étaient alors Roussil et Vaillancourt, ainsi que leur besoin de provoquer des esclandres qui puissent secouer des atavismes et des scléroses ancrées de longue date. Aujourd'hui, la poussière est retombée et il est possible de discerner, en parallèle à cette véhémence ostentatoire, d'autres gestes qui ont aussi été posés, notamment par quelques sculpteures. Ainsi en va-t-il de l'Histoire, dont il faut constamment réinterpréter les faits, revoir des données qui, dans le brouhaha

7 Joyce Millar, « Vitalité et pluralisme – La sculpture des années cinquante au Québec », Montréal, *Espace,* nº 22, hiver 1993, p. 23.



Exposition de sculpture en plein air à l'île Sainte-Hélène, en 1956, à laquelle participaient notamment Anne Kahane et Sybil Kennedy. Source : Gestion des documents et des archives, Ville de Montréal.

général du moment, avaient échappé à *l'œil du critique,* à sa vigilance. Avec le recul du temps, les grilles de lecture et d'analyse se raffinent, permettant une vue plus globale et plus détaillée des phénomènes survenus. Si certains héros – Vaillancourt et Roussil – entrent vite dans l'Histoire et la légende, d'autres y accèdent plus lentement. Faut-il alors déloger les uns au profit des autres ? Faire tomber des têtes pour en installer de nouvelles ? L'Histoire se joue du temps qui passe, et la reconnaissance *après coup* d'un corpus, esquivé jadis, dénote qu'une société est en meilleure connaissance et possession d'elle-même ; qu'elle continue d'apprendre, de chercher, d'avancer. Récupérer des éléments historiques, faire surgir du refoulé, c'est parfaire son identité, accéder à une nouvelle compréhension du monde – et de soi. La méconnaissance du travail des sculpteures permet aujourd'hui de revisiter le passé et d'en corriger la trajectoire, d'en affiner la perspective, d'en préciser l'héritage. Dans un article publié en 1993, Marie Carani signale qu'entre 1945 et 1970,

> on compte tout au plus cinq ou six femmes sculpteures artistes 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 [...] 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[8].

C'est là une façon de dire les choses. Et sans vouloir aucunement minimiser la pertinence du propos de Marie Carani – écrit, je le rappelle, (afin de rendre justice à l'auteure), dans le contexte d'un essai sur « la part féminine du désir » – comment

8 Marie Carani, « La part féminine du désir », Montréal, *Espace,* nº 23, printemps 1993, p. 17.



À l'avant-plan : Yvette Bisson, *Cosmotome nº 7, Oh ! Homme !,* 1964.
Structure d'acier, ciment blanc, agrégats de marbre.
H. : 2,43 m.
L'œuvre symbolise le triple corps biologique, affectif et psychique ; elle possède son pendant, intitulé *Cosmotome nº 9, Oh ! Femme !*
Exposition extérieure au Jardin botanique de Montréal, en 1965.
Source : Gestion des documents et des archives, Ville de Montréal.

ne pas le rattacher à un autre article, rédigé au cours de la même année, dans lequel elle signale à quel point la diffusion de la sculpture de l'époque était mise au second plan en regard de celle accordée à la peinture ? « C'est dire pour la énième fois dans la critique d'art québécoise, écrit-elle, l'importance démesurée prise alors par la pratique picturale, ici comme ailleurs en Occident, au détriment des autres arts [9] ». Faut-il s'étonner, dès lors, qu'au sein d'une telle carence les femmes sculpteures aient reçu une attention moins soutenue que leurs confrères ? Le débat reste ouvert. Pour l'heure, contentons-nous ici de combler quelques lacunes historiques en rappelant quelques noms...

Comme plusieurs artistes de l'époque, Sybil Kennedy résiste à l'abstraction et réalise des sculptures figuratives stylisées où elle tente de « dévoiler l'intériorité des sujets, de leur insuffler la vie, non pas en recourant à la mimesis mais en simplifiant les formes naturelles, en y faisant affleurer l'émotion, et en jouant sur les proportions, l'équilibre, et une certaine distorsion [10] ». Native de Québec, Kennedy acquiert sa

9 Marie Carani, « Du discours critique repentignien sur la sculpture québécoise », Montréal, *Espace,* nº 25, automne 1993, p. 10.

10 Maria Tippett, *By a Lady... op. cit.,* p. 126. Notre traduction.

formation à New York et participe, dès le début des années cinquante, à plusieurs expositions de groupe : Musée des beaux-arts de Montréal (1951) ; premières expositions de sculptures en plein air à l'île Sainte-Hélène (1956-1957) ; Exposition d'art de la Province de Québec, organisée par la Société artistique de l'Université de Montréal (1956) ; Sculpture 1960, une exposition extérieure de la Société des Sculpteurs du Canada dans les jardins de l'École des beaux-arts de Québec (1960) ; Outdoors Sculpture, au Musée des beaux-arts de Montréal (1960).

Née à Toronto, en 1903, Audrey Taylor mène une longue carrière de professeure, notamment au Musée des beaux-arts de l'Ontario et au Musée des beaux-arts de

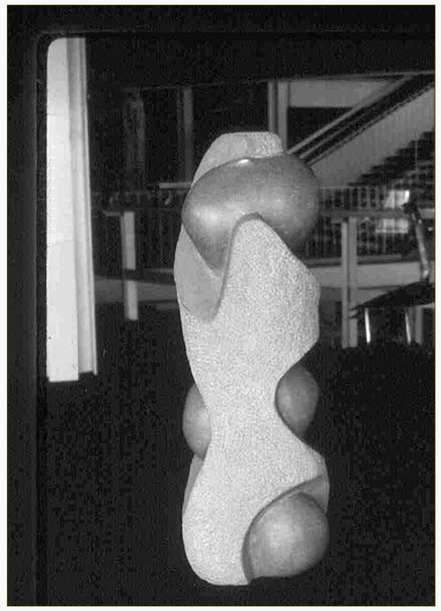
Sybil Kennedy, *Woman Against the Wind,* 1956.

Maya Fisher, *Family Tree,* 1981.

Ethel Rosenfield, *Hommage au soleil,* 1966. Ville de Joliette.

Sources : Diapothèque de l'UQÀM.







Montréal. Elle dispense également son enseignement auprès des enfants, au Mexique et au Guatemala, et effectue des recherches aux États-Unis sur l'art des enfants aveugles, sourds et handicapés mentaux. Taylor se fait connaître surtout par ses assemblages hétéroclites élaborés à partir d'objets trouvés. Une sorte de *Junk Art* avant la lettre où s'entremêlent outils, ustensiles, métaux et chaînes soudés les uns aux autres. Lors de l'exposition tenue à la Galerie Denyse Delrue à Montréal, en 1963, un entre-filet dans *Le Devoir* relève le caractère ludique de ces sculptures : « La manifestation de l'humour dans l'expression artistique était un besoin impérieux pour nous et Audrey Taylor prouve avec son exposition que l'ascétisme et l'austérité ne sont pas les critères de l'art et que l'assemblage de ces objets trouvés peut devenir dans l'imagi nation d'un esprit créateur, un objet d'art [11] ».

Polonaise d'origine, Maya Fisher vit quelque temps en Israël avant de s'établir à Montréal en 1937. Elle s'adonne d'abord à la peinture en suivant les cours d'Anne Savage, puis à la céramique, avant de découvrir la pierre : « Ce fut une révélation, confie-t-elle, et j'ai tout de suite été conquise par la pierre, séduite par sa résistance, le défi à relever, la dureté du travail et la réelle sensation de créer. La pierre manifeste sa présence, sa pérennité, elle s'impose dans l'environnement et proclame sa propre existence ». De 1965 à 1971, Maya Fisher s'initie à la sculpture avec Yvette Bisson au Centre Saidye Bronfman où elle devient professeure. En 1974 et 1976, elle tient des *One Woman Exhibition,* à la Galerie 1640, à Montréal. Influencée par le travail de Moore et de Arp, elle taille des formes archétypales et biomorphiques, figuratives ou abstraites, axées autour de thèmes universels comme la fécondité, la maternité, la condition humaine et la nature.

11 Anonyme, *Le Devoir,* 16 février 1963.

Née également en Pologne, en 1910, Ethel Rosenfield arrive au pays en 1921. Elle ne s'ouvre à la sculpture qu'au milieu de la quarantaine, après s'être occupée de ses deux enfants. Elle étudie à l'École des beaux-arts de Montréal de 1957 à 1962 avec entre autres Louis Archambault, Armand Filion et Sylvia Daoust. Elle bénéficie alors d'un traitement spécial qui lui permet de se consacrer uniquement à la sculpture sans devoir suivre le programme officiel des autres étudiants. En 1962, elle reçoit une Mention honorable au Salon du printemps de ville Saint-Laurent. Membre-fondateur de l'Association des sculpteurs (ASQ), elle prend part à la première exposition du groupe en 1963, à la Galerie l'Étable du Musée des beaux-arts de Montréal. Elle utilise des matériaux et des techniques traditionnels, principalement la taille de la pierre qui lui permet de *révéler* l'âme secrète de la pierre, de la *faire parler.* Ses œuvres ont un aspect monolithique, primitif et totémique, et présentent un important travail de textures qui invite au toucher. Avec des lignes simples et des volumes solides, massifs, elle cherche à « unir les qualités intemporelles et fondamentales de la nature à la puissance du geste créateur issue de l'esprit humain[12] ». Outre les thèmes de la fertilité, de la mère et l'enfant, et de la féminité, elle crée des œuvres abstraites. Dans une entrevue accordée en 1963, elle compare la sculpture à l'enfantement où surgissent les mêmes peurs, les mêmes bonheurs, les mêmes angoisses : « L'enfant est là, en vous, pendant neuf mois, en continuité, continuellement… la sculpture aussi. Vous dormez avec, vous en rêvez… au réveil, elle est là… Toujours présente. Jusqu'au dernier geste qui en fera une œuvre finie. Une œuvre sortie de vous[13] ». En 1966, Ethel Rosenfield participe au Symposium de Joliette. Intriguée par cette femme qui travaille si durement et avec une telle énergie, la journaliste Gisèle April ne peut s'empêcher de lui demander ce qu'elle pense de « notre condition de femme » :

12 Catherine Bates, *The Montreal Star,* 11 novembre 1972, p. C-5. Notre traduction.

13 Denise Boucher, « À l'Expo-vente du Musée – pour la première fois : Ethel Rosenfield, sculpteur », Montréal, *La Presse,* 23 janvier 1963.

> Je crois, réplique-t-elle, que la plupart des femmes ont quelque chose de créatif, mais il s'agit pour chacune d'entre elles de découvrir ce don caché [...] J'ai choisi la pierre même si c'est dur, volumineux et que ça présente un tas de problèmes de transport, d'encombrement mais la pierre répond à mes goûts. La pierre c'est quelque chose de traditionnel, qui fait partie du sol depuis le début de la terre et cela le restera toujours[14].

14 Gisèle April, Joliette, *L'Étoile du Nord,* 6 juillet 1966.

Rosenfield participe à l'exposition Panorama de la sculpture au Québec, en 1970, au Musée d'art contemporain de Montréal et au Musée Rodin, à Paris.

Les sculptures d'Anne Kahane, écrit Gaston Saint-Pierre, présentent « une forme d'humour en s'inspirant tout particulièrement des scènes de la vie quotidienne, de l'ironie de certaines situations ou du fait cocasse toujours empreint d'une poésie ou d'une réflexion sur les mœurs d'une société. En général, ces situations s'organisent autour d'un regroupement de personnages en action ou en attente d'un événement[15] ». Née à Vienne, en 1924, elle étudie à New York, de 1945 à 1947, à la Cooper Union Art School. Ses premières sculptures datent de 1949, et dès le début des années 1950, elle participe à de nombreuses expositions nationales et internationales : Musée des beaux-arts de Montréal (1951) ; finaliste au Concours international de sculpture à la mémoire du prisonnier politique inconnu (Angleterre, 1953) ; Galerie Agnès Lefort (1953) ; Galerie XII du Musée des beaux-arts de Montréal (1954 et 1959) ; exposition de groupe à l'École des Hautes études commerciales de l'Université de Montréal (1955) ; Premier prix de sculpture au Salon de Winnipeg (1955, 1956, 1957) ; exposition de sculptures en plein air à l'île Sainte-Hélène (1956 et 1958) ; Premier prix de sculpture au Concours artistique de la province de Québec (1956) ; Galerie Denise Delrue

15 Michel Martin, Gaston Saint-Pierre, *op. cit.,* p. 53.

(1957) ; représentante du Canada à la XXIX[e] Biennale de Venise (1958) ; exposition Céramique – Sculpture 1958, à l'Université de Montréal ; Exposition universelle de Bruxelles (1958) ; prix de la sculpture au 76[e] Salon du printemps du Musée des beaux-arts de Montréal (1959) ; exposition extérieure Sculpture 1960, dans les jardins de l'École des beaux-arts de Québec ; Musée des beaux-arts du Canada (1965).

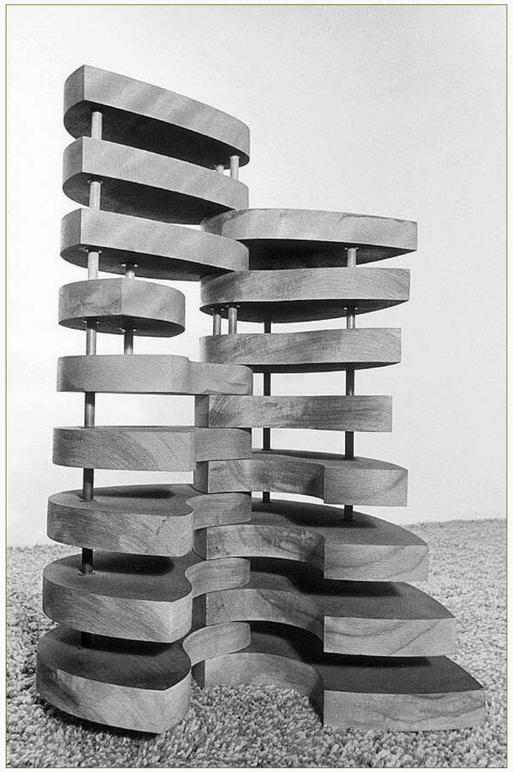
Anne Kahane réalise plusieurs œuvres publiques, notamment pour l'aéroport et l'Hôpital Général de Winnipeg, ainsi que la Place des Arts de Montréal. On lui rend hommage en 1992 lors de l'exposition « La sculpture au Québec 1946-1961 ». Naissance et persistance, au Musée du Québec, en illustrant la couverture du catalogue d'exposition avec l'une de ses œuvres. Anne Kahane sculpte surtout le bois, souvent polychrome ; elle pratique aussi l'assemblage et la technique modulaire. Ses thématiques réfèrent souvent à la figure humaine, au corps humain, à des personnages captés en action : nageurs, acrobates, foules, groupes conversant. Ses sculptures rigoureuses sont construites, architecturées, souvent très rythmées. « Je travaille toujours, dit-elle, à partir de deux concepts : une idée humaine doublée d'une idée formelle. Il me faut alors traduire ce concept selon le matériau. Je ne puis le faire littéralement. Je dois l'adapter au travail sur bois [16] ».

Suzanne Guité (1927-1981) est née à New Richmond, en Gaspésie. Au cours des années quarante, elle étudie avec Moholy-Nagy à l'Institute of Design de Chicago, avec Archipenko et avec Brancusi à Paris, tout en affirmant que ses véritables maîtres sont spirituels. En 1950, elle tient sa première exposition solo au Cercle universitaire de Montréal et expose dans plusieurs galeries au Québec et à l'étranger, dont la Galerie Agnès Lefort et la Place des arts, à Montréal, en 1953. De 1953 à 1955, elle séjourne

16 Entrevue réalisée en mars 1967 pour le catalogue d'exposition *Sculpture 1967,* Ottawa, Galerie nationale du Canada, Imprimeur de la reine et contrôleur de la papeterie, 1968, p. 44.

au Mexique, s'intéresse à l'art maya et sculpte des pierres volcaniques. En 1956, elle reçoit le 3e prix au Concours artistique de la province de Québec et fonde, avec son mari le peintre Alberto Tommi, le Centre d'art de Percé, un centre multidisciplinaire d'arts visuels, de théâtre et de cinéma. La même année, elle fait partie de l'Exposition d'art de la province de Québec, organisée par la Société artistique de l'Université de Montréal. En 1958, elle est invitée à la Biennale de Venise. En 1960, elle participe à l'exposition extérieure Sculpture 1960, organisée par la Société des sculpteurs du Canada dans les jardins de l'École des beaux-arts de Québec. Suzanne Guité s'est intéressée à la sculpture mais aussi à la peinture, la murale et la tapisserie. Ses pièces d'aspect tellurique, qui réfèrent souvent aux thèmes de la fécondité et de la naissance, du couple, de l'oiseau et du rapport de l'humain avec l'univers, restent très proches de la matière brute, des matériaux naturels et donc « vivants », présentant des formes primitives, élémentaires. Inspirées par les rudes paysages gaspésiens, ses sculptures sont souvent massives mais animées d'une force vitale intérieure, d'une énergie condensée et secrète que l'artiste met à jour, telles ces pierres ayant traversé les millénaires et qu'elle tente de faire parler, comme des voix de l'univers, comme un retour aux sources de la matière, aux racines premières. Pour elle, au-delà de leur opacité, les pierres sont transparentes et sculpter devient...

> un rituel qui exige de l'artiste une disposition à se mettre à l'écoute de sa matière, à approfondir la connaissance intime qu'il en possède [...] Sa recherche vers la matière amène Guité à choisir avec soin les pierres millénaires (chalcopyrite, onyx, granit) ou les bois authentiques (érable, merisier, pin, tek, bois de rose, acajou) qu'elle prélève en Gaspésie ou ramène d'Amérique du Sud [17].



Yvette Bisson, *Cosmotome nº 8. Amitié,* 1968. Bois de merisier, tiges d'acier recouvertes de tubulaires d'aluminium. Hauteur : env. 1 m. Photo : Paul Soucy.

17 Jean-Marie Fallu, catalogue d'exposition, *Hommage à Suzanne Guité,* p. 3-4.

Dans une entrevue accordée en mars 1967, elle précise : « Je me préoccupe de l'idée : mon travail part de l'âme. La forme extérieure, que ce soit forme humaine ou autre, est secondaire à l'âme. Ce que j'essaie d'exprimer est une vérité humaine dans une conscience totale de la nature [18] ».

Cette notion de spirituel est également omniprésente dans le travail d'Yvette Bisson : « J'ai toujours voulu ma sculpture novatrice de formes, précise-t-elle, et porteuse d'un message spirituel. Je considérais mon expression comme étant une mission humaine sous toutes ses facettes, physiques, affectives et psychiques [19] ». Née à Montréal en 1926, elle est la fille du sculpteur Henri Bisson. Elle obtient son diplôme de professeure à l'École des beaux-arts de Montréal, en 1947. Elle participe à la Troisième Exposition Internationale de Sculpture Contemporaine au Musée Rodin et est présente dans l'exposition Panorama de la sculpture au Québec de 1945 à 1970, à Paris en 1971. En 1984, à l'occasion du bicentenaire du Nouveau-Brunswick, on lui décerne le prix Miller Brittain pour l'excellence dans les arts visuels ; en 1995, elle reçoit le grade de professeur émérite en sculpture du Centre universitaire Saint-Louis Maillet (Université de Moncton) où elle enseigne durant une vingtaine d'années à partir de 1971. C'est là qu'elle développe une recherche Laboratoire-Cages-couleurs 3D sur la perception et les effets de la couleur par le biais de cages-chambrettes dans lesquelles on séjourne pour une durée plus ou moins prolongée. Élaboré à la fin des années quarante, son travail en sculpture s'inscrit en marge de la tendance générale qui privilégie le caractère organique du matériau :

18 Entrevue réalisée en mars 1967 pour le catalogue d'exposition *Sculpture 1967, op. cit.,* 1968, p. 22.

19 Yvette Bisson, catalogue d'exposition 3D-NB200, galerie Restigouche, Nouveau-Brunswick, 1984, p. 19.

Chez Yvette Bisson, note Rose-Marie Arbour, la systématisation formelle, l'aspect usiné du matériau (le bois d'abord, le ciment ensuite), l'évacuation du « fait main » traditionnellement relié au geste subjectif et au matériau organique, plaçaient Yvette Bisson au cœur du renouveau en sculpture, renouveau dont les valeurs se situaient dans une « nouvelle sensibilité » en art. En sculpture particulièrement cela se traduisait par l'utilisation de la sérialité et de la répétition, l'abolition de la masse, l'adéquation entre volume et espace, l'évacuation de la subjectivité organiciste dans le traitement des matériaux [20].

Abstraite, son œuvre dévoile des symboliques à la fois cosmiques, humaines et religieuses.

* * *

De Sybil Kennedy à Yvette Bisson, de Suzanne Guité à Anne Kahane, il s'avère difficile de tracer un fil conducteur agissant en dénominateur commun permettant d'opérer des regroupements significatifs. Si ces femmes instaurent une nouveauté, préfigurent une tendance, c'est bien celle d'un éclectisme qui s'installe peu à peu dans la production des artistes modernes et contemporains. Une diversification des approches que renforcera encore davantage une présence accrue des femmes dans l'univers plutôt restreint de la sculpture. En outre, avec la création du Conseil des arts du Canada (1957) et du ministère des Affaires culturelles du Québec (1961), on instaure des politiques culturelles qui contribuent à modifier l'image publique de l'artiste, à lui assurer un nouveau statut social et un début de reconnaissance publique. L'engagement du sculpteur d'alors déborde fréquemment sur un engagement social et politique. Des associations se créent, dont l'Association des sculpteurs du Québec

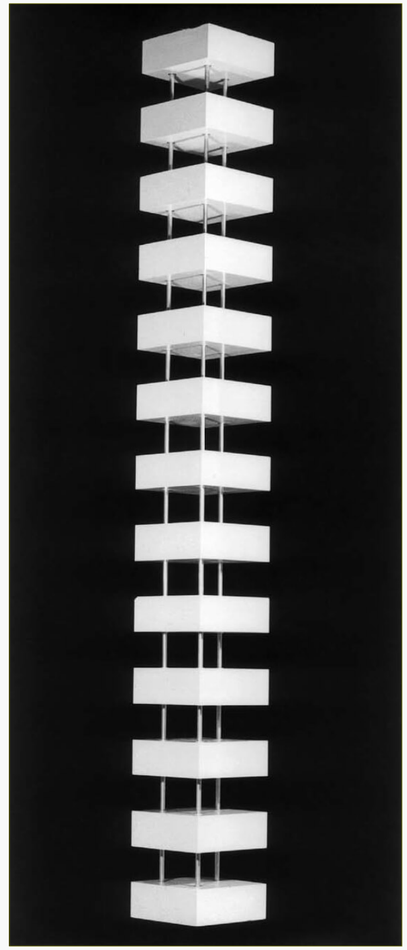


Suzanne Guité, *Concentration*, 1969. Bois. 50,8 x 33 x 25,4 cm. Fonds Suzanne Guité. Avec l'aimable autorisation du Centre d'archives de la Gaspésie/ Musée de la Gaspésie.

20 Rose-Marie Arbour, « Nouvelles pratiques sculpturales – Yvette Bisson, Françoise Sullivan », Montréal, *Espace,* nº 25, automne 1993, p. 17-18.

(ASQ)[21], en 1961, qui entend défendre les droits de ses membres et veille à diffuser leur travail en organisant plusieurs expositions (Galerie l'Étable du Musée des beaux-arts de Montréal, Jardin botanique de Montréal, Musée Rodin, et de nombreux événements *Confrontation*).

Deux autres phénomènes majeurs voient le jour : celui des symposiums où la sculpture est réalisée à l'extérieur, ce qui amène une meilleure connaissance et une démystification de la part du grand public, et celui des œuvres d'art intégrées à l'architecture et à l'environnement[22]. Si les symposiums de sculpture ne feront pas grand place aux femmes, le programme d'intégration, en revanche, leur offrira la possibilité de réaliser des œuvres de grandes dimensions, ce qui est nouveau pour bon nombre d'entre elles. En plus de favoriser un élargissement et un décloisonnement des disciplines, il permettra à plusieurs de ces femmes de s'initier au travail d'équipe et de commencer à pressentir l'impact possible de leur art sur la communauté. Cette insertion sociale est encore accentuée par la création du groupe *Fusion des*



Yvette Bisson, *Genèse relativité,* 1973. Détail. Bois de merisier plastifié, tiges d'acier recouvertes de tubulaires d'aluminium. Hauteur : 2,43 m. Photo : Rodolphe Caron.

21 «Les membres fondateurs de l'A.S.Q. sont, par ordre alphabétique : Bartolini, Bisson, Boivin, Chapdelaine, Dinel, Lewis, Rosenfield, Schleeh, Therrien et Trudeau.» Guy Robert, *École de Montréal – Situation et tendances,* Montréal, Éditions du Centre de psychologie et de pédagogie, 1964, p. 232.

22 Le ministère des Travaux publics du gouvernement fédéral instaure, en 1958, un programme d'intégration des œuvres d'art aux édifices canadiens. En 1961, un arrêté en conseil est adopté par le gouvernement du Québec.

arts qui propose « la rupture avec l'abstraction et la solitude de la création artistique, la défense d'une production artistique collective et multidisciplinaire, un préjugé favorable à une collaboration entre l'art et la science et, enfin, un intérêt nouveau pour le spectateur considéré surtout pour ses capacités d'expérience sensorielle[23] ».

Les matériaux et les techniques se diversifient considérablement avec l'emploi du métal, du tissu, du plastique, de la fibre de verre, qui sont tour à tour coupés, cousus, assemblés, attachés, forgés, moulés, soudés, usinés, ou encore trouvés. Toutes ces innovations amènent une nouvelle façon de concevoir et de présenter la sculpture, de même qu'elles instaurent de nouvelles grilles d'analyse pour aborder et saisir le médium. Une pluralité d'approches *(Pop Art, Earth Work,* Art vidéo, Art technologique, *Happening)* commence à faire s'écrouler la notion traditionnelle d'œuvre d'art et la prédominance d'un seul style possible. L'art se questionne, comme sont questionnées les valeurs sociales. Mais la partie n'est pas encore gagnée, ni pour les femmes ni pour les sculpteurs. Si l'exposition de l'AANFM (Association des artistes non figuratifs de Montréal), en 1960-1961, à la Galerie nationale du Canada, comptait neuf femmes[24] sur vingt-deux exposants, la Première Biennale de la sculpture canadienne, en 1962, n'en présentera aucune. Quant à la sculpture, elle mettra quelques années à enlever à la peinture sa primauté établie de longue date :

> On n'est pas encore au point, écrit Paul Gladu en 1962, où l'art se répand comme une traînée de poudre dans nos squares, nos parcs et nos parterres. À part quelques exceptions, les pièces des sculpteurs sont traitées comme choses négligeables au cours des expositions officielles (le Salon du printemps et les « festivals » en sont de bons exemples). De prétendus critiques d'art consacrent leur vie et leur pensée à l'analyse

23 Francine Couture, « Le manifeste de Fusion des arts », *op. cit.,* p. 189.

24 Kittie Bruneau, Henriette Fauteux-Massé, Marcelle Ferron, Rita Letendre, Laure Major, Marcelle Maltais, Suzanne Meloche, Suzanne Rivard et Tobie Steinhouse.

> des taches que les peintres à la mode leur présentent. Nos délégués n'ont d'yeux que pour la peinture. Mais des signes de plus en plus éloquents permettent d'entrevoir une renaissance, un essor splendide de la sculpture et de ses dérivés[25]...

Cet essor se fera sentir dès l'amorce de la décennie 1970 avec l'exposition « Panorama de la sculpture au Québec 1945-1970 », au Musée d'art contemporain de Montréal et au Musée Rodin, à Paris[26]. Mais les années 1970 sont aussi celles du féminisme et, en 1973, on inaugure, à Montréal, la Galerie Powerhouse (aujourd'hui La Centrale, depuis 1992) : un centre d'artistes autogéré par des femmes et voué essentiellement à la diffusion de l'art des femmes[27]. Selon Maria Tippett, cette galerie et d'autres groupes féministes de l'époque se démarquent des anciennes organisations :

> Premièrement, écrit-elle, elles estimaient que l'art des femmes différait de celui des hommes, [...] qu'il était davantage concerné et centré sur le corps, plus près des origines de la vie et recourant souvent au procédé de la série. Deuxièmement, elles croyaient que le privé et le public, le personnel et le politique étaient indissociables : l'art était à la fois politique et personnel. Troisièmement, elles sentaient que les femmes artistes devaient allégeance au mouvement féministe, et non aux galeries commerciales qui marchandaient leur travail ou aux collectionneurs privés qui l'achetaient. En d'autres mots, selon elles, le concept de l'art pour l'art était révolu. Quatrièmement, les artistes féministes pensaient que le seul moyen pour les femmes de modifier leur position dans le monde de l'art était de coopérer les unes avec les autres. Que ce soit en organisant des expositions communes et des ateliers *(workshops),*

25 Paul Gladu, « Nos sculpteurs veulent rencontrer le peuple », Montréal, *Le Petit Journal,* semaine du 30 décembre 1962, p. A-36.

26 Pour les femmes sculpteures, la décennie s'achèvera de façon moins spectaculaire avec l'exposition, en 1977, « Tendances de la sculpture québécoise 1960-1970 », organisée par le Musée d'art contemporain. Même si la directrice d'alors, Fernande Saint-Martin, souligne que l'exposition réunit des œuvres « qui illustrent les tendances les plus importantes de la sculpture québécoise », on ne retrouve qu'une seule femme, Françoise Sullivan, sur les quinze exposants. Dans Fernande Saint-Martin, « La sculpture moderne au Québec », catalogue d'exposition *Tendances de la sculpture québécoise 1960-1970,* Montréal, Musée d'art contemporain, Ministère des Affaires culturelles, 1977, p. 2.

27 Fondée par neuf femmes regroupées en collectif, « la galerie s'est donnée dès sa fondation un mandat précis : pallier une situation jugée inégale en offrant un lieu où les femmes pouvaient bénéficier d'expériences professionnelles en tant qu'artistes et où elles pouvaient exposer leurs œuvres. » Documentation de la galerie, citée dans Simone Monet-Chartrand, *Pionnières québécoises et regroupements de femmes 1970-1990,* Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 1994, p. 229.

> en mettant sur pied des groupes de discussion ou de production, cette collaboration leur permettrait d'apparenter des thèmes et des images concernant spécifiquement la question du genre (féminin) [28].

Dans de multiples secteurs d'activités, les femmes se mobilisent et se regroupent pour rompre leur isolement individuel et acquérir une force collective. Plusieurs développent une pratique artistique qui interroge leur statut social, tandis que d'autres œuvrent à dé-hiérarchiser les médiums, en valorisant notamment les arts textiles qui deviennent alors un art de revendication. Les années 1970 voient également le marché de l'art s'agrandir, les institutions d'enseignement et les institutions gouvernementales prendre de l'ampleur dans le secteur des arts. D'une activité privée réservée à une élite, l'art se démocratise et acquiert une dimension publique. De bohème marginal, l'artiste devient peu à peu un professionnel muni de diplômes universitaires. À l'instar des femmes, les artistes commencent également à prendre la parole et à théoriser sur leur démarche artistique – ce que ne faisaient pas les générations précédentes, se concentrant davantage sur le faire que sur le dire.

« Pendant les années 1970, écrit Marie Delagrave, les femmes artistes ont milité activement dans le but de définir la spécificité collective de leur création en regard de l'Histoire de l'art officiel. La présente décennie [1980] apparaît quant à elle marquée par une pluralité de discours individuels oscillant entre la *communication* d'un vécu et *l'expression* d'un imaginaire nourri de ce même vécu. Subjectivité et permissivité continuent ainsi à défier autrement, sur un mode moins arrogant (plus insidieux ?), le modèle masculin de ‹ l'efficacité à tout prix › [29] ». (En 1981, sur plus de 430 sculpteurs,

28 *By a Lady... op. cit.,* p. 168. Notre traduction.

29 Marie Delagrave, «Les femmes artistes poursuivent leur quête d'une façon plus individuelle», Québec, *Le Soleil,* 28 juin 1986.

on dénombre une trentaine de femmes [30]. En 1988, il y a 66 femmes inscrites au CSQ, soit 39 % des membres.)

* * *

On aura compris que j'ai pris quelques raccourcis et esquissé un panorama plutôt rapide des dernières décennies. Ce choix s'explique, d'une part parce que le nombre de sculpteures devient alors trop important pour pouvoir être abordé en détail ; d'autre part, pour éviter le piège de l'approche de type chronologique qui deviendrait vite fastidieux et stérile. En outre, j'escamote à dessein toute la période dite *féministe* des années 1970, nombre d'écrits ayant déjà été publiés sur le sujet, lequel, de toute façon, déborde amplement le cadre de cette étude.

Ce survol, toutefois, permet de jeter un certain éclairage sur la place – ou le peu de place – tenue par les femmes dans la sculpture d'autrefois. Prendre conscience d'un tel phénomène amène nécessairement à constater à quel point la situation s'est métamorphosée et ce, en quelques décennies à peine. De nos jours, les sculpteures ont acquis un espace de création véritable, tout en évoluant dans un milieu où les femmes sont bien présentes, que ce soit à titre d'historiennes de l'art, de critiques, de théoriciennes, de professeures, de directrices de galeries et de revues d'art, voire de... ministre de la Culture !

Face à ces enjeux qui se sont modifiés et déplacés, c'est un autre angle de recherche qu'il sied maintenant d'aborder dans cet essai, confrontés que nous sommes dorénavant non au manque ni à la rareté, mais à l'abondance, à la prolifération, à la variété, à la multiplicité, à la richesse et à la diversité.

30 *Répertoire des créateurs en art de l'environnement*, Québec, MAC, 1981.

DEUXIÈME PARTIE



DANS CETTE DEUXIÈME PARTIE, il ne sera plus question de poursuivre une perspective historique, mais plutôt de dégager quelques thématiques issues de la production de plusieurs sculpteures. Dans leur contenu, dans leur manière d'être appréhendés puis développés, ces thèmes, me semble-t-il, contribuent – ou ont contribué – à renouveler certaines dimensions de la sculpture. Il est entendu, par contre, que toute œuvre offre maints niveaux d'interprétation, de perception et de lecture possibles. Si, dans le cas de telle ou telle artistes, je souligne un aspect qui m'est apparu significatif, celui-ci n'est pas le seul et d'autres approches pourraient être envisagées, surtout que, dans la plupart des cas, je retiendrai une seule œuvre qui, dans la production globale de l'artiste, ne renvoie qu'à un moment précis de son cheminement. Ce choix, dès lors, n'aura nullement valeur d'exemple, ne se posera pas en paradigme de l'ensemble de la production de l'artiste ; il sera, tout au plus, un élément parmi d'autres, une phase au sein d'un parcours qui ne cesse de se transformer.

De plus, il convient de préciser que beaucoup de ces voies d'exploration, instaurées initialement par des femmes, ont pris de l'ampleur depuis lors et débordé leur seul univers pour être récupérées par leurs confrères. Ainsi, ce qui pouvait se poser à une époque comme un apport spécifique des femmes ne l'est plus quelque temps plus tard, se donnant à voir autant chez les unes que chez les autres, de sorte que la frontière de naguère entre les deux *clans* s'est passablement estompée – et continue de le faire. Ce

débordement peut poser un certain problème pour qui cherche à définir, préciser, circonscrire ou délimiter un apport particulier des femmes à la sculpture. Problème incontournable, ici, qu'il faut accepter comme l'une des composantes de cet apport...

On comprend donc que c'est par synthèses et par regroupements que j'entends désormais procéder. Par des thématiques instaurées non pas arbitrairement mais formulées à partir du travail des sculpteures, de recoupements pressentis d'une œuvre et d'une démarche à une autre et qui, pour nombre d'artistes, semblent susciter un intérêt marquant. L'identité, le corps, le lieu, voilà quelques-uns de ces vecteurs que plusieurs femmes explorent dans leur pratique et ce, de façon récurrente. Pour en faciliter la compréhension, ils sont regroupés ici en six « espaces » distincts, qualifiés successivement de personnel, territorial, identitaire, corporel, matériel et virtuel.

Phénomène à noter par ailleurs : si nombre de femmes touchent à des thèmes souvent similaires, elles cherchent moins à *faire école* qu'à les approfondir chacune à leur manière, dans un geste nécessitant parfois un retour sur soi. On sait aujourd'hui que l'émergence des femmes en sculpture survient à une époque de dissolution, d'éclatement des idéologies péremptoires et rassembleuses, où l'artiste se pose dorénavant en sujet unique – se révélant à lui-même et au monde. Plusieurs femmes partent donc de leur vécu, sans nécessairement tomber dans le narcissisme, mais comme un moyen d'investiguer le proche et le privé : non pas parler de soi, note Lisanne Nadeau, « mais de l'infinie connaissance que permet l'exploration du territoire individuel et privé [1] ».

Si l'on admet que l'art est langage, créer revient à dire et à se dire, à prendre la parole, utilisant celle-ci comme instrument de conscientisation. « Les liens qui unissent une

1 Lisanne Nadeau, « Sylvie Readman : l'inépuisable inventaire », dans *Quatre histoires ou L'éthique du doute,* catalogue d'exposition, Musée régional de Rimouski et Lisanne Nadeau, 1993, p. 28.

œuvre à la subjectivité de son auteur, note Michel Ribon, ne peuvent être niés, mais ils ne sont pas à sens unique : l'œuvre forme son auteur tout autant qu'elle est issue de lui[2] ». En créant, l'artiste fait émerger un double symbolique, édifie un second moi : « un moi mythique dont le rôle ne consiste pas uniquement à engendrer un système organique, mais encore à produire conjointement l'auteur même de ce système, celui qui s'y trouve immédiatement présent[3] ». Une étroite relation de causalité et de réciprocité est ainsi instaurée entre l'artiste engendrant l'œuvre et l'œuvre qui engendre son auteur. L'œuvre se fait prolongement de soi, actualisation dans le réel, elle devient une naissance continuée.

Au Québec, depuis quelques années, c'est donc à elles-mêmes que les femmes donnent naissance – individuellement et collectivement – en envahissant le champ de la création artistique, dont celui de la sculpture, laquelle s'émancipe de cette profusion de nouveaux protagonistes. Pour la première fois dans l'Histoire, les femmes surgissent en nombre – et non plus isolément – dans un secteur professionnel auquel elles avaient peu accès dans le passé. On peut donc parler, au départ, d'un apport global, numérique des femmes à la sculpture, d'une multitude de voix qui, tues et muettes auparavant, se font entendre dorénavant de loin en loin. Elles ouvrent, ce faisant, une variété d'avenues qui permettront à la sculpture de déborder considérablement ses enclaves traditionnelles, enrichie tout autant que tiraillée par cet afflux – soudain et inattendu – d'énergies nouvelles. Travaillant en sculpture, les femmes travaillent aussi *la* sculpture, la modifient, portant avec elles... armes et bagages – c'est selon – comme autant de contributions susceptibles de favoriser questionnement et remise en cause. C'est par l'imaginaire et l'imagination que les femmes vont agrandir

2 Michel Ribon, *Parcours initiatiques de la nature à l'art,* Paris, Éditions Kimé, 1999, p. 155.

3 Boris de Schlerzer, *Introduction à J. S. Bach,* Paris, Éditions Gallimard, 1948, p. 298.

le territoire sculptural ; c'est par ce même biais qu'elles vont accéder à un au-delà d'elles-mêmes qui va les *augmenter.* Un au-delà qui, hypothétique encore pour plusieurs d'entre elles, nécessitera de considérer en toute priorité le regard sur soi comme tremplin initial de création et de re-création de l'être.

Tenter une incursion dans l'intime de l'être, c'est se confronter à une prolifération de singularités. C'est cette variété d'imaginaires distincts qui sera abordée ici : un ensemble de propositions qui, articulées autour de *l'espace personnel,* empruntent des axes fort divergents amenant chacune des artistes à dire autrement, en regard de soi. Le fait de créer en empruntant à son propre vécu présuppose que l'on confère à ce dernier une forme de consécration, un statut, une validité culturelle. Cela dénote également une volonté d'abolir une distance entre la vie et le travail, de rapprocher des zones qui se sont longtemps développées en parallèle – et continuent de l'être pour la majorité des gens. Cette intrusion dans l'œuvre d'une dimension personnelle, biographique – autobiographique –, cette *contamination* de l'œuvre par la vie constituent assurément un apport indéniable et original des femmes qui se sont (ré) appropriées, note Rose-Marie Arbour, « des signes, des formes, des techniques, des artefacts, des manières de faire qui étaient historiquement chargés de sens pour elles mais qui avaient été marginalisés dans et par l'histoire de l'art traditionnelle[4] ». L'un des effets *a fortiori* sera de relativiser, voire d'ébranler une structure hiérarchique ancestrale, que ce soit au niveau des genres artistiques ou à celui de la noblesse des matériaux, des styles ou des médiums. Au monument commémoratif, notamment, ou au Grand Art, va succéder une série de pratiques ancrées davantage dans le quotidien et l'expérience individuelle, privilégiant des techniques empruntées à

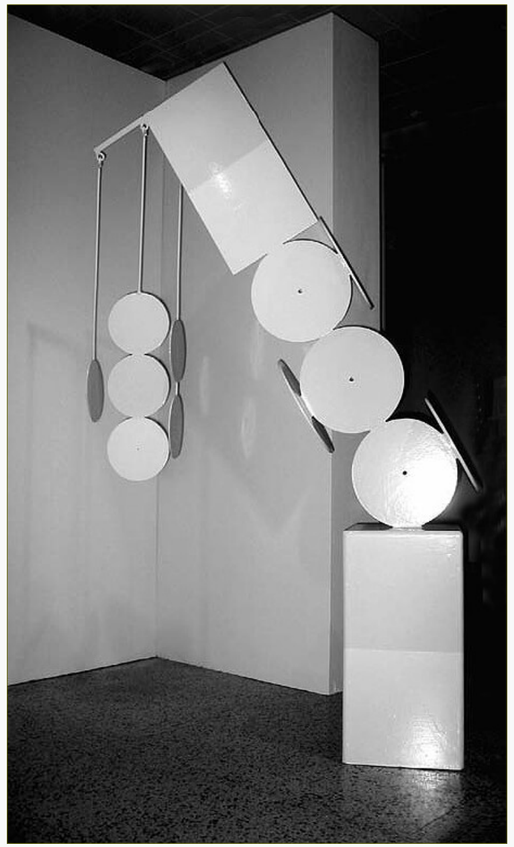
4 Rose-Marie Arbour, « Dissidence et différence : Aspects de l'art des femmes », catalogue d'exposition *Déclics. Art et société. Le Québec des années 1960 et 1970,* Musée de la civilisation, Québec ; Musée d'art contemporain de Montréal et Éditions Fides, 1999, p. 122.

d'autres métiers – qualifiés souvent de mineurs – toutes stratégies – parmi d'autres – visant à rétablir des ponts, insufflant aux œuvres un regain de vitalité qui excède leurs seules qualités plastiques pour s'inscrire dans le tissu même de la vie. Une préséance accordée à sa propre histoire envisagée comme moteur de recherche et de création, comme matériau sur lequel œuvrer et construire. Une histoire qui, métamorphosée en œuvre, se déplace de son lieu d'origine et rejoint l'espace de l'Autre, notamment celui du spectateur.

Cette émergence de l'intime est notable dans les œuvres et la démarche de Françoise Sullivan où la dynamique art-vie est étroitement liée, où l'histoire personnelle est omniprésente tout en restant rattachée à l'histoire de la peinture ou de la sculpture et à une mythologie qui déborde la seule dimension subjective. Au tournant des années soixante, c'est une volonté de se vouer à des obligations familiales qui l'amène à délaisser l'univers de la danse – exigeant d'être souvent à l'extérieur de la maison – et à s'initier à la sculpture en aménageant un atelier dans un bâtiment attenant à la maison. Chez Sullivan, toutefois, ce retour sur soi ne l'incite pas à intégrer nécessairement du biographique dans ses œuvres mais plutôt à opérer un retour sur le médium. L'intime, ici, concerne davantage une procédure, une attitude qu'un retour sur soi : un geste d'intériorisation favorisant une certaine manière de percevoir et d'aborder la création. Une plongée au cœur d'elle-même qui, tout au long de sa carrière, l'amène souvent à réévaluer et à modifier son parcours, tout comme elle cherche à renouveler la pratique artistique – qu'il s'agisse, selon les époques, de danse, de sculpture, de peinture, d'art conceptuel ou de photographie – cela l'amenant à revoir les acquis, non pour les reproduire mais les transformer, ses

œuvres témoignant de son propre cheminement individuel. Plonger en elle-même pour atteindre une sorte d'énergie fondamentale, tout comme elle ira au cœur même de la sculpture. Cosignataire de *Refus global* (1948), Sullivan cherchera à en appliquer certains principes et conceptions, dont une ouverture au *surrationnel* et un désir que l'art serve à changer la vie.

Ses premières sculptures sont des plaques de métal soudées qu'elle assemble morceau par morceau. L'œuvre, à l'issue incertaine, se révèle au fur et à mesure qu'elle s'édifie, par une série de *choix successifs* (F. Sullivan), par tâtonnements. Elle devient élaboration progressive d'un processus auquel il faut constamment réagir ; l'œuvre se vit dans l'instant même de sa réalisation, d'une manière viscérale et non en s'ajustant à un concept ou à une règle pré-établis. Une approche qui exige d'être totalement à l'écoute de soi, du geste posé, du hasard, ouvert à la plénitude et à la nécessité du moment présent. Sullivan privilégie un vocabulaire formel simple, le plus souvent géométrique : carrés, cercles, triangles, rectangles où la répétition des éléments sur un plan frontal vertical ou horizontal crée une dynamique, un mouvement. *Opus* 33 (1967), par exemple, consiste en une accumulation de cercles qui, soudés les uns aux autres, s'élèvent dans l'espace. L'œuvre semble se jouer des lois de la gravité, tandis que le déploiement en oblique accentue l'idée d'élan et de déséquilibre. Bien qu'elle soit fabriquée en métal, la sculpture reste légère et paraît flotter en apesanteur, un caractère qui est accentué par les couleurs pastel vert et rose. Pour Sullivan, le cycle de la sculpture s'étend sur une dizaine d'années. En 1970, se sentant parvenue à un point de non-retour, elle délaisse le médium pour expérimenter d'autres moyens d'expression susceptibles de mieux correspondre à ses nouveaux champs d'intérêt,



Françoise Sullivan, *Opus 33,* 1967.
Acier soudé et peint.
Don de monsieur Michel Gauthier.
Collection du Musée de Lachine.
Photo : avec l'aimable autorisation
du Musée de Lachine.

notamment la photographie, l'écriture et les *actions spontanées.*

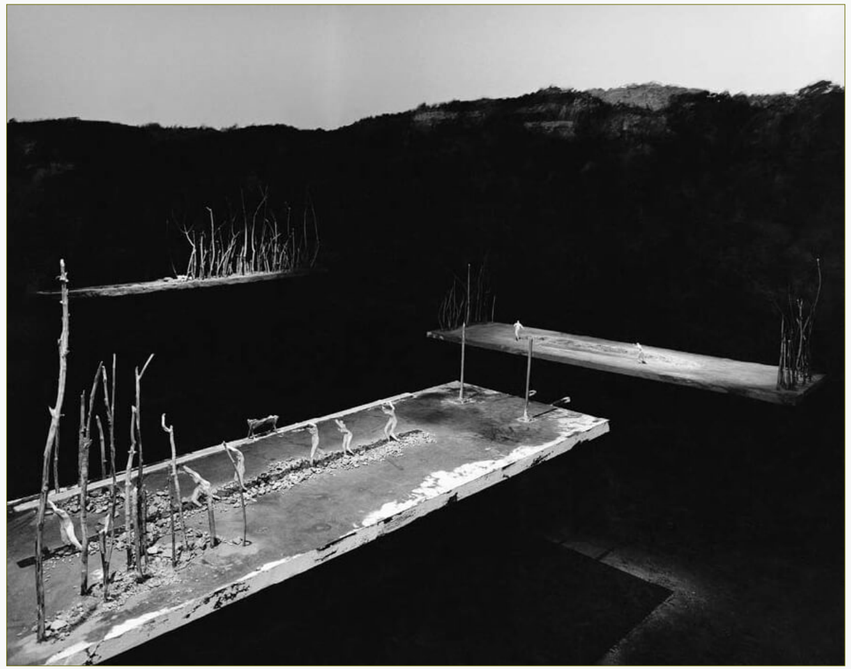
Ce retour sur soi, dans les œuvres de Claire Savoie, concerne l'enfance et la mémoire appréhendées sur un mode intimiste. Dans son installation *Une date, le nom d'un lieu et l'heure d'un rendez-vous,* le titre, précise-t-elle, « nous ramène au temps réel de l'œuvre. Il nous conduit à ce rendez-vous avec elle, à ce temps réflexif. Cette rencontre aussi avec l'œuvre, (l'artiste) et le visiteur... Le 17 avril 1998, la galerie Articule, midi. Chaque visiteur a son propre rendez-vous[5] ». L'installation est composée de deux éléments qui dialoguent entre eux : une chambre cylindrique et une projection vidéo montrant un plan-séquence tourbillonnant d'un appartement. « Depuis l'enfance, poursuit Savoie, j'ai développé une étrange fascination pour les choses qui vont en rond. Une enfant de quatre ans fait tourner sa jupe pour ne plus voir qu'un mouvement de lignes et de couleurs. Elle s'étourdit afin de voir son milieu environnant devenir flou et perdre sa substance[6] ».

Ces espaces circonscrits, presque de repliement et de retrait, rappellent *Les plages insulaires de l'espoir,* une installation réalisée dix ans plus tôt. Cinq tables-paysages

5 Entretien avec Jean Dubois, « Claire Savoie : Les Intervalles communs », Montréal, *Espace,* nº 47, printemps 1999, p. 36.

6 *Ibid.,* p. 37.

dispersées dans la galerie, comme autant d'îlots, de moments fragmentés, épisodiques, présentent des scènes animées de personnages miniatures évoluant dans un lieu plus ou moins fictif. Tous ces dispositifs, chez Savoie, ont pour objectif de jouer sur l'illusion, le leurre, de questionner notre perception de la réalité, notre fragilité et l'absurdité de nos gestes. Sises entre le fictif et le réel, les *plages* renvoient à l'onirique : ici, des individus transportent à bout de bras une planche où une barque est posée ; là, des gens aux extrémités d'une balançoire ; ailleurs, un lac creusé et des rangées d'arbres morts. Divers scénarii, telle une lente intrusion dans un monde intérieur qui nous échappe en grande partie, saisi par bribes, comme dans une parabole, comme des énigmes toujours irrésolues, toujours indéterminées.



Claire Savoie, *Les plages insulaires de l'espoir,* 1988. Détail. Techniques mixtes, maronite, acier. 78 x 203 x 122 cm. Photo : Denis Farley.

Le recours à *l'espace personnel* peut convoquer également des aspects comme l'authenticité, la vérité et la proximité, auxquels se grefferont parfois le vaste champ des émotions ou des connotations à teneurs plus sociales – la célèbre formule « le privé est politique ». C'est à un tel rapport subjectif à l'œuvre que renvoient les installations de Barbara Steinman, témoignant de préoccupations à la fois personnelles et ouvertes sur l'universel, où les individus restent souvent des gens inconnus, anonymes, des réfugiés ou des immigrés : l'être humain dans son rapport au temps, à l'histoire, à la mémoire et son inscription dans un territoire donné. En 1992, elle expose à la Galerie René-Blouin

vingt-quatre lentilles fixées dans des anneaux de cuivre montés sur des trépieds. Sur chaque lentille, on peut lire cette phrase : « Le centre du monde est exactement là où vous êtes ». À cette thématique du centre est liée celle de l'errance puisque le spectateur est convié à déambuler dans l'espace, à se déplacer d'un élément à l'autre – une errance au niveau individuel cette fois, rappelant celle des Juifs ou des *boat people* soulignée par l'artiste dans d'autres œuvres.

Dans l'œuvre d'Irene F. Whittome, l'espace personnel se manifeste par l'inclusion de fragments autobiographiques ou autoréférenciels prenant tantôt la forme d'écrits, tantôt de photographies ou d'objets prélevés d'installations antérieures que l'artiste (re)présente différemment pour en proposer une autre lecture. L'héritage personnel, associé à l'héritage de l'art ou de la civilisation, interagit en complémentarité à des réflexions sur la mémoire, le savoir historique, la figure archétypale, la fécondité, la précarité de l'existence, l'identité, ou le musée comme institution – transposé en *musée personnel* – et ce, par le biais de procédures renvoyant aux gestes de cueillette, classification, collection, accumulation, répétition, recyclage, bricolage et mise en ordre. Lors de l'exposition *Consonance* (1995), au Centre international d'art contemporain de Montréal, l'artiste regroupe des œuvres réalisées sur une période de vingt ans, dont *Autoportrait (Self-Portrait),* datée de 1976, où l'on voit une série de neuf photos montrant une main – celle de l'artiste – enserrée dans du fil métallique. Ce *Self-Portrait,* signale Monika K. Gagnon, « sert à Whittome de point d'appui pour l'autoréflexion et la réinterprétation de sa propre histoire ; et sa réconciliation, fondée sur une histoire revisitée, avec le présent[7] ». On a qualifié Whittome d'archéologue de l'imaginaire. Le terme fait image en éveillant

7 Monika K. Gagnon, « Passage », catalogue d'exposition *Irene F. Whittome : Consonance,* Montréal, Centre international d'art contemporain de Montréal, 1995, p. 59.

l'idée de fouilles et de vestiges mis au jour : résurgence et prélèvement d'éléments issus de mondes anciens et contemporains auxquels l'artiste intègre – juxtapose, superpose – son propre univers de vie et de création. L'espace personnel sollicité ici comme l'une des stratifications d'une quête où sa propre existence se dévoile et se perd, se dissout pour rejoindre l'universel.

Ce vécu transposé, chez Eva Lapka, née à Brno (Tchécoslovaquie), c'est celui de la vieille Europe d'où elle est originaire, de l'art ancien et baroque par exemple, qui y est très présent. Lapka dira qu'elle est née deux fois, qu'elle a vécu deux systèmes : le système communiste d'autrefois – qu'elle fuit en 1968 lors de l'invasion soviétique – et la vie au Québec. L'œuvre se ressent de ce déracinement douloureux et n'a de cesse d'interroger la condition humaine, explorant, confie l'artiste, « les caractéristiques de l'homme de tout temps, écrasé par le poids de sa condition, déchiré par son passé mouvementé ; mais aussi de l'homme porteur de toute la puissance de la pensée, brûlant à la fois d'une sagesse infinie et d'une soif de vérité inextinguible ». Le temps, au cœur de cette œuvre, tient une place prépondérante comme mesure de durée des phénomènes, comme agent déterminant dans l'évolution de l'homme et la transformation de son environnement, ainsi que dans sa relativité en regard des événements historiques. Tenter, dès lors, d'appréhender cette pérennité des choses inscrites dans et au-delà du cycle incessant de la vie et de la mort, en capter des bribes, les saisir dans le matériau ouvragé afin de les rendre indissolubles, présenter l'homme dans sa tension constante entre l'intérieur et l'extérieur. L'artiste puise dans ses souvenirs d'enfance, se remémorant ces statuettes sculptées découvertes dans les églises abandonnées : des œuvres, dit-elle, où l'on reconnaît les mains qui les ont

façonnées. Investissant ses œuvres d'une dimension théâtrale, Lapka leur confère un aspect non finito que le regardant est amené à compléter, poursuivant l'objectif premier de toucher le spectateur, de susciter en lui des interrogations, d'y laisser des traces immuables. Dans l'exposition *Signe, Écho, Silence,* présentée en 1997, les œuvres montrent toute la fragilité temporelle du monde physique :

> Des formes coquilles qui ressemblent aux formations naturelles produites, depuis des décennies, par des vents forts et autres éléments rudes. Ces formes sont peut-être les vestiges de quelques civilisations, autrefois grandioses, maintenant défaites, souvenirs de marques et de formes dont la signification a presque été oubliée. Fragmentés comme ils sont, isolés dans leurs attitudes, apparemment perdus, ces torses, corps et têtes de glaise gardent leur apparence humaine. Ils sont le souvenir de la dignité, de la force, de nobles batailles perdues, d'espoir et de fierté [8].

Dans le langage populaire, on parle volontiers de la *gamme des émotions* pour indiquer leur diversité, leurs niveaux d'intensité. Travailler sur ou à partir des émotions, c'est instaurer de la mouvance, de l'instabilité qui sont tout le contraire de la contemplation statique – extatique. S'il est parfois question de civilisations disparues dans l'œuvre de Joëlle Morosoli (*Cité engloutie,* par exemple), c'est d'abord à l'univers émotionnel que l'artiste nous confronte, poursuivant une démarche qui origine du monde secret des émotions. Comme chez Françoise Sullivan, ce retour sur soi rejoint une dimension lointaine de l'être, mais à l'encontre de Sullivan, cette plongée chez Morosoli n'est pas rattachée à ce qu'on pourrait appeler le *déroulement des jours.* Morosoli n'utilise pas des objets trouvés ; ni le hasard ni les circonstances

8 Communiqué publié lors de l'exposition *Signe, Écho, Silence,* Galerie de la ville, DDO, 1997.

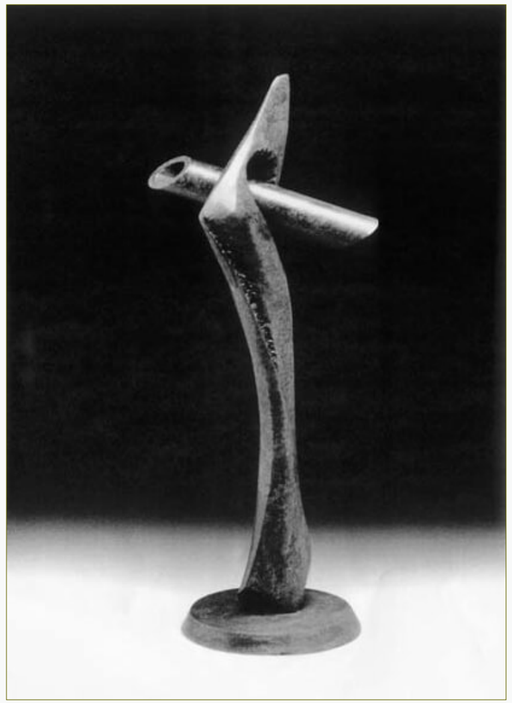


Eva et Milan Lapka, *Homme – développement vertical,* 1992. Grès, bois, métal, marbre. H. : 1,70 m. Photo : Milan Lapka.

n'interfèrent dans ses œuvres : sculptures et installations visent essentiellement à perturber la perception spatiale du spectateur et, par là, à provoquer chez lui des états émotionnels intenses. Mon goût pour l'art, confie-t-elle, « a pris racine dans la peur du noir de ma chambre d'enfant. Cette peur du noir qui rend le lieu immatériel et la notion du temps impalpable. La lenteur du mouvement que j'exploite dans mes sculptures est indispensable pour recréer cet état de tension, cette période d'attente pendant laquelle s'inscrit la peur [...] J'invente un lieu variable, multiple pour retransmettre l'instabilité et l'insécurité. Dans ces espaces dépourvus de références stables, le lieu bascule et perd sa fonction. Dès cet instant un passage s'effectue de la réalité vers la fiction et nous renvoie à un lieu psychologique tout aussi instable[9]. »

Envahi par des éléments cinétiques, le lieu physique se métamorphose et le temps ne se déroule plus de la même façon. Confronté à cette précarité, le spectateur n'a d'autre choix que de revenir à son monde intérieur. Contrairement à d'autres artistes ayant exploré le cinétisme, chez Morosoli, ce n'est pas la mécanique qui

9 Joëlle Morosoli, « Soliloque dans mon atelier », collectif *Écrits et témoignages de 21 sculpteurs,* Montréal, Éditions Fini-Infini, 1993, p. 116-117.



Pauline Spénard, *Chercheur gaucher,* 1993. Bronze. 15 x 20 x 46,5 cm. Photo : José Bouthillette.

est mise en valeur mais l'effet, la force évocatrice du mouvement, sa fascination et son mystère. Le dispositif toujours changeant et éphémère crée un sentiment d'instabilité comme quelque chose qui n'arrive pas à se réaliser, tel un suspense qui n'aboutit jamais, maintenant le spectateur dans un incessant qui-vive, une éternelle irrésolution. Surgit alors un indicible malaise d'être ainsi piégé dans du transitoire, de l'insaisissable, dans un système condamné inéluctablement à une apparition-disparition à perpétuité, avec ce sentiment d'absurdité de faire du surplace, sans possibilité d'avancée ni de recul, coincé dans un engrenage infernal. L'œuvre devient machine implacable, hypnotique et, tel un miroir, nous renvoie à notre propre angoisse.

Cette préséance accordée à l'émotion se retrouve aussi dans l'œuvre de Pauline Spénard, mais abordée différemment. Cette fois, il s'agit moins de créer des atmosphères étouffantes dans lesquelles déambule le spectateur, que de susciter chez lui une réaction en regard des matériaux employés. Par le traitement qu'elle confère à la pierre ou au bronze, l'artiste entend toucher l'autre et l'inciter à réagir. Utilisant l'aluminium, par exemple, elle en atténue la froideur intrinsèque pour lui conférer chaleur et vie : « L'exploitation des contrastes inhérents aux matériaux, précise-t-elle, met l'observateur en contact avec ses propres émotions, lui permettant d'interpréter l'œuvre selon ses expériences particulières et ses questionnements personnels ». L'artiste cherche à pénétrer, à crever l'enveloppe qui délimite et enferme l'objet, à instaurer un autre regard – un troisième œil, dira-t-on, qui serait celui de l'imaginaire. Creusant la peau, la surface, Spénard dévoile ce que Kandinsky nommait « la doublure invisible des choses visibles ».

Tatiana Demidoff-Séguin privilégie des matériaux qui symbolisent l'époque actuelle : le plastique, le néon, l'acrylique et le ciment fondu. Il en résulte moins un objet qu'une mise en scène – évoquant souvent l'architecture mais aussi le théâtre – habituellement sobre et dépouillée, où les divers composants interagissent entre eux :

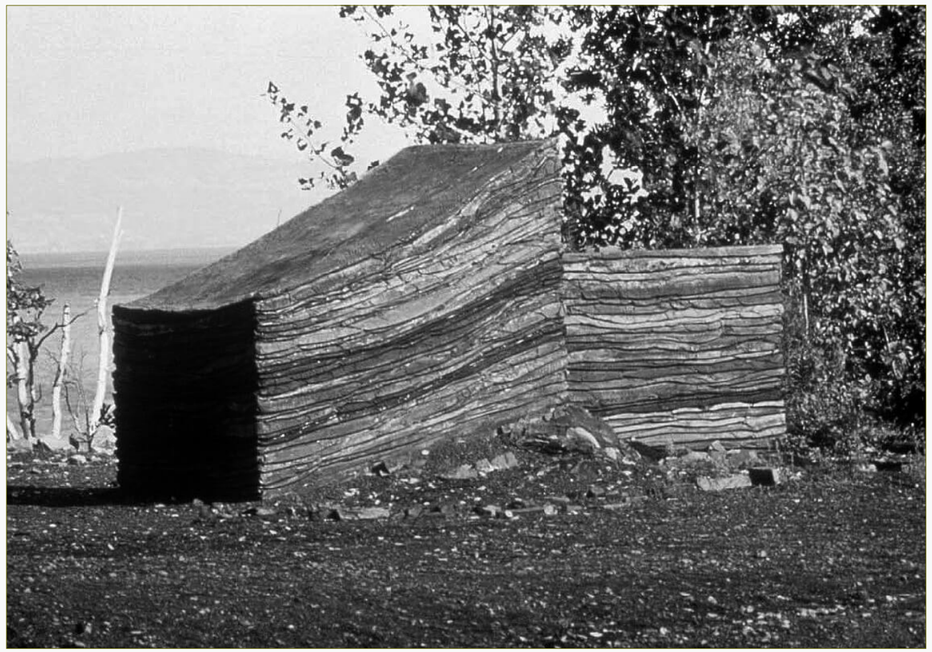
> Je crois, précise-t-elle, que l'imagination créatrice puise dans l'acquis, dans la mémoire, dans le vécu et les transforme en dévoilant une échelle des possibles où l'on retrouve toujours une partie consciente et une partie inconsciente. Indépendamment de mes réflexions idéologiques sur la vie, sur l'art, je recherche un équilibre : rejoindre mon langage, répondre à mes propres questions tout en étant consciente de mon appartenance à une collectivité. La communication a lieu, au-delà des mots, à un niveau instinctif et sensoriel à ma mesure et à ma démesure [10].



Joëlle Morosoli, *Violence virtuelle,* 1998. Tubes d'aluminium, projection d'ombres, câbles, mécanique suspendue, moteur. 6 x 6 x 3 m (mouvement maximal). Photo : avec l'aimable autorisation de l'artiste.

Cette mémoire et ce vécu sont particulièrement chargés chez Demidoff-Séguin qui fait partie de ces femmes qui accèdent tard à la carrière artistique. Née en Algérie, elle arrive au Québec au début des années soixante. Elle met fin temporairement à sa carrière, entreprise en Afrique du Nord, pour élever ses enfants, tâche qu'elle qualifie de « primordiale et d'une importance capitale ». Lorsqu'elle reprend la sculpture, au milieu des années soixante-dix, elle est à l'aube de la quarantaine, forte d'une longue expérience de vie et imprégnée de racines culturelles qui se traduiront dans son œuvre où se mêlent histoire individuelle et histoire collective, notamment par le biais de strates superposées symbolisant le passage du temps et le vécu successif des générations. Plis et replis de la mémoire que l'on retrouve *explicitement* dans

10 Catalogue d'exposition *Femmes-Forces,* Musée du Québec, 1987, p. 38.



Tatiana Demidoff-Séguin, *Force,* 1984.
Deux éléments. 488 x 244 x 274 cm.
Ciment fondu vitrifié, oxydes.
Symposium international de Saint-Jean-Port-Joli.
Photo : avec l'aimable autorisation de l'artiste.

Force, réalisée lors du symposium de 1984, à Saint-Jean-Port-Joli, où la superposition de plaques de ciment fondu rappelle les strates géologiques. Une accumulation de dépôts que l'artiste renforce en incitant les visiteurs à offrir des objets personnels qui sont enfouis dans la sculpture tout au long de sa réalisation. Une procédure qu'elle reprendra dans la *Colonne du Temps* (Combs-la-Ville, France, 1991) où les gens sont invités à inscrire leur nom alors que le ciment est encore frais, comme autant de participants à la naissance de l'œuvre, fixant leur témoignage dans le temps. Par la modernité des matériaux utilisés et leur traitement, l'ancestral s'ancre dans l'actuel, l'archaïque resurgit et se donne à voir, pérennisé, dans ces surfaces parcourues de signes où le procédé de fabrication reste visible, révélant les empreintes de l'histoire de l'œuvre. D'hier à aujourd'hui, note Demidoff-Séguin, « rien ne se dit de la même façon mais le langage est le même. L'émotion, les élans, les passions restent inchangés. Elles m'émeuvent, me font vibrer et le temps s'abolit ».

Originaire également d'Algérie, Dominique Morel transpose l'espace *personnel* en objets-lieux réceptacles, empreints de mystère. En 1987, elle présente *Les contenants fictifs,* une recherche sculpturale axée notamment sur la notion d'intérieur/extérieur. Faites de bambou, de sable et de corde cirée, les œuvres montrent des univers rappelant

l'habitat primitif, le cocon, le coquillage, la carapace. Je crée cette forme, dit-t-elle, « afin de pénétrer mon être, afin d'habiter mon esprit. Je construis des espaces intimes à l'image du corps que j'habite, pour le délimiter dans le monde. Ainsi je dresse le décor de l'intimité de mon être, je lui donne un espace à habiter ». Pour l'exposition *Femmes, corps et âme,* au Musée de la civilisation (Québec, 1996), elle expose *Quatre momies qui s'ouvrent,* chacune symbolisant un mode de libération. Le contenant – le sarcophage cette fois – est une voie d'accès vers l'intérieur, un moyen de le dévoiler et de le libérer :

> Je me préoccupe des apparences, affirme Morel, parce que c'est sous les apparences que la vérité est contenue. Mes formes sont des apparences qui contiennent un mystère, aussi mystérieux à moi-même qu'il peut l'être pour vous ou aussi limpide que la sensation qui s'en dégage. Le connaissance que j'ai du monde passe dans mon corps par l'intermédiaire des sensations. Le corps, enveloppe de chair qui contient « l'être », est un médiateur essentiel à cette connaissance. Sans cette enveloppe charnelle, rien n'est possible, c'est en découvrant le mystère de l'osmose intérieur/extérieur, de l'autre vers moi et de moi vers l'autre, que je peux comprendre le mécanisme de l'interrelation à l'autre si familier et si étranger tour à tour [11].

L'espace personnel – que l'on rattache spontanément à un sujet unique – prend une autre tournure avec Martha Fleming et Lyne Lapointe qui, à partir de 1982, s'associent pour travailler en tandem sous le nom de *Petites filles aux allumettes*. Mis en commun et fondu en un seul, ce double vécu participe d'une véritable osmose puisque la relation professionnelle s'inscrit dans une relation de couple, fusionnant directement



Dominique Morel, *La branche est dans l'arbre n° 3,* 2002-2003. Bois, cuir, fourrure, ficelle, cire, corde. 150 x 69 x 110 cm. Photo : Guy L'Heureux.

11 *Ibid.,* p. 68.

l'art et la vie, effaçant toute distanciation entre le parcours artistique et le parcours amoureux. Elles s'affirment résolument comme homosexuelles et renforcent cette marginalité en transgressant les normes et les codes conventionnels, œuvrant sur/dans des zones excentrées, hors du circuit habituel des lieux de présentation de l'art :

> La spécificité du site de notre travail, précisent-elles, les thèmes sociaux que nous abordons, notre relation discursive avec la matière, notre perspective historique et notre indépendance relative des institutions de la culture sont tous nés d'une affirmation, contre vents et marées, de notre identité lesbienne. Assumer une identité marginalisée, quelle qu'elle soit, et rechercher la communauté de ses semblables sont des actes politiques qui créent une vie intègre où auparavant il n'y avait que le néant répressif des tabous [12].

Fleming et Lapointe, ce faisant, instaurent un double positionnement, d'une part en tant que femmes, d'autre part en tant qu'homosexuelles : un double retrait, dira-t-on, qu'elles assument avec lucidité en élaborant une stratégie de l'art où la position adoptée se transforme véritablement en prise de position. Choisissant délibérément d'utiliser des moyens de production et de diffusion plus expérimentaux, elles conçoivent des projets éphémères de grande envergure, nécessitant souvent plusieurs années de recherches et de démarches préalables, investissant des bâtiments désaffectés choisis avec soin qui deviennent partie intégrante de l'œuvre, voire l'œuvre elle-même. Le lieu perd sa fonction première de contenant-réceptacle pour se métamorphoser en contenu-récepteur qui, ainsi revisité par les artistes, devient un dispositif de réception-émission d'un réseau complexe de signes et de significations. On peut parler ici de

12 Martha Fleming et Lyne Lapointe, «Leçon de physique», *Possibles,* vol. 18, nº 1, hiver 1994, p. 36-37.

transduction, soit d'une énergie initiale muée en une énergie de nature différente ; on peut aussi parler de déviation et l'associer – justement – à ce que, dans d'autres circonstances, on nomme la... déviance. Travaillé par les artistes, nettoyé, investi d'objets divers, d'interventions artistiques, souligné dans certains de ses éléments architecturaux, réactivé *de l'intérieur,* le bâtiment sort de sa longue torpeur, de sa solitude, de sa désolation pour apparaître à nouveau, réanimé par le geste des artistes mais aussi par la foule des visiteurs. D'intérêt public et chargé symboliquement sur le plan architectural, chaque édifice est un « théâtre de la mémoire », une incarnation de l'inconscient et un rappel « de l'échec du capitalisme et de l'impossibilité de la logique scientifique, tout aussi expansionniste et qui n'admet que ce qu'elle peut voir [13] ».

* * *

Envisagé comme lieu d'investigation et de création, *l'espace personnel,* on le voit, peut déborder sur une multitude de voies différentes, allant de la volonté de s'approprier son imaginaire et d'affirmer son existence, jusqu'à s'ouvrir sur l'universel pour inciter le spectateur à revenir sur sa propre intériorité, à puiser dans les souvenirs et la mémoire en vue de les transformer, d'amalgamer histoire individuelle et histoire collective, d'inscrire sa différence ou faire de son corps interrogé un médiateur privilégié de connaissance. Ce retour sur soi n'est pas sans rappeler des phénomènes de plus en plus répandus dans nos sociétés actuelles comme le *cocooning* où les citadins se replient à l'intérieur de leur demeure, ou encore le besoin impérieux de se démarquer par une *culture of the self* exacerbée – notamment quant à l'apparence physique – et

13 *Ibid.,* p. 38.

par la recherche d'une singularité en tant que personne. Une individuation que l'on retrouve chez plusieurs artistes, tel qu'on

> assiste depuis la fin des années soixante, écrit Éric Boulé, à une sorte de personnalisation de la pratique artistique. On s'accordera pour dire que le travail de l'artiste est aujourd'hui affaire de réflexion, de cheminement et de parcours personnels. L'œuvre d'art apparaît actuellement comme ce plein reflet de l'état d'être de l'artiste, comme une sorte d'ouverture de soi [14].

S'il implique au départ un acte d'introspection, cet espace personnel, dans un deuxième temps, est convié – par l'œuvre – à s'extérioriser dans l'espace d'autrui : surgir dans le monde, se manifester, en même temps qu'il manifeste le monde (ici) de la sculpture. Sans doute est-ce par nécessité que beaucoup de femmes ont choisi – choisissent encore – de recourir à leur propre expérience, de l'insuffler dans l'œuvre, transgressant les frontières privé/public, personnel/collectif. Nécessité ontologique, dira-t-on, où le questionnement sur/de l'être mènera à un possible apparaître – au monde – à une éventuelle naissance, à la fois comme femme et comme artiste. Un geste d'appropriation de soi par l'œuvre qui confère à celle-ci une résonance particulière, imprégnée qu'elle est d'une urgence de dire, vitale, primordiale. L'espace personnel est un *matériau* lourdement connoté, investi d'une charge affective intense car c'est l'être même qui est concerné, dans sa venue, son avènement, les femmes, dans bien des cas, interrogeant leur situation d'exclusion et le mutisme dans lequel on les a longtemps enfermées [15].

14 Éric Boulé, « Nouvel espace de la cité sans lieux », *Possibles,* vol. 20, nº 4, automne 1996, p. 83, note 3.

15 On pourrait, en guise d'aparté, établir un rapprochement avec d'autres communautés, d'autres groupes sociaux, notamment les homosexuels qui, perçus également comme des exclus, pressentiront dans le discours et la démarche des femmes des affinités avec leur propre situation. Aux États-Unis, des artistes comme Robert Gober, Nan Goldin, Keith Haring, Michael Jenkins, Zœ Leonard, Donald Moffet, Jack Pierson, David Wojnarowicz et Gonzales-Torres s'intéresseront aux phénomènes de l'intimité et de l'identité, appréhendés cette fois sous l'angle homosexuel. Commentant le travail de Felix Gonzalez-Torres, Nancy Spector écrit : « D'entrée de jeu, ses divers projets témoignent d'un équilibre délicat entre le commentaire social et la révélation de l'intimité, ils évoquent ces deux domaines tout en gommant les distinctions culturellement déterminées qui les séparent. C'est ce glissement subtil à partir de l'activisme culturel vers la révélation privée, autobiographique – et l'érosion consécutive des frontières intermédiaires – qui constitue l'essence de son art. Pour Gonzalez-Torres, homosexuel déclaré, sa compréhension de la nature profondément politique de la sphère personnelle, et de la nature profondément personnelle du politique, résulte en partie de l'exemple de l'art et de la théorie féministes ». Catalogue d'exposition *Felix Gonzalez-Torres,* Paris, ARC, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1996, p. 13-14.

ESPACE TERRITORIAL



LE PROPOS SE DÉPLACE ici vers l'*espace comme lieu* – ou espace territorial – qui, selon Rose-Marie Arbour, paraît relier le travail de nombreuse sculpteures :

> Peut-être, s'interroge-t-elle, est-ce ceci justement que des femmes ont contribué à modifier en sculpture au Québec : ne plus mettre en jeu un objet au centre de l'espace (univers) mais aborder un espace dans lequel on s'immisce pour en interroger les directions et s'y faire interroger, mais situer des objets et figures à la périphérie de l'espace plutôt qu'en son centre hégémonique [1].

Déplacement, dispersement et débordement centrifuge – hors de l'objet – mais aussi extraterritorialité de la catégorie sculpture devenue dès lors assemblage, bricolage, aménagement, intégration, installation, dispositif, mise en scène ou *cartographie variable* – sans parler des innombrables hybridations, peinture/sculpture, photo/sculpture, etc. Transgression et glissement de l'objet vers le territoire, de la masse et du poids vers la volumétrie, du plein et de l'opaque vers l'éclaté et l'ouvert, du circonscrit vers l'indéterminé, du centre vers l'aire, l'alentour. Vaste projet, en vérité, où le *personnellement appréhendé* de chaque artiste prendra – il va de soi – de multiples sens et orientations, avec cette nuance, par ailleurs, de ne plus chercher à établir avec le site un rapport de domination, mais plutôt un climat d'échange, bien loin des ambitieux projets du *land art* de jadis où l'on triturait la terre jusqu'en ses entrailles, jouant de la pelle mécanique et du bulldozer !



Claire et Suzanne Paquet,
Comme les jours précédents : deuxième lieu, 1990.
Vue partielle de l'exposition. Photo : avec l'aimable autorisation de la Galerie Skol.

La démarche de Fleming et Lapointe permet ici de dégager un passage menant de l'espace personnel à l'espace territorial. Leur travail, en effet, présente des similitudes avec celui de Claire et Suzanne Paquet, un autre duo qui, cette fois par le biais de l'écriture et de la photographie, recrée des lieux et les transforme, pour un temps donné, en espaces transitoires dépositaires de mémoire(s). Au printemps 1994, investissant un bâtiment désaffecté sis au 55, rue Duke, dans le quartier des écluses à Montréal, elles « mettent en scène cet espace et se l'approprient en lui redonnant sens et poésie. Intégrant le ‹ vrai › paysage portuaire à leur fiction, elles chargent le lieu de leurs marques personnelles, pour mieux le redonner aux passants-visiteurs [2] ». Intitulée *Comme les jours précédents, les géographies du transitoire,* l'installation – située dans le prolongement de *Comme les jours précédents : premier lieu* (1989), présentée à la maison de la Culture Frontenac et de *Comme les jours précédents : deuxième lieu* (1990), à la Galerie Skol – fera *l'objet* d'une exposition au Centre de photographies actuelles Dazibao, d'un catalogue d'exposition et de la publication d'un livre chez Paje Éditeur où se côtoient mots et images. Procédures de détournement, d'accaparement

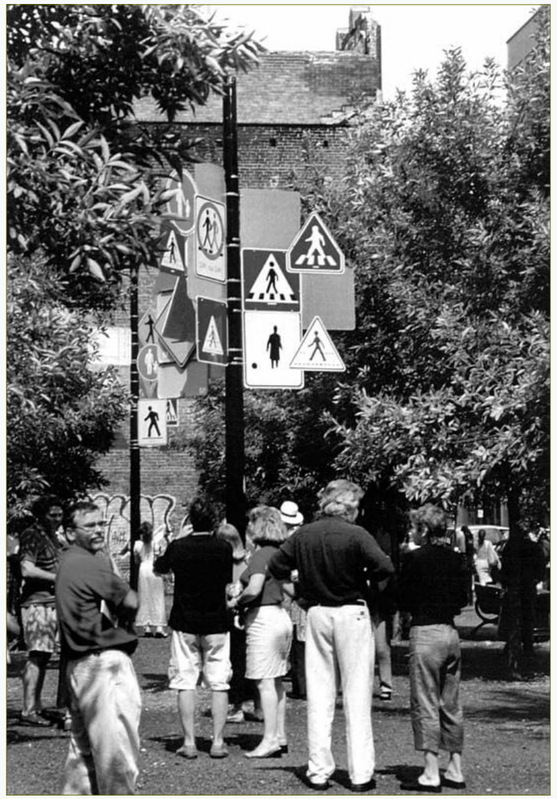
1 (Note de la page précédente) Rose-Marie-Arbour, « Histoires de sculpt(e)ure », *op. cit.,* p. 8.

2 Communiqué de presse, Dazibao, centre de photographies actuelles, 1994.

et d'occupation – temporelle et spatiale – d'un site, restituées ensuite, retranscrites dans d'autres procédures – langagière, installative, photographique – offertes au lecteur et au visiteur comme modes d'appréhension et d'interprétation de leur propre imaginaire et de leur compréhension des choses. Désertion dans un premier temps hors des lieux traditionnellement dévolus aux artistes – l'atelier, la galerie, le musée – mais réintégration par la suite par des traces, des signes, des artefacts, des échos (re) visités puis (re)mis en situation dans la salle d'exposition. (Pour l'événement *Tête des eaux* (1995), organisé par Boréal-Action Art/Nature aux abords du lac Nemiskachi, dans les Hautes-Laurentides, elles renversent le processus en amenant sur le site les matériaux de leur intervention, soit des supports d'aluminium et des images photographiques et en démontant l'installation à la fin du projet, de sorte qu'aucune trace ne subsiste de l'expérience – hormis la documentation de l'événement.)

Une théâtralité que l'on retrouve dans les installations de Jocelyne Alloucherie qui, juxtaposant divers médiums – dessin, peinture, photographie, sculpture – incitent à déambuler dans ce que l'artiste nomme elle-même un *théâtre d'objets*. Parmi les éléments tridimensionnels jalonnant le parcours, des sculptures monolithiques souvent géométriques, dont certaines font penser à des meubles (tables, lits, autels), de sorte que l'espace instauré par l'artiste est investi, au départ, d'une connotation familière, presque quotidienne. Le spectateur ressent une sorte de proximité en même temps qu'une distance s'installe face à la démesure des objets, leur étrangeté, leur ambiguïté, évoquant aussi bien le mobilier que le monument. Les objets transgressent leurs limites sur les plans tant iconographiques que territoriaux, rejoignant en cela le statut dévolu aux œuvres photographiques installées à proximité qui en même

temps montrent et brouillent, oscillent sans cesse entre ce qui est dévoilé et ce qui est dérobé. La sculpture, l'image, le lieu sont tour à tour fictifs et réels, proches et inaccessibles, ancrés dans leur présence physique à la fois que surgissent le vide, le silence. Une zone est circonscrite mais une brèche est ouverte, une trouée vers ailleurs. Interaction entre les éléments du dispositif – leur configuration, leur positionnement – mais aussi entre le dispositif et le spectateur s'y mouvant, tantôt inclus, tantôt exclus. Dans l'installation *Specchio, spéculaire (pas encore et déjà),* présentée en 1989 à la Galerie Chantal-Boulanger à Montréal, le visiteur est confronté à des structures en bois laqué massives, architecturales dont certaines composantes – une plaque ronde en verre, par exemple, rappelant un miroir – évoquent, à première vue, une commode de chambre à coucher. Attenantes, une forme verticale et une photographie au mur qui, également à première vue, représentent une lampe sur pied et un fragment de paysage en gros plan. Une dynamique affleure entre la perception initiale, le décodage spontané que l'on fait des œuvres et d'autres lectures possibles qui surgissent bientôt, chacun des motifs semblant receler une sorte d'arrière-plan, dira-t-on, imperceptible au premier abord. En outre, à la saisie immédiate de l'espace succède peu à peu celle du vide, dont la prégnance s'impose progressivement à mesure que l'on arpente l'installation : circulation à double sens où l'on est tour à tour dans le lieu et hors frontières, happé par exemple par cette échappée perceptible dans la photographie, cette perspective atmosphérique d'un ciel brouillé, apparemment infini. Avec Alloucherie, on découvre que *l'espace comme lieu* n'implique pas nécessairement d'évacuer l'objet, mais que sont questionnées sa signification, sa symbolique, et sa disposition – sa dispersion – dans une aire devenue elle-même objet d'investigation, réseau de communications où se déploient espaces et espacements.



Rose-Marie Goulet, *Droit de passage, passage protégé,* 2000. Trois séries de panneaux de vinyle ou photographie sur aluminium. Environ 2 m de hauteur x 2,5 m de circonférence chacun. Réalisé dans le cadre de l'événement *D'un millénaire à l'autre,* Ville de Montréal, rue Sainte-Catherine Ouest, à l'angle de la rue Guy. Photo : avec l'aimable autorisation de l'artiste.

Pour Rose-Marie Goulet, formée en art, en architecture et en architecture du paysage, c'est par l'intuition, la compréhension, la connaissance du lieu – et éventuellement l'introduction de symboles référentiels, indiciels – qu'elle tente de révéler *le génie du lieu*. Inspirés par le site d'intervention ou de présentation, ces signes deviennent des outils permettant de s'approprier le lieu intrinsèquement, de l'intérieur : des espaces-temps, précise Goulet, que j'approche « par le biais des langages qui me semblent les animer, systèmes de codification et de mesures singulières, en dépôts inaperçus, que j'entends murmurer derrière les façades et sous les plans. » Présentées dans une galerie ou posées dans une aire de passage, comme souvent dans ses projets d'intégration à l'architecture, les œuvres de Goulet induisent une mouvance, une traversée, tant de la pensée que du corps. Traversée des apparences au départ, où les signes se révèlent tout en dévoilant un au-delà d'eux-mêmes ; traversée réelle et physique aussi, celle du spectateur et de l'utilisateur – de l'usager, dit-on aussi –, amenés à expérimenter l'œuvre, tantôt furtivement, le temps d'une exposition, tantôt dans un quotidien sans cesse réitéré :

> Aucune démarche, souligne l'artiste, n'a lieu hors du « paysage », même s'il est le plus souvent *off nature*. Des paysages traversent ma démarche. Ils sont variés et les points de vue multiples. Ils jouent de la perspective et de ses états d'équilibre précaire. Mais c'est finalement l'idée même de ce qu'est un paysage, à titre d'espace polyphonique, qui anime le tout : l'expérience « paysagiste » peut-être [3].

3 Catalogue d'exposition *Vision 1990,* Centre international d'art contemporain, Montréal, 1990.

Cette symbiose avec le site est particulièrement notable dans ses sculptures-jardins et dans ses œuvres liées à l'architecture où Goulet manifeste également son intérêt à l'égard des savoirs et de l'écriture.

Au cœur des préoccupations de Diane Boudreault (elle écrit : *dianeboudreault*), il y a l'architecture du lieu, mise en relation avec la projection d'autres lieux : le jardin, mais aussi le lieu personnel, biographique où se mêlent quotidien et voyagement. Itinéraires parcourus mués en itinéraires à parcourir désormais : le module répété initiant l'œuvre, l'œuvre initiant l'installation, la sculpture l'architecture, et l'architecture le jardin. « Les lieux m'ont toujours questionnée, affirme Boudreault, ils interviennent directement dans ma recherche comme des êtres révélateurs et me poussent à créer d'autres lieux ». À la Galerie Horace, en 1991, elle présente *Tohu wa bohu A,* une installation *in situ* rappelant la démolition de bâtiments, à l'angle des rues Belvédère et King, à Sherbrooke. Ce site désaffecté, l'artiste exprime le désir de le transformer en *jardin de sculptures* resplendissant dans la ville. Composée de neuf modules en forme de grilles – des *fenêtres tridimensionnelles* –, l'œuvre devient reconstitution et ordonnance du chaos, transposition et transcription du désordre. La réalité se mue ainsi en procédé d'enfermement qui devient, par le motif triomphant de la colonne notamment, organisation et (re)création, ouverture sur un rêve, anticipation d'un monde idéalisé : un territoire agonisant dans la ville, déserté, qui serait ponctué d'œuvres d'art, de sculptures. L'œuvre comme passage, comme projection – *projection libérante,* diraient certains.



dianeboudreault, *Tohu wa bohu A,* 1991. Détail. Blocs de verre, bois, métal, fibre isolante, photos numérisées, négatifs de photos, projection de diapositives et lumières. Galerie Horace, Sherbrooke. Photo : avec l'aimable autorisation de l'artiste.

Le lieu, envisagé comme *lieu de passage,* questionnant les phénomènes de distanciation et de rapprochement, interpelle directement une artiste comme Betty Goodwin. Dans les années 1970, elle interroge la sculpture et l'espace avec des interventions comme *Clark St.* et *De Mentana,* cette dernière consistant en un environnement où s'entremêlent architecture et sculpture dans un appartement montréalais situé au 4005, rue de Mentana. L'artiste modifie l'espace en bouleversant la configuration des pièces, conférant à son geste une dimension sociale : passages du privé au public, du personnel au politique, de l'atelier à l'appartement. Quelque vingt ans plus tard, au pavillon Jean-Noël Desmarais du Musée des beaux-arts de Montréal, elle conçoit une œuvre d'intégration sur le thème de la communication humaine. L'œuvre étant placée dans une ruelle intérieure parallèle à la rue Sherbrooke – un long couloir surplombé d'un puits de lumière –, l'artiste insère dans ce *passage culturel* des signes visuels et écrits *faisant écho* à la difficulté d'échanger avec l'autre : ce passage, souvent ardu, entre l'émetteur et le récepteur. Élaborée comme un triptyque, la proposition comprend deux éléments tridimensionnels –une oreille gigantesque en bronze et un porte-voix (le passage des mots) – posés au mur face à face et, au sol, des inscriptions en acier inoxydable incrustées dans le granit noir : « Combien de temps faut-il pour qu'une voix atteigne l'autre ? » (Carolyn Forché), et « Chaque question possède une force que la réponse ne contient plus » (Élie Wiesel). Un rapport s'installe entre l'écriture et la sculpture, l'installation et le site : question ou réponse ? dialogue ou dialogue de sourd ? Qui sait ? Un désir, certainement, de rapprochement et d'intimité, une perche tendue « parce que, note Goodwin, cette puissance de retenir quelque chose (être, animal ou objet), de l'attirer vers soi, c'est un des grands mystères de l'existence [4] ».

4 Luc Boulanger, « Betty Goodwin – La dérive des sentiments », Montréal, *Voir,* semaine du 28 mai au 3 juin 1992, p. 12.

Diane Gougeon cherche à intégrer dans ses œuvres la structure et les composantes matérielles du site de présentation, s'intéressant notamment aux notions d'architecture et de jardin. Déjà en 1981, elle participe à l'événement *Au lieu de...* mis sur pied par la Galerie Articule, visant à ouvrir le champ esthétique, à disséminer l'art dans la ville et à l'intégrer au quotidien. À l'encontre de la pratique courante, les œuvres ne sont pas transportées dans la galerie mais présentées au public – de ce fait élargi – sur le lieu même de leur réalisation, soit l'atelier de l'artiste. Gougeon y aménage, littéralement, un jardin, sorte de reproduction *intra muros* – ou *in vitro,* c'est selon – d'un territoire habituellement situé à l'extérieur, autour de la maison ou dans un endroit public. Pelouse, sentier de gravier et mur en brique se retrouvent ainsi fragmentés, déplacés de leur environnement coutumier pour basculer dans un cadre inhabituel. Un renversement de situation, une incongruité, une transgression des codes de perception habituels qui déjouent et exacerbent le concept de nature, lui conférant une dimension et une présence inouïes. C'est à une même décontextualisation que l'artiste confronte le spectateur, quelques années plus tard, lors de l'exposition *Paysages et objets pour un jardin ; systèmes d'eau et points de vues,* avec des sculptures devenues cette fois des *œuvres paysages* – des *jardins-objets* (Claire Gravel) – que le spectateur est invité à parcourir. Gougeon reprendra l'idée d'*œuvres-lieux* hors galerie, notamment dans *Reach Out and Touch Someone,* une installation insérée dans les placards d'un ancien immeuble de la Société Radio-Canada à Toronto et dans *À demi-mots,* une intervention extérieure utilisant des voitures de taxi comme support de son œuvre : des boîtiers lumineux qui ainsi, pendant dix jours, parcourent la ville de long en large – dans le cadre de l'exposition *Sur l'expérience de la ville,* organisée par la Galerie Optica.



Diane Gougeon, *Paysage-objet n° 2 : le jour,* 1987. Plâtre, acier, ciment fondu, aluminium, résines, pigments, eau et pompe. 107 x 365 x 153 cm. Galerie Aubes. Photo : D. Gougeon.

C'est également une œuvre-lieu que conçoit Dominique Valade lors du symposium tenu au parc René-Lévesque, à Lachine, en 1988. Intitulée *Les Cariatides,* elle se fait territoire au sein d'un territoire plus vaste, rappelant *Le petit jardin,* exécuté l'année précédente au symposium de Baie-Comeau : un assemblage de pièces de granit formant une aire à la fois close et ouverte où un portail renvoie à l'architecture, et des blocs de pierre à la nature (montagnes). Valade privilégie les œuvres à l'intérieur desquelles le visiteur peut circuler. Son approche relève moins de la transformation des matériaux que du collage, du regroupement de fragments et de leur mise en situation les uns en regard des autres, l'espace et le vide constituant dès lors des éléments essentiels à l'œuvre et à son édification progressive. Ces objets répartis – semés et disséminés, pour reprendre le titre d'une exposition – évoquent le déplacement, l'unité et la fragmentation, le microcosme, que l'artiste nomme des *espaces rêvés.*

Cette intrusion dans l'onirique, on la retrouve chez Danielle Sauvé dont les sculptures empruntent au réel – à ses multiples couches, comme dans les poupées gigognes – pour mieux en bouleverser la perception. Reliées initialement à l'univers quotidien,

les œuvres s'en détournent pour glisser vers d'autres lieux, devenus parcours et *objets-trajectoires* sollicitant la mémoire et le corps :

> Mon activité, explique Sauvé, s'applique à organiser une diversité de signes, à faire concorder différentes temporalités pour recréer un climat à la fois proche et lointain où les figures du paysage et de l'univers domestique s'entrecroisent pour révéler un contenu fuyant, un contenu au plus près des affections du voir. C'est une manière d'amorcer des récits qui (re)bondissent comme autant de questions sur les résistances du savoir. Je ne construis donc pas des objets pour illustrer le réel dans ses dimensions logiques et objectives, mais plutôt pour le pénétrer dans ses défaillances [5].



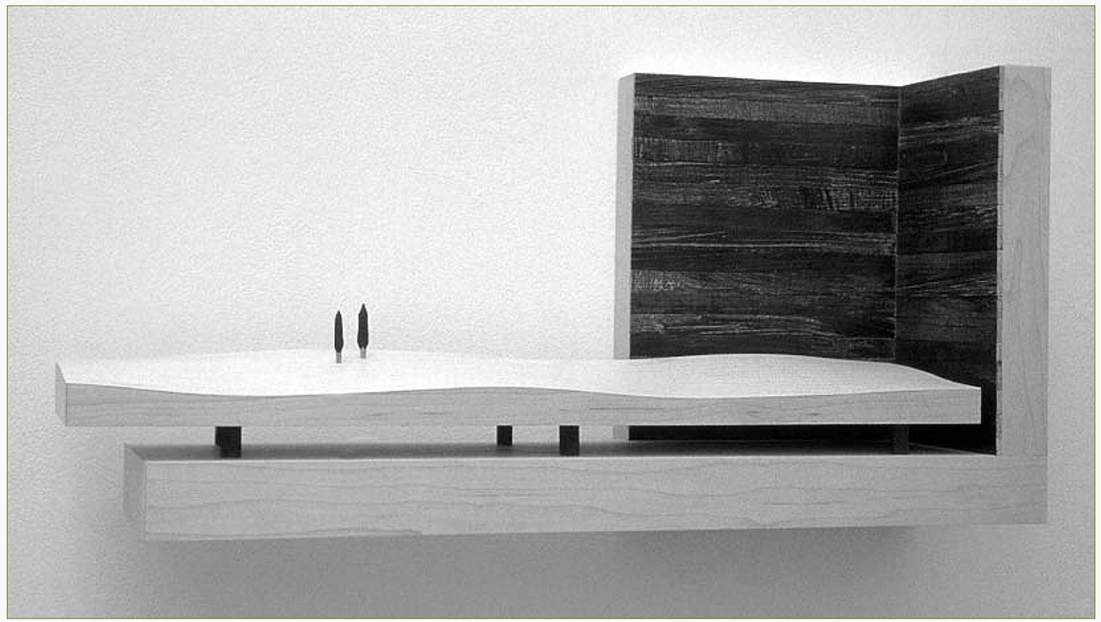
Dominique Valade, *Le Portage,* 1992. Acier, granit, pierre, briques, pigments et végétaux. Parc Summerlea, arrondissement Lachine. Collection du Musée plein air de Lachine. Photo : avec l'aimable autorisation du Musée de Lachine.

Par leurs dimensions *surréelles,* par l'attention et la préséance accordées au procédé d'exécution, les œuvres se posent en objets éminemment sculpturaux en même temps qu'ils se révèlent comme des constructions analogiques aux frontières ambiguës et incertaines.

5 Danielle Sauvé, « Le pré, la chambre et la culture des présences », Montréal, *Espace,* nº 34, hiver 1995-1996, p. 17.



Danielle Sauvé, *Om,* 1993.
Ficelle, granit noir, laiton. 26 x 26 x 60 cm.
Photo : Danielle Hébert.



Marie-Chrystine Landry,
Scène pour un pique-nique en Toscane, 1997.
Bois. 31 x 65 x 19 cm.
Collection Prêt d'œuvres d'art
du Musée national des beaux-arts du Québec.
Photo : Richard-Max Tremblay.

L'espace de l'œuvre, chez Suzanne Tremblay, est un jalon ouvrant sur un ailleurs infini. Utilisant l'argile dont elle exploite les fissures et les cassures, elle édifie des formes associées à l'architecture – tours, cheminées, clochers – où le matériau, défiant les lois de la gravité, est délesté de sa lourdeur naturelle pour s'élever, aérodynamique, vers les cimes, conviant le visiteur à ressentir ce même sentiment de légèreté, de mouvement ascensionnel et de *vertige de l'imaginaire*. Pour l'exposition *Par-delà le regard,* à la Galerie Horace en 1994, Monique Girard précise que Tremblay a conçu « des fragments qu'elle associe à des produits industriels usés et mûris par le temps. De ses associations est née, par empilage, collage, maçonnage, la construction de lieux intimes propices à ‹l'harmonie perdue› du monde[6] ». L'œuvre comme moment privilégié d'une échappée, d'une atteinte possible de l'intouchable.

Références architecturales également chez Marie-Chrystine Landry, dont les sculptures évoquent des tours ou des maisons sur pilotis ornés de balcons, escaliers, terrasses. À l'inverse de Tremblay, cependant, l'échelle réduite des pièces oblige le visiteur à se pencher pour les observer : ressentir la fragilité et l'instabilité des constructions, *arpenter* du regard ces couloirs ne menant nulle part, gravir ces escaliers débouchant sur le vide. Ces déplacements, curieusement, tout en révélant l'incertitude du passage transitoire, de l'intervalle entre deux lieux, transportent le spectateur et l'invitent au voyage. Dans *Scènes pour un pique-nique en Toscane,* à la Galerie Graff en 1997, plusieurs œuvres ont troqué leurs assises précaires au sol pour se donner à voir fixées à hauteur de regard, le long des murs, tandis que les emprunts architecturaux ont été augmentés d'évocations de paysages, de références à la peinture, à l'écriture, à la géométrie. Scènes comme théâtres mais aussi comme

6 Monique Girard, communiqué de presse publié lors de l'exposition *Par-delà le regard,* Galerie Horace, Sherbrooke, 1994.

sites et paysages resurgis, remémorés, imitant, souligne Louise Provencher, « un jeu d'ombres, de coulisses, qui mettent à l'épreuve l'imaginaire du spectateur afin qu'à son tour, saisi de vertige, il tire de ces négatifs un temps réinventé[7] ».

Pour son installation environnementale *Ombres d'ancêtres oubliés... et d'êtres intérieurs,* installée au parc Kelso dans le cadre de l'événement *Sculpture : Séduction 1990,* Astri Reusch évoque une dimension qui transcende le temps, tissant un lien entre le passé et le présent du lieu, faisant référence à tous ces gens qui ont circulé à cet endroit, le long du fleuve Saint-Laurent :

> Je voulais surtout évoquer l'aspect historique du site, précise-t-elle, mais de façon subtile et nuancée, indirectement [...] j'ai décidé d'utiliser des grandes pierres de formes naturelles, enfoncées dans le sol comme si elles étaient enracinées là depuis toujours. Les roches sont disposées de façon à encourager les observateurs non seulement à regarder les images gravées sur les faces des pierres verticales, mais aussi à s'asseoir ou même à s'étendre sur les pierres horizontales, donc à entrer en contact direct avec la matière de l'œuvre[8]...

Résonances tour à tour physiques, spatiales et temporelles, mise en abyme et en écho où la présence des visiteurs actuels se mêle à celle des ancêtres, comme pour l'actualiser et la prolonger, lui conférer survivance et pérennité.

Avec ses sculptures-installations, Lucienne Cornet entend modifier l'espace, y faire surgir des mondes enfouis, des atmosphères aptes à susciter la réflexion, la contemplation. Lors de l'exposition *Nomade – Sculptures fragiles* (2003), à la Maison

7 Louise Provencher, « Marie-Chrystine Landry. Ombre chiffrée de la Toscane », Montréal, *Espace,* nº 42, Hiver 1997-1998, p. 26.

8 Astri Reusch, catalogue d'exposition *Sculpture : Séduction* 1990, p. 26.



de la culture Plateau Mont-Royal, ce sont d'immenses chariots qui se dressent, portant en eux une ancestrale mémoire, questionnant, note l'artiste, « notre accès véritable aux mondes les plus enfouis ». Au Centre des congrès de Québec, son *Quatuor d'Airain* (1996) montre quatre animaux en mouvement, une succession de séquences comme on en retrouverait dans le cinéma ou la bande dessinée : « Transformation perpétuelle, souligne Cornet, mouvance, effleurement, suspension, fascination du non-dit, du non-fini, glissement de sens. Ne pas aller trop loin, rester dans l'action, ne pas achever, suspendre... »

C'est une même volonté d'utiliser l'espace pour y créer des lieux sacrés incitant à la réflexion qui anime la démarche de Sonia Robertson, une artiste ilnu (montagnaise) de Mashteuiatsh (Pointe-Bleue), dont le travail est imprégné de ses origines autochtones. Dans ses œuvres, les objets – tout autant que les gestes – témoignent de symboliques issues de l'univers amérindien où se mêlent spiritualité et esprit des lieux. Lorsqu'elle présente *l'Arbre sacré* (1995) à la Galerie Séquence, l'œuvre, signale-t-elle, communique « la tension relative entre installation et projection, entre fixité et mouvement, entre le

Marie-France Brière, *Laissez-moi travailler, je me décompose,* 1992.
Granite, marbre, travertin, laiton. 9,5 x 9,5 m.
Musée international de l'humour, Montréal.
Photo : Michel Dubreuil.

corps et l'esprit, entre la matière et l'au-delà. Cette dualité amène une réflexion sur l'harmonie, la spiritualité et le respect de toute forme de vie ». Une approche où l'on retrouve une sorte de divinisation, de sacralisation de la matière, où l'intervention artistique s'inscrit par-delà le seul champ de l'art et se rapproche du rituel.

Après avoir utilisé des branches d'arbres transformées en structures osseuses d'animaux mythiques se déployant dans l'espace, Hélène Sarrazin privilégie l'assemblage de lattes de bois ainsi que des feuilles de contreplaqué et de placoplâtre dans l'exposition *Passage,* présentée à Langage Plus, en 1994. Passage de l'œuvre monolithique à des interventions qui englobent le lieu même de l'exposition, des interventions directes dans le mur en vue de le transformer ; glissement également du monde végétal vers l'architecture, mais toujours en vue d'établir une relation privilégiée avec la matière en utilisant ses qualités propres pour dépasser sa nature première. Non plus des objets évocateurs disséminés dans l'espace, mais un travail sur le site même et ses composantes.

En considérant l'aspect objectal de plusieurs sculptures de Marie-France Brière – leur monumentalité, l'intérêt porté au matériau ou à la surface, leur densité – on pourrait s'étonner au premier abord de retrouver cette artiste dans la section illustrant divers aspects de *l'espace comme lieu*. Les pièces de Brière, en effet, ses pierres notamment, se présentent souvent comme des blocs imposants posés dans l'espace où se révèlent moins la forme que le fond des choses. L'œuvre instaure un lieu sousjacent en même temps qu'un lieu adjacent en attirant l'attention du visiteur sur le vide qui la sépare d'une autre et sur la dynamique qui est ainsi établie. L'œuvre opère un transfert, instaure un non-lieu – un *fantôme*, pour reprendre le titre d'une exposition présentée

à la Galerie La Centrale, en 1991 – et le rend palpable, *irréalisant* le visible et *réalisant* l'invisible, la présence dévoilant une absence, renouant avec une mémoire. Pour le Musée international de l'humour, en 1992, Brière élabore une œuvre intégrée directement dans le plancher, *Laissez-moi travailler, je me décompose :* seize éléments en granit noir comme un vaste lieu de sépulture pour des personnages célèbres élevés au Panthéon de l'humour (Molière, Rabelais, Daumier, Wilde, etc.). Encore là, l'artiste laisse supposer un au-delà de ce que l'œuvre donne à voir à première vue : un espace souterrain qui convoque l'imagination des visiteurs. Brière instaure une dérive incessante autour de l'œuvre – et de son organisation spatiale – déplace et fait bifurquer la perception de l'objet purement sculptural vers d'autres registres, d'autres indices qui y sont évoqués en filigrane, hors frontières, une traversée des apparences, un *ex situ*, dira-t-on. Des œuvres qui convoquent le corps – le regard, le toucher – mais aussi l'exploration d'autres lieux, dont ceux de la mémoire.

La mémoire des objets, Re-construction d'un paysage et *Les avenues du savoir* sont quelques-unes des expositions présentées par Josée Cardin au cours des dernières années. Son travail s'articule autour de la notion d'accumulation où une multitude d'objets sont regroupés en installations recréant, à l'échelle réduite, des lieux associés à l'architecture (la classe, l'atelier, la galerie d'art) ou au territoire (la nature, le jardin). Ces objets, issus d'un inventaire personnel ou d'une mémoire culturelle, sont agencés et re-situés dans un certain contexte – tantôt dispersés sur le sol, tantôt épinglés au mur –, évoquant un lieu connu afin de questionner, ici l'apprentissage de la connaissance, là l'univers de la création artistique.

Recours fréquent, également, à des objets du quotidien chez Diane Landry, des objets banals et familiers qu'elle traite et assemble de manière à en modifier la perception et, ce faisant, la perception du monde. Lors de l'exposition *L'étreinte atroce* (1998) à La Centrale, elle explique qu'elle « ne cherche pas à dissimuler l'origine de ces objets, mais plutôt à leur offrir une nouvelle résonance par une perversion de leur fonction d'origine et aussi par la déformation de leur échelle établie. J'essaie d'occuper le plus d'espace possible avec le moins de choses possible. J'utilise la projection lumineuse, tantôt de silhouettes d'objets évocateurs, tantôt d'images photographiques, pour pousser davantage l'ambivalence d'occupation de l'espace. » Une occupation réalisée soit sur le mode sériel – comme *Risque d'averse* (1990) composée de 365 éléments correspondant à autant de jours d'une année, soit par des installations multidisciplinaires ou des performances à caractère souvent ludique.

Active, dans les années soixante-dix, au sein du groupe féministe de la Galerie Powerhouse, Linda Covit y réalise des soft sculptures de grand format, comme ses *Suspensions* (1979), fixées au plafond et étendues au sol. « Les femmes, précise-t-elle, ont certainement une sensibilité différente de celle des hommes. Personnellement, je suis fascinée



Linda Covit, *Theatre for Sky Brocks,* 1992.
Acier peint, sérigraphie, granit, métal. 3 x 3,6 x 9,1 m. Photo : Linda Covit.

par l'infiniment petit et l'infiniment grand. Toutefois, même dans mes sculptures monumentales, il y a toujours quelque chose de plus léger, de plus aérien. » Covit voyage en Europe, au Japon et y découvre les jardins, ce qui modifie radicalement sa production. Après s'être intéressée à l'espace et à la lumière, elle s'inspire de la thématique du jardin et aménage des espaces qui favorisent le recueillement. À l'inverse des jardins italiens où l'on pénètre et circule librement, on traverse les jardins japonais non pas tant physiquement que par l'esprit. Covit reprend cette idée de *placer* le visiteur en élaborant des mises en scène où ce dernier est invité à s'asseoir et à expérimenter l'œuvre d'un point de vue particulier, précis, déterminé par l'artiste. On y retrouve souvent des plans d'eau, un matériau qu'elle considère pour sa beauté, sa douceur, et dans lequel on peut se perdre. En 1990, elle présente quatre installations au Musée du Québec sous le titre *Orienter le regard*. L'une des pièces, *Sekibutsu-gun* – une imposante installation évoquant un jardin japonais – est composée d'un plan d'eau où se reflète une sculpture et d'un banc invitant le visiteur à la contemplation, à la rêverie, au silence dans un lieu plongé dans la pénombre, créant une ambiance où le temps est suspendu, *ailleurs* dira-t-on.

Catherine Widgery conçoit des œuvres à partir d'éléments reconnaissables (maisons, animaux, pylônes...), auxquels elle fait subir des transformations importantes, soit au niveau de l'échelle, soit en les jumelant à d'autres éléments, soit encore en juxtaposant des temporalités différentes au sein d'une même pièce. Tout un ensemble de dispositifs qui confère aux œuvres un autre *statut* et amène à les percevoir différemment. En 1993, elle réalise *Parade,* un projet d'intégration à l'École Émile-Gamelin, à La Prairie. L'installation est composée de sept sculptures en bronze déployées en arc



Catherine Widgery. *Parade,* 1993. Bronze, époxy. Hauteur : entre 1,82 et 4,26 m. École Émile-Gamelin, La Prairie. Photo : C. Widgery.

devant l'entrée principale, représentant des structures fantastiques, mi-jouets et mi-édifices. En associant ces deux univers, Widgery propose une sorte d'équilibre entre les structures rationnelles de notre société et l'usager qui fréquente cette institution, ici les jeunes écoliers. La même année, elle implante une *Objective Memory,* à l'Hôtel de ville d'Ottawa. L'installation est située dans un bassin d'eau et compte trois éléments questionnant l'objectivité de la mémoire. Les images du passé étant souvent teintées de nostalgie, l'artiste les intègre dans un contexte qui incite à interroger leur signification, chaque élément montrant l'équilibre fragile entre l'univers naturel et l'univers industriel, entre l'individu et l'institution : un arbre se retrouve non pas dans une forêt mais emprisonné dans un cylindre de métal ; un homme, immobilisé en position d'attente, ne paraît pas se rendre compte qu'il se trouve à l'intérieur d'une fusée, c'est-à-dire en situation d'urgence ; un ours polaire se tient en équilibre non pas sur un iceberg mais sur la pointe d'une pyramide, symbole de la logique et de l'effort humain. Chaque image se situe à la frontière d'un passé et d'un futur complexes remplis de contradictions, d'où l'urgence de réconcilier les forces contraires.



Hannah Franklin, *Time Passes,* 1989.
Fibre de verre, bois, découpures de journaux.
1,82 x 0,60 x 0,60 m. Photo : Sorel Cohen.

Dans l'exposition *Objet de projection,* à la Galerie La Centrale, en 1995, Johanne Gagnon aborde « l'architecture domestique comme lieu de rêve et de fabulation. À travers des dessins et des maquettes s'inspirant des multiples étapes menant à la construction d'une cuisine, Gagnon se prête à une édification poétique de l'espace habitable idéalisé [9] ». Transfert d'un site réel en installation d'un lieu imaginaire, utopique où l'artiste s'inspire de l'architecture comme habitat pour élaborer une œuvre sans cesse à refaire dans l'espace sans cesse réitéré.

Ce transfert de l'objet au lieu amène des sculpteures, dont Hannah Franklin, à s'intéresser à d'autres mouvances, dont celle du temps : la brièveté de toute chose, les cycles de la vie. En jouant sur la transparence du polymer, elle réalise des œuvres où le pictural est fusionné au sculptural avec des illustrations moulées dans le plastique. Dans *Time Passes,* Franklin utilise notamment des découpures de petites annonces prélevées dans un quotidien et les emprisonne dans de la résine, comme une célébration du banal, du quotidien et une façon d'en conserver la mémoire. Il ne s'agit pas d'immortaliser de hauts faits de l'Histoire mais des gestes anodins, ceux de gens qui ont pris la peine d'indiquer dans un journal qu'ils ont un appartement à louer, un meuble à vendre ou cherchent un partenaire, étalant et publicisant ainsi une part de leur vie privée. Élaborées sur les quatre faces d'une colonne, les transcriptions sont surmontées de personnages féminins découpés dans des magazines et transformés pour l'heure en quelques nymphes ou déesses. En 1996, dans l'exposition *Sortie de l'obscurité et dans la nuit (Out of darkness and into the night),* Franklin mêle artefacts, textes, photos comme autant de traces accordées à la mémoire, à la disparition. Des empreintes laissées par l'Homme dans un ultime

9 Communiqué de presse de La Centrale.

effort pour vaincre l'oubli, marquer sa perpétuation : « De la naissance à la mort, redevenant poussière, avec un instantané, un souvenir, une photographie – peut-être – laissés derrière. » (H. F.)

Cette fragilité et cette fugacité de la vie sont présentes dans l'œuvre de Susan Edgerley où des formes en verre, jouxtées à des pierres, du papier et des végétaux, se maintiennent en équilibre précaire et disent l'effritement des choses : « Avec sa toute récente série, *La Semence* (1994), elle s'inspire ici de son jardin et de son cycle de vie, où la fleur mourante contient déjà les semences pour la nouvelle vie [10] ». Une plongée au cœur de la création, de son mystère à la fois prodigieux et insondable, le dépérissement faisant place à la promesse de naissances toujours recommencées, itératives, d'une saison à l'autre, d'une vie à l'autre.

Dans l'exposition *Furtifs*, présentée au Musée d'art contemporain de Montréal en 1997, Christiane Gauthier utilise la photographie pour fixer les apparitions successives de visages surgis lors du pétrissage et du façonnage de l'argile. Figures primordiales, archétypales, issues du fond des âges – de la terre –, saisies par la caméra avant d'être métamorphosées à nouveau. De la sculpture prise sur le vif, captée dans ses gestes et processus, ses états de transformation continuelle ; de la sculpture incessante sous l'œil de l'objectif, étalée dans le temps, démultipliée d'instants en instants. Une succession temporelle inscrite déjà dans les objets-paysages réalisés par l'artiste antérieurement : des assemblages de bois sculptés et polis révélant le travail du temps et l'érosion de la matière.

Ce lieu imaginaire, chez Michèle Assal, fait écho à « un lieu ou une situation réelle issue de la mémoire du spectateur ». Empruntant initialement à l'univers personnel,

10 Communiqué de presse publié lors de l'exposition *La Semence,* Montréal, Galerie Elena Lee Verre d'art.

au quotidien, souvent à l'habitacle, ce lieu, une fois transposé en œuvre, acquiert une valeur archétypale, passant de l'espace privé à l'espace public. Une démarche – pour exprimer les choses autrement – qu'Assal résume adéquatement dans le titre de sa communication accompagnant l'œuvre présentée à l'Université du Québec à Montréal comme exigence partielle de la maîtrise en arts plastiques (1989) : « Essence d'une vision intime du lieu par la métamorphose de matières et d'objets dans des contextes bidimensionnels et tridimensionnels » !

Une multidimensionnalité et une interdisciplinarité que Manon B. Thibault, dans sa production, qualifie de « théâtralité de l'espace, de l'objet et du geste[11] ». Instaurant des analogies entre nature et culture, réel et fiction, marquant le passage de l'individuel à l'universel, « l'organisation spatiale de mes réalisations, précise l'artiste, accentue la notion de séquence par une mise en scène sérielle de boîtes, de tiroirs, de tables, de présentoirs ou de variations totémiques. D'étal en étal, les dispositifs scéniques font figure de réceptacles ». Icônes, reliques et artefacts s'accumulent en autant d'objets perdus/trouvés, cristallisant d'autres antinomies : dedans/dehors, positif/négatif, pouvoir/soumission, création/destruction, fugacité/permanence, précieux/banal. De 1985 à 1991, Thibault édifie *Les Grimoires de Pandore,* « un récit à tiroirs, peuplé d'objets, qui comporte quatre volets, quatre regards : le premier se tourne vers les origines ; le second propose une archéologie du quotidien ; le troisième traite de la condition humaine ; et enfin, le dernier gravite autour de la transcendance[12] ». Inventaire méthodique et méticuleux où les récits se succèdent et se bousculent, se chevauchent (le grimoire définissant un écrit indéchiffrable, à l'écriture et aux formules mystérieures ; alors que dans la boîte ouverte par Pandore – première femme de l'humanité dans la mythologie grecque – seule subsiste l'Espérance).

11 Extrait du catalogue d'exposition *Objets trouvés/Objets perdus,* Montréal, Centre d'exposition Circa, 1991.

12 Extrait du catalogue d'exposition, *La Cité des Cathédrales intérieures,* Montréal, Galerie Dare-dare, 1991.

Comme chez Michèle Assal et Manon B. Thibault, l'idée de réceptacle est omniprésente dans l'œuvre de Suzan Vachon. En 1990, elle expose des *Monuments-récipients* rappelant un séjour – fictif – à Rome et à Pompéi, dont *Allégorie du volcan : dernière bacchanale de Pline l'Ancien* montrant une table sertie de métal, percée d'un cylindre d'où fusent des fragments déchiquetés et pétrifiés. Pour l'Écomusée du Fier Monde, à Montréal, elle conçoit une œuvre d'intégration, *La clé des songes ou trois lignes d'architecture autour du bain,* où le motif du récipient est présenté en plan (un bassin vu à vol d'oiseau) et en volume (un bain coupé par le plan du mur), rappelant l'histoire du lieu – un ancien bain public – et faisant écho à son architecture. Vases, coquilles, bassins, conques, mais aussi volutes fluides, voûtes et sertissures d'acier se déploient chez Vachon en mouvements curvilignes, cette circularité étant une constante formelle dans son travail

Jean (prononcer à l'anglaise) Rutka partage avec son époux une vie de couple et un partenariat sur le plan professionnel. Inspirée par les cultures amérindiennes et la nordicité, leur œuvre témoigne de la rudesse du territoire et de la fragilité de la vie humaine dans ces contrées éloignées. À travers leurs sculptures, précisent-ils, ils tentent « d'interpréter la manière dont les mythes et légendes du Nord reflètent la lutte pour la survie dans un terrain accidenté et un climat rigoureux ». Utilisant des méthodes de cuisson primitives qui confèrent aux pièces des colorations typiques du Nord, mêlant divers matériaux – argile, fourrure, bois, pierres et artefacts prélevés sur place –, leurs œuvres dépassent leur statut d'objets pour se faire espaces territoriaux, investies qu'elles sont de l'Esprit du lieu, habitées par lui.

Ce spiritualisme se manifeste aussi dans les figures totémiques, emblématiques de Joan Esar, empreintes de symboliques sacrées issues de civilisations anciennes, particulièrement celle des Incas, et de la relation particulière qu'ils entretenaient avec la pierre. « Personnages abstraits, confie Esar, hiératiques, immobilisés dans un monde de silence et de méditation continue. Personnages d'un autre monde ; un monde spirituel (mais d'aucune religion) [13] ». Cette recherche sur la pierre, Joan Esar la poursuivra parallèlement à son travail de sculpteure, comme professeure à l'Université du Québec à Montréal où elle enseignera les *secrets* du matériau à plusieurs générations d'artistes. Elle sera également à l'origine de l'Atelier Sculpt qui, durant de nombreuses années, constituera un lieu de travail, de réflexion et de diffusion regroupant plusieurs artistes travaillant la pierre.

13 Cité dans le catalogue d'exposition *Femmes-Forces, op. cit.,* p. 44.

Associée depuis quelques années au centre d'artistes granbyen 3e Impérial, Danyèle Alain a troqué les médiums traditionnels pour la multidisciplinarité, participant notamment à plusieurs projets d'art public sur des emplacements extérieurs – souvent liés à la nature – où priment le processus exploratoire et la relation contextuelle au lieu, l'œuvre relevant moins d'un objet fini que d'une intervention, d'un rituel et d'une... piste de réflexion ; moins d'une fin en soi que d'un moyen de conférer au geste artistique d'autres implications et ampleurs, l'évacuant de l'atelier et de la salle d'exposition conventionnelle pour l'inscrire dans des zones excentriques (pour un public qui ne s'y attend pas... nécessairement). En 1995, lors de l'événement *À l'affût. Un projet sur la réalité de la chasse,* tenu sur le 5e Rang, à Roxton Pond, elle présente *L'esprit des arbres* qui se veut, au dire d'Alain, une « célébration de l'intimité, du silence et de la vie. L'action proposée est un moment construit à partir d'un site



Danyèle Alain, *L'esprit des arbres #1,* 1995. Site agraire. Roches, branches, feu, immortelles, neige. Diam. : 8 m ; H. : 1,5 m. Photo : Jacqueline Bouchard.

naturel dénaturé, de matières végétales à consumer et de la mémoire d'un personnage mythologique : Artemis. » Un recours à la divinité grecque de la forêt sauvage et de la chasse permettant d'évoquer un certain *esprit du lieu,* d'en faire ressurgir les dimensions féerique et magique, mystérieuse, primitive, mythique et sacrée. Alain réinterprète le rapport art/nature, lui insuffle une nouvelle dynamique en instaurant le concept d'art/ruralité, qui amène à revoir la présence de l'art – des artistes, de la culture – dans les régions périphériques, hors des agglomérations urbaines. Installée en Gaspésie, Adrienne Luce partage ce même intérêt pour l'intrusion de l'art dans des circuits inusités, la légitimation de la production et de la diffusion d'œuvres hors du système habituel. Lors d'une résidence d'artistes au 3e Impérial, – dont le programme *Instants ruraux* vise à « offrir au panorama de l'art un point focal où l'artiste dispose d'un creuset exceptionnel pour entretenir des rapports exclusifs avec les lieux et les habitants et ce, hors du modèle dominant généralement issu de l'expérience urbaine[14] » – Luce présente des œuvres environnementales sur des terrains agricoles qui lui permettent de dresser un parallèle entre la culture continentale et la culture littorale de sa région gaspésienne, entre *maritimité* et ruralité. Dans un pâturage du 1er Rang Ouest,

14 Danyèle Alain, « L'art actuel, un atout dans la rurbanité », dans *Bulletin des instants ruraux,* no 1, 3e Impérial, centre d'essai en arts visuels, 1999, p. 2.

à Saint-Joachin, Luce installe *Les îles de terre,* constituée de plaques miroitantes posées sur des pierres, réfléchissant des portions de paysages qui, par les rayons du soleil ou des phares de voiture, apparaissent soudain comme des « troncs d'eau ». Mirage éphémère laissant croire un moment que l'eau a envahi les terres intérieures, que le maritime et le littoral ont rejoint le continent : le paysage est devenu à la fois support, matière et lieu d'exposition de l'œuvre. De l'œuvre, chez Luce, comme effusion/diffusion de rêves et d'archétypes anciens.

En se référant au titre du livre de Virginia Woolf, Lise Nantel présente à l'exposition *Femmes-Forces* (1987) une installation intitulée *Une chambre à soi* (extrait) :

> La chambre à soi comme métaphore : avant d'être un lieu, c'est une permission, une conquête de la liberté, la reconnaissance d'une passion, d'un besoin. C'est l'espace-temps nécessaire au désir. C'est un lieu intime traversé par le monde, le lieu des tensions et des difficiles réconciliations entre le personnel et le collectif. C'est un rituel de passage continu. Mon projet est de montrer la difficile conquête d'un lieu et d'un temps de création, conquête toujours à recommencer [15].

Il s'agit moins d'une référence au site qu'une référence au lieu intérieur de l'artiste. Chez Nantel, revoir le lieu, c'est une façon de « renommer le monde ». Parlant de la fibre et du tissu qu'elle utilise dans ses œuvres (avant tout comme « support de signes » et « valeur de communication »), elle précise que son

> travail ne porte pas tant sur les composantes du matériau que sur les lieux où il prend sens, comment ces lieux marquent nos perceptions et comment aussi son utilisation agit [...] Ce qui m'intéresse, c'est moins

15 Cité dans le catalogue d'exposition *Femmes-Forces, op. cit.,* p. 70.

> la forme intrinsèque et la spécificité du tissu que sa présence réelle et continue dans le besoin de communication, l'entretien de la vie, justement sa présence banale mais riche de savoirs [16].

16 Lise Nantel, *Le langage des fibres... op. cit.,* p. 13.

Nantel cherche dans son art à (re)créer des liens – art/quotidien, art/artisanat, privé/politique –, à montrer en même temps plusieurs niveaux de perception et proposer une lecture multiple.

* * *

C'est sur cette note évoquant la *richesse des savoirs* que se termine ce chapitre sur l'espace territorial, convoqué à divers titres par nombre de sculpteures, à qui le terme de Lise Nantel pourrait vraiment s'appliquer. Avec leurs œuvres, en effet, le lieu a été tour à tour

APPRÉHENDÉ
INVESTI
QUESTIONNÉ
INVESTIGUÉ
INVENTÉ
CONSTRUIT/DÉCONSTRUIT
BALISÉ
REMANIÉ

DÉBORDÉ
AMÉNAGÉ
BRICOLÉ
DISPOSÉ
MIS EN SCÈNE OU EN CAUSE
TRANSGRESSÉ
RECRÉÉ
APPROPRIÉ

DÉTOURNÉ
OCCUPÉ
(RE)TRANSCRIT
INTERPRÉTÉ
DÉSERTÉ
(DÉ)MESURÉ
(DÉ)VOILÉ
DÉROBÉ

DÉSTABILISÉ
(RE)CONFIGURÉ
ÉVOQUÉ
DIFFÉRÉ
SPIRITUALISÉ
SACRÉ
IDÉALISÉ
RÊVÉ.

Cent, mille axes divergents, points de vue et points de fuite, angles et perspectives d'une sculpture dorénavant ouverte et territoriale, *élargie dans son champ* – pour citer (au moins une fois dans ce livre) le nom de Rosalind Krauss qui, à sa manière, par l'écrit cette fois, a abondamment secoué la sculpture au cours des dernières années ! Comme quoi celle-ci n'est plus l'apanage exclusif des hommes, qu'ils soient praticiens ou théoriciens, Lise Lamarche constituant l'exemple phare au Québec – on pourrait dire figure de proue, pour rester dans le monde de la sculpture. Une richesse de savoirs sur la sculpture qu'elle n'a de cesse de transmettre à travers cours, séminaires, colloques, jurys, tables rondes, entretiens, écrits et essais. Sans parler des Marie Carani, Joyce Millar, Lisanne Nadeau, Rose-Marie Arbour, Manon Regimbald qui, par le biais d'une réflexion sur le travail des femmes, ont interrogé

la sculpture avec abondance, éparpillée qu'elle est aujourd'hui dans tant et tant de mains, lesquelles jadis, à une autre époque, s'appelaient brodeuses, fileuses, couseuses, tapissières, doreuses, couturières, bricoleuses ou artisanes, et qui maintenant se nomment tout bonnement sculpteures – ou artistes, c'est selon.



LES DERNIÈRES LIGNES de la section précédente laissent entendre qu'à prendre ainsi maints visages, la sculpture est amenée – forcée ? – à s'interroger sur sa véritable identité : réévaluation de sa position et de ses acquis, ajustement(s) à de nouvelles réalités, etc. Questionner son identité, c'est certainement reconnaître l'existence d'un malaise, d'une situation estimée – et vécue – comme étant inconfortable, voire intolérable, appelant à des changements profonds, à une mouvance nécessaire. Cette *quête de soi,* entreprise par la sculpture au cours des dernières décennies, trouve un parallèle certain dans la recherche identitaire menée par les femmes, dont les artistes [1]. Faut-il y voir simplement un fruit du hasard ou, au contraire, y déceler un pendant ? une complémentarité ? une relation de cause à effet ? une interférence ? une réciprocité ? un corollaire ? une conséquence ? Peut-on établir des liens entre les deux, entre l'évolution/révolution du médium et celle des sculpteures ? Soulever la (les) question(s), c'est un peu y répondre : du moins n'est-il pas concevable d'imaginer un autre scénario que celui-là même qui s'est déroulé – et se déroule toujours – depuis nombre d'années, à savoir l'arrivée progressive puis massive des femmes en sculpture, au moment même où celle-ci n'en finit plus d'élargir son éventail – son spectre, disons –, de se diversifier, de se complexifier. Pour rester modéré – et équitable – dans nos assertions, sans doute faut-il parler d'un... apport prépondérant des femmes au sein d'un réseau d'influences multiples. La question, dès lors, n'est plus de savoir s'il y a eu, ou non, influence, mais de voir

comment celle-ci opère – ce qui nous ramène au cœur même de cet essai et nous permet d'introduire une troisième thématique, celle de l'espace identitaire.

Œuvrer sur son identité, c'est bien souvent partir à la conquête de ce qui est perçu comme un manque, que ce soit une lacune à combler, un tort à réparer. *Partir* est le mot juste puisqu'il s'agit de partir de soi, dans le sens premier de comprendre, de (re) connaître qui l'on est, où l'on est... mais aussi dans le sens second de partir hors de soi : sortir, aller vers l'Autre – l'altérité – se confronter à l'ailleurs, s'immiscer, trouver et prendre une place, sa place. Une grande part de l'art des femmes ayant longtemps été oubliée, plusieurs de leurs œuvres porteront sur la quête de l'identité. Cette quête évoluera considérablement au cours des ans, au fur et à mesure qu'elle sera intégrée, intériorisée et, pour ainsi dire, assumée. De nos jours, moins de femmes ressentent le besoin de concevoir des œuvres où elles se cherchent elles-mêmes, tentent de se définir, de dire leur *féminitude*. Pour nombre d'entre elles, des cheminements, des ruptures et des seuils ont été franchis et ils ont permis d'accéder à d'autres préoccupations, d'autres enjeux que ceux reliés directement à leur nature féminine. En ce sens-là, il est possible de mesurer tout le chemin parcouru depuis l'avènement du féminisme dans les années 1970. Si certaines continuent d'explorer cette voie, c'est davantage à titre individuel qu'au niveau collectif, tandis que d'autres poursuivent la lutte sur la question identitaire, moins en tant que femmes mais parce qu'elles vivent des situations conflictuelles de marginalité. C'est le cas, par exemple, des lesbiennes et des femmes autochtones : des territoires où les acquis restent souvent fragiles, où persistent encore préjugés et tabous. Pour parvenir à se libérer, elles doivent mener un combat qui n'est pas sans rappeler les âpres luttes féministes d'antan – encore fraîches à la mémoire.

1 (Note de la page précédente) « Nous pouvons, écrit Michelyne Caouette, comparer le phénomène de transformation, de changement des modèles qui s'est effectué au niveau de la situation des femmes, à celui que connaissent les arts visuels actuellement. On y retrouve les mêmes principes fondamentaux, les mêmes remises en question des rôles et des fonctions pour une préoccupation d'ouverture. » « Le retour aux valeurs du sujet », catalogue d'exposition *Femmes-Forces, op. cit.*, p. 13.

C'est un tel parcours *inquiété* qu'a vécu Diane Robertson, une artiste montagnaise de la réserve de Pointe-Bleue, décédée en 1993. *Occidentalisée* par des études en art à l'Université Concordia (Montréal) et par des voyages en Europe et à New York, elle a vite été confrontée, non pas tant à sa condition féminine qu'à sa double identité d'artiste et d'autochtone, à son appartenance culturelle :

> J'ai longtemps été déchirée, disait-elle, par cette vie à cheval sur deux cultures, deux milieux, deux ethnies. Je me demandais sans cesse qui j'étais vraiment et surtout, si j'avais le droit de m'exprimer... et si oui, au nom de qui ? J'ai créé des œuvres engagées, provocantes, qui dénonçaient sans détour les injustices commises à l'égard de mon peuple. Cela a été dur et exigeant pour moi. Mais je l'ai fait. Ce que je craignais le plus, ce sont les réactions et les critiques des Amérindiens eux-mêmes [2].

Aidée notamment par l'étude de la philosophie, elle est parvenue à se sentir plus à même de vivre avec ces antagonismes apparents et à s'en servir pour nourrir ses sculptures-installations qu'elle définissait comme des « tentes tremblantes du monde contemporain ». Utilisant fréquemment des matériaux bruts issus de la nature – laquelle, dans sa culture, revêt un caractère spirituel – Robertson est parvenue à « partir / sortir » de soi pour en arriver à questionner des préoccupations sociales très actuelles comme l'environnement et la survie.

Cette dualité culturelle, engendrée par un sentiment de double nationalité, est présente dans le travail de plusieurs artistes qui sont originaires d'autres pays. C'est le cas de Mariela Borello, née en Argentine, où elle passa son enfance dans le terrorisme d'État des années 1970, régime qu'elle parviendra à fuir en 1978. Sous le titre –

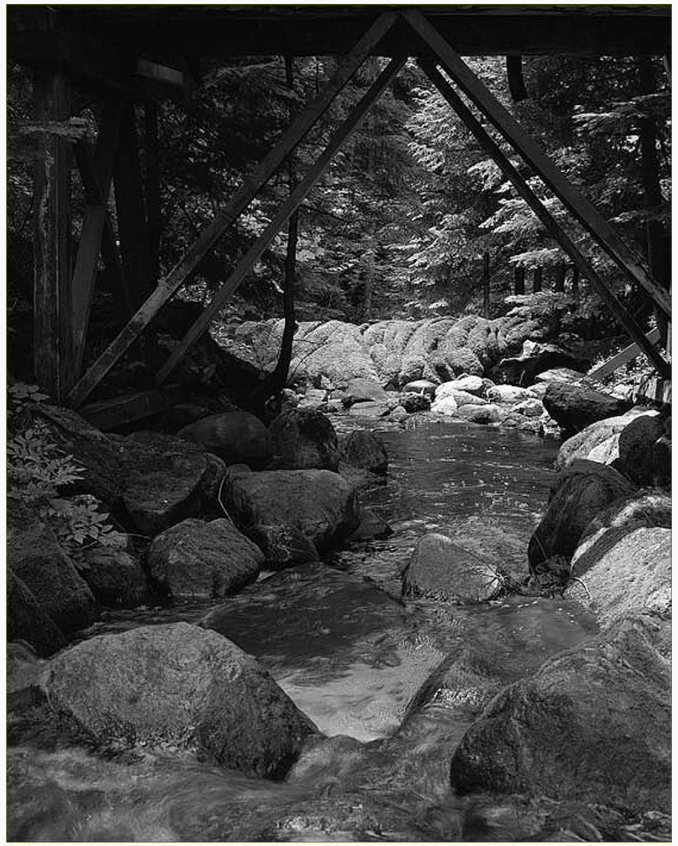
2 Cité dans Michel Noël, *Prendre la parole, Nibimatisiwin – Artistes amérindiens du Québec*, Roussan Éditeur, Pointe-Claire, 1993, p. 44.



Michèle Tremblay Gillon, *Autoportrait nº 2,* 1991.
Bois laminé, vitre, miroir. 243 x 213 x 60,9 cm.
Photo : Gino Tomac.

révélateur – d'*Absence,* elle expose à la Galerie B-312 Émergence des œuvres où le corps personnel est confronté au corps culturel et social, où l'individu se révèle aux autres en tenant compte des restrictions et des contraintes imposées par la société, allant jusqu'à devoir modifier sa véritable identité, comme on le voit avec la pièce, *Palomitas Blancas* (Petites Colombes blanches), montrant des uniformes d'écolières en papier kraft, de ceux portés dans les écoles de son pays, au moment de la montée du pouvoir militaire.

Cette quête de l'identité ne se limite pas, on s'en doute bien, aux incidences géographiques où un individu immigrant, *expatrié* confronte sa culture d'origine à celle de son pays d'adoption. Cette quête, chez plusieurs artistes, provient de l'intérieur de l'être, tout en étant empreinte du même désir d'investiguer un territoire ressenti comme lointain, étranger bien que situé au cœur de soi. Dans les installations de Michèle Tremblay Gillon, il est question de rappel de ce qui est disparu, de fragilité du moi, d'impermanence et d'apparence illusoire de la réalité. Œuvrant sur le rapport à soi et à l'autre, tant au niveau collectif qu'individuel, elle interroge la mouvance et l'incertitude continuelles de l'identité



Francine Larivée, *Un paysage dans le paysage. Le paysage comme tableau vivant,* 1996. Mousses, polystyrène extrudé, acier inoxydable. H. 2 m ; longueur 6,1 m. Les Jardins de Métis. Collection du Musée régional de Rimouski. Photo : Ivan Binet.

qui affectent le sentiment d'unité intérieure. Après *Miroirs ensablés* (1990) où les œuvres évoquent des ruines d'architectures anciennes qui ne seraient plus que mirages, sépulcres, mémoriaux, et *Mi-lieux* (1991), au Musée de Lachine, où l'autoportrait de l'artiste se démultiplie jusqu'à révéler une absence d'identité personnelle – son autoportrait se rapportant aussi bien à autrui, que ce soit le regardant ou les autres artistes –, elle présente coup sur coup deux expositions axées sur la *Dérive identitaire* où les œuvres oscillent sans cesse entre rituel et alchimie, entre archétypes, symboles, mythes et métaphores. En somme, de préciser l'artiste, « il s'agit de ruptures et de continuités, d'identités matérielles ou non, de traces qui sont ou ne sont pas, d'errances spéculatives et de savoirs indirects[3] ». Un écart se creuse entre le réel et l'imaginaire, la réalité et son transfert, entre ce qui émerge et s'estompe. Écart d'autant plus troublant et paradoxal que les œuvres marquent leur forte présence dans le lieu, s'imposent comme des monuments, tout en instaurant un réseau de mouvances et de déplacements, de doutes, d'équivoques et d'indéterminations.

L'espace identitaire est omniprésent dans le regard critique que pose Francine Larivée, dans *La Chambre nuptiale,* sur l'exploitation des femmes et sur les stéréotypes sexuels véhiculés par le mariage. L'œuvre est imposante, magistrale et marque un moment fort de l'histoire de l'art au Québec. Présentée pour la première fois en 1976, au Complexe Desjardins, à Montréal, à l'époque où le féminisme est à son apogée, elle est une réponse des arts visuels aux interrogations de l'heure. Conçue

3 Michèle Tremblay Gillon, communiqué de l'exposition *Dérive identitaire,* Montréal, Centre d'exposition Circa, 1994.

comme un environnement labyrinthique, elle est formée d'un immense chapiteau renfermant trois salles imbriquées les unes dans les autres. Dans la première, un long couloir encerclant la pièce principale, cent vingt personnages sculptés en *stop action* scénarisent l'évolution affective de l'individu. Le visiteur est confronté aux divers comportements humains, du fœtus à l'adulte, soulignant des états d'immaturité sur le plan affectif. Il aboutit ensuite dans la deuxième salle qui illustre des expériences issues de cette immaturité : un lit-tombeau où un couple de mannequins fait l'amour mécaniquement au-dessus d'une cage où est enfermée une *Belle au bois dormant* en attente du prince charmant. Larivée emprunte à l'imagerie catholique pour montrer que nous sommes piégés par les rituels officiels, la religion et les stéréotypes. Des satins capitonnés, un matériau à la fois séduisant et kitsch, symbolisent les valeurs proposées par la société : la déification vulgaire de l'amour et du couple traditionnel, un monde sans valeur, vide de sens, le tout au son de la *Marche nuptiale* jouée comme un requiem où se mêlent incantations zen et râlements du coït. Une œuvre de conscientisation qui, en révélant cette part d'intime et de privé, provoque chez les visiteurs de fortes réactions et de vives émotions. (À leur sortie, ils sont accueillis par des animateurs sociaux et des sexologues qui les invitent à s'exprimer sur ce qu'ils ont vu et vécu, tandis que des organismes sociaux présentent leurs divers services d'aide.)

Larivée se sert de l'art comme d'un outil pour actualiser sa réflexion, privilégiant un art concerné par la vie et la personne humaine. Avec la série des *Mousses en situation* qui succède à *La Chambre nuptiale,* c'est toujours à l'être qu'elle s'adresse, à la précarité de son univers. Tout en s'intéressant au milieu naturel et créant des

conditions de survie pour les mousses, elle invente des solutions qui s'appliquent tout aussi bien aux humains. Son rôle, en tant qu'artiste, ne consiste pas à embellir des édifices ou à faire de l'animation sociale ; elle ne se considère pas comme une missionnaire, l'enjeu étant davantage d'ordre spirituel, impliquant de sans cesse retourner au fond de soi-même. Comme elle le soulignait lors de l'exposition *Sources,* en 1991 : « Mon travail ne vise pas à dénoncer, ni à mettre de l'emphase sur l'état de la dégradation. Il faut transcender les énergies qui projettent la catastrophe, organiser le désordre et mettre en forme le chaos ! C'est à ce niveau que je peux le mieux contribuer à cette transformation par mon travail d'artiste [4] ». Depuis quelques années, Larivée porte une réflexion plus large sur l'écologie et l'environnement en investissant le jardin et le paysage dans une approche à la fois sensible et poétique : être à l'écoute de la terre, l'entendre battre, arpenter et lire le site d'intervention, en percevoir la poésie. Dès lors, il ne s'agit plus uniquement d'introduire un objet artistique, mais d'œuvrer sur la nature environnante pour la donner à voir par le biais de ce que l'artiste nomme « un art du geste dans le paysage ».

Faut-il invoquer chez Larivée le concept d'art humaniste ? Ou inventer celui d'art… thérapeutique ? En observant à rebours son parcours, n'est-ce pas ce leitmotiv de panser des plaies qui est constamment réitéré d'une proposition à l'autre : des blessures du couple dans *La Chambre nuptiale* à celles des mousses comme tissu épidermique de la planète, et jusqu'aux interventions actuelles sur les sites naturels réaménagés par ses soins. Dévoilements des fragilités de l'être et de l'univers qu'elle condense dans l'installation *Unité de soins intensifs* présentée au Centre d'exposition Circa, en 1991, où des paysages miniatures sont enfermés dans des sortes d'incubateurs.

4 Extrait du communiqué publié lors de l'exposition *Sources,* Montréal, Centre d'exposition Circa, Montréal, 1991.



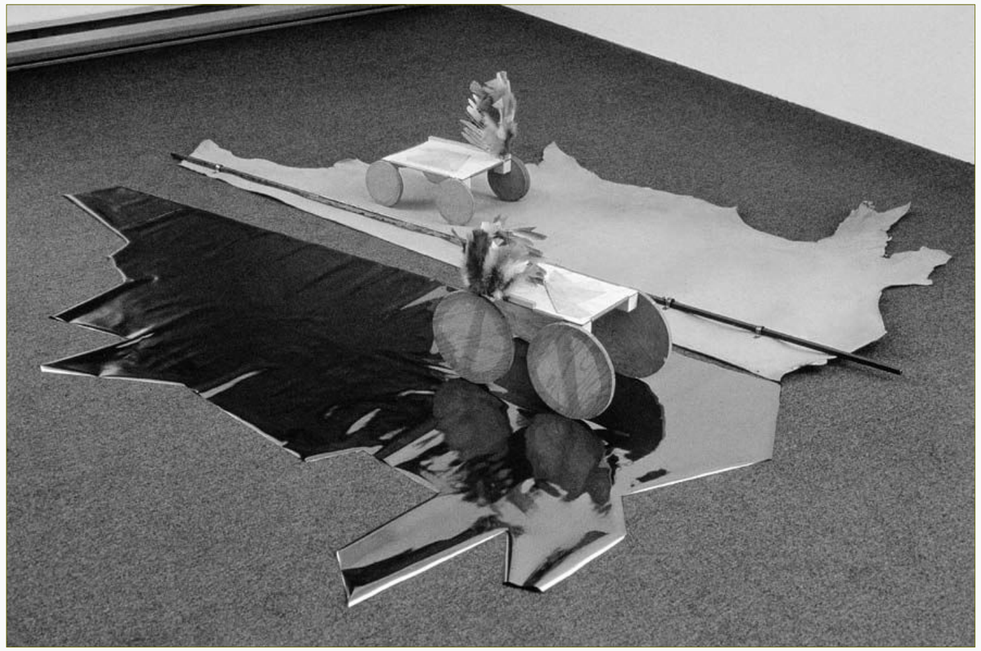
Francine Larivée, *La Chambre nuptiale,* 1976. Matériaux mixtes et film. H. 6,2 m ; diam. 10 m. Réalisé en collaboration avec le Groupe de recherche et d'action sociale par l'art et les média (GRASAM). Photo : Marc Cramer.



Cozic, *Corde à linge,* 1971.
Intervention à la Biennale des Jeunes de Paris.
Corde de nylon, poulies, épingles à linge, papier de soie. Photo : Centre de documentation Yvan Boulerice.

Chez Larivée, il y a cette rencontre de l'éthique et de l'esthétique dans un art qui... panse et qui pense.

La notion d'identité se pose d'une façon toute particulière dans le cas de Monic Brassard. Le recours ici à quelques référents biographiques – une fois n'est pas coutume – permet peut-être de mieux saisir le choix qu'elle fera de travailler en tandem. Issue d'un milieu rural, elle n'a pas reçu, dit-elle, une éducation dite féminine mais s'est impliquée activement dans les travaux manuels de la ferme, touchant à tous les métiers, qu'il s'agisse de plomberie ou de construction. Grande et forte de constitution, elle a été admise d'emblée dans les jeux des garçons, de sorte qu'elle n'a pas vécu de répression et ne s'est jamais sentie vraiment concernée par le besoin d'affirmation féministe. Brassard ne sera pas de celles qui, dans les années 1970, défendront la cause des femmes, ce que plusieurs lui reprocheront. À partir de 1968, elle pose un geste déterminant en s'associant à Yvon Cozic pour travailler avec lui sous le nom de Cozic. Un geste d'éclat pour l'époque, où un couple – dans la vie – décide de se fusionner en duo sur le plan professionnel dans un partenariat axé sur la complémentarité et exempt



Cozic, *La rencontre,* 1984. Cuir, vinyle, bois, papier, plume, acrylique, cuivre. 2,43 x 2,43 m. Photo : Centre de documentation Yvan Boulerice.

de luttes de pouvoir. Notre tandem, précisent-ils, est une tentative de redéfinition de l'artiste en société et la révision d'un processus de création ; plus spécifiquement, c'est l'affirmation ostensible de deux individus, de deux egos, qui veulent présenter à leurs contemporains une identité jouxtée. Il s'agit pour nous d'un seul et même artiste où il n'existe aucune ambiguïté, mais seulement un partage dans le respect de l'autre, de son ego face à l'autre. Cela n'est pas sans créer des tensions et de multiples ajustements, mais c'est précisément dans la création, dans le processus même de la création que l'amalgame se fait [5].

Cette remise en question du statut de l'artiste aura des incidences sur leur production et débordera sur une remise en question, voire une transgression de la pratique même de l'art, contestant, par exemple, les matériaux dits *nobles* au profit de la peluche, de la fourrure synthétique, du satin, du vinyle et de la plume afin de souligner le caractère tactile de la matière. En proposant des surfaces à toucher, à sentir et à caresser, Cozic abolit la distance – traditionnelle – entre l'œuvre et le spectateur puisque celui-ci est invité à manipuler la sculpture, à participer. L'objet n'est plus uniquement appréhendé par l'œil, le regard, mais par la main, la peau, le corps, les sens, ce qui va à l'encontre du système de présentation convenu, dé-hiérarchise l'œuvre souvent confinée dans un enclos entouré d'un cordon protecteur et la rapproche du spectateur. Au rapport intellectuel est substitué le

5 J.-P. Gilbert, « Cozic – S'émerveiller de l'amalgame », Montréal, *Etc Montréal,* nº 6, 1988, p. 34.

contact physique, direct, dans lequel intervient un facteur de durée, de temporalité : redécouvrir le temps et l'utiliser avec plaisir.

L'œuvre reste donc proche de la vie – tout comme elle s'inscrit dans le prolongement, la continuité de leur vie commune, quotidienne – proche de la matière également que le duo ne cesse d'explorer sous toutes ses coutures : sa malléabilité, sa façon d'accrocher la lumière, sa sensualité, la richesse de ses couleurs. En privilégiant des objets et des matériaux usuels et banals, Cozic les ennoblit, incitant le spectateur à les percevoir autrement, à porter sur eux un regard critique. Il est, en outre, amené à retourner à ses propres émotions en retrouvant des impressions induites par l'odorat ou le toucher. Même si elle ne vise pas la provocation, cette approche bouleverse des conventions et déstabilise. Lorsque viendra le temps, par exemple, de concevoir des œuvres monumentales d'intégration à l'architecture ou à l'environnement, Cozic devra user de persuasion pour parvenir à faire accepter des matériaux inhabituels qui sont bien loin du bronze, du marbre et de la pierre.

L'expérience de Cozic revêt un aspect précurseur, inaugurant de nouvelles avenues pour les artistes, tel qu'on le constate aujourd'hui avec le nombre croissant de praticiens associés en duo [6]. Le fait d'innover et de se situer en marge des courants les a amenés à expliquer, à justifier leur pratique, alors que le travail à deux les a obligés à constamment communiquer, verbaliser, développant de concert un discours important sur leur travail. Un travail profondément concerné par l'espace, l'éphémère et le temps – celui qu'il faut investir dans le geste répétitif de coller des plumes, de coudre des tissus ou d'habiller des arbres [7] ; concerné également par une vive et constante sensibilité à l'Autre – qu'il se nomme partenaire, spectateur ou public.

6 Mentionnons notamment Doyon/Demers, *Noces de Cana*. On lira à cet égard le dossier d'André-Louis Paré sur le thème des duos en art, publié dans *Espace* n^{os} 45 et 46.

7 Cozic fonde la « Société protectrice du noble végétal » et intervient en recouvrant des troncs d'arbre, à Longueuil, en 1971, dans une action éphémère intitulée *Chaperons rouges – Vêtir ceux qui sont nus*.



Claire Hogenkamp, *Sun Worshippers,* 1968. 144,7 x 381,8 x 232,1 cm. Acrylique. Source : Diapothèque de l'Université du Québec à Montréal.

Double parcours fondu en un seul, double identité consignée dans une signature unique. Et bien malin qui voudra spéculer sur l'apport spécifique de l'un ou de l'autre, du masculin ou du féminin, dans les étapes successives de conception, d'élaboration et de réalisation de l'œuvre. L'espace identitaire est ici passablement malmené par cette interpénétration hybride aux velléités osmotiques – hermaphrodites ? – où le *nous* s'est métamorphosé en *je*, où le pluriel se conjugue désormais au singulier – et vice versa, bien entendu !

Si l'on admet que, déjà en infiltrant le milieu artistique, les femmes ébranlent le modèle de l'artiste tel qu'il s'est développé et cristallisé au fil des siècles – jusqu'à devenir ce chaman mythique à l'ego puissant, à la personnalité hors du commun, et promis à un destin exceptionnel –, Monic Brassard pousse la démythification un cran plus loin en acceptant de se dissoudre dans un *alias* Cozic. La stratégie, toutefois, reste exceptionnelle, et c'est par leurs œuvres que la majorité des femmes vont s'attaquer à déconstruire les codes surannés, dont les rôles figés attribués aux hommes et aux femmes dans la société.

En 1969 déjà – à la même époque où Monic Brassard se convertit (!) en Cozic – dans une exposition extérieure au Reservoir Park, en Ontario, intitulée *People in the Park : Figurative Sculpture of the Sixties,* Claire Hogenkamp présente *Reclining Sunworshippers,* un groupe de personnages grandeur nature en polyester peint. Les protagonistes sont saisissants de réalisme et affublés d'accessoires réels (verres fumés, bonnets de bain). Installés sur un radeau amarré sur un plan d'eau, ils (re)présentent une sorte de satire de la société de loisir et de consommation. Baignant dans une atmosphère de séduction, ils cherchent moins à dénoncer une situation qu'à établir le constat d'une réalité courante, à porter « une réflexion sur la banalité et la banalisation des comportements entre personnes de sexe différent [8] ». Hogenkamp, sur le mode de l'humour, porte un regard critique sur les attitudes stéréotypées homme-femme, sur la fausseté de ces rapports véhiculés entre autres par la publicité. Cette critique, écrit Rose-Marie Arbour, « était nouvelle dans le champ des arts visuels au Québec. Mais encore plus novateur était de la mener avec les moyens mêmes qui assuraient l'émergence sur la scène sociale des attitudes véhiculées par les médias [9] ».

8 Rose-Marie Arbour, « Les sculptures pop (1966-1969) de Claire Hogenkamp : art critique ou mannequins de pacotille ? », dans collectif, *Art, artistes et société,* Montréal, Cahiers de recherche sociologique, Département de sociologie de l'UQÀM, nº 16, printemps 1991, p. 68.

9 *Ibid.,* p. 70.



Marie Bineau, *La Maison des Odalisques,* 1990. Détail. Bois, huile sur toile, relief de papier moulé, géotextile. 244 x 244 x 76 cm. Photo : Centre de documentation Yvan Boulerice.

Ces notions de *nouveau,* de *novateur* deviennent des maîtres-mots récurrents lorsque des artistes – que ce soit Francine Larivée, Monic Brassard ou Claire Hogenkamp – remettent en cause la notion d'identité, puisque celles-ci sont amenées alors à

initier d'autres solutions qui viennent ébranler les anciens archétypes – cherchant parfois à les remplacer ou, du moins, à leur conférer une autre teneur. C'est par le prélèvement, l'emprunt et la citation, c'est en re-visitant des motifs issus de l'histoire de l'art et en les présentant dans un contexte différent et inédit que Marie Bineau questionne des modèles traditionnels. Par ce détournement et cette ré-actualisation dans des installations souvent de grand format, elle leur attribue une autre signification et libère d'autres sens. Dans *La Maison des Odalisques* (1990), Bineau élabore une mise en scène où son autoportrait se mêle aux motifs de l'odalisque et de la feuille d'acanthe, dans un triptyque illustrant les trois âges de la vie. Cette *Grande Odalisque,* précise l'artiste, « ce n'est plus seulement un corps allongé dans une alcôve aux accents de parfums orientaux, c'est la manifestation des canons trompeurs de la beauté qui à la fois contient les qualités de la maison-temple et du jardin qui se construit dans le temps ». D'une œuvre à l'autre, il y a cette poursuite, chez Bineau, d'une idée à développer en image, inscrite dans une double dynamique – personnelle et collective, intime et publique, privée et sociale –, les frontières poreuses de l'espace identitaire favorisant d'emblée cette constante réciprocité entre soi et l'autre, entre une situation individuelle et son interrelation à un contexte plus large au sein duquel elle se situe.



Aline Martineau, *Naufrage (Le Bateau),* 1990.
Bois, fil métallique, papier. 100 x 120 cm.
Photo : Denis Farley.

Pour Dominique Blain, ce contexte est résolument politique et c'est à titre de « citoyenne du monde » qu'elle se positionne, « préoccupée, dit-elle, par ce qu'elle voit

autour d'elle [10] », telles les injustices reliées au fanatisme, à la pauvreté, au racisme, à l'impérialisme, à la montée de la droite ou au colonialisme. Artiste engagée et art politique certes, mais dans des installations percutantes qui évitent le piège réducteur de la propagande ou du militantisme outrancier, transcendent leur propos, dira-t-on, pour se déployer avant tout dans des compositions au langage plastique et aux procédés visuels riches et intenses, parfaitement maîtrisés. Avec *Missa* (1992-1994), par exemple, constituée de cent paires de bottes de soldats suggérant l'avancée implacable d'une armée, l'artiste réalise une œuvre incisive qui, précisément, tire sa force et sa puissance d'évocation d'une extrême sobriété et concision. Une œuvre-choc, provocante, déconcertante, devant laquelle le spectateur reste interdit, allant jusqu'à entendre sourdre le pas lourd, cadencé des belligérants, résonner leur marche impitoyable vers l'horreur, la cruauté, le carnage. Avec/par cette rare économie de moyens, Blain parvient à faire ressentir – voir, entendre... – toute la désolation et la mort qui rôdent sur le funeste passage de ce contingent armé.

Contrairement à des artistes comme Michèle Tremblay Gillon ou Marie Bineau, Dominique Blain travaille la notion d'identité, non pas directement mais par... voie de conséquence, découlant d'un positionnement qui se transmue – littéralement – en prise de position. On invoquera donc ici un espace identitaire de second niveau qui ne se manifeste pas dans l'œuvre comme telle, mais participe plutôt de la démarche de l'artiste et, ce faisant, se trouve convoqué implicitement.

C'est un même aspect tacite qui se profile dans les installations de Claire Brunet, axé cette fois sur la ville comme agglomération et cadre de vie des citadins. Ce sont des œuvres nourries d'un certain utopisme, laissant présager de possibles

10 Cité dans Stéphane Baillargeon, « Dominique Blain. L'engagement de soi », Montréal, *Le Devoir*, 4-5 avril 1998, p. B-2.

transformations vers un mieux-être, que le visiteur est convié à expérimenter sur-le-champ en modifiant son rôle de spectateur, de simple regardant en celui d'acteur (ré)agissant à l'installation présentée dans la galerie, laquelle, justement, à travers la fenêtre de la salle d'exposition, se réfléchit au dehors, au cœur même de l'urbanité qu'elle pointe et interroge. Sollicitation à réagir à cette proposition plastique qui anticipe et préfigure cette nécessité d'intervenir et de réagir aux types de cités qui nous sont offerts, nous demandant « Que peut l'individu face à l'hégémonie de la machine à fabriquer des villes [11] ? »

De la ville on accède à la campagne, du patrimoine bâti au patrimoine naturel, avec les « jardins à parcourir [12] » de Jocelyne Tremblay jalonnés de troncs d'arbres, bois de chauffage, madriers de construction et rebuts de cours à bois. La forêt comme espèce/espace menacé ; l'œuvre, Jeux de bois (1993), comme lieu de mémoires incertaines – tantôt perdues, tantôt perpétuées –, là où s'entremêlent transit et pérennité, passage et ancrage. Lieu de l'imaginaire et du poétique, du ludique également, du plaisir d'inventer et de créer, l'artiste sciant, coupant, transportant de loin en loin ces épinettes noires et les cordant dans la galerie, les assemblant en un univers transposé qui, précisément, entend évoquer l'enracinement/déracinement, la naissance et persistance – pour reprendre le titre d'une exposition célèbre [13].

Une incitation à la rêverie et à la réflexion, un regard empreint d'altruisme que l'on retrouve dans les personnages d'Aline Martineau qui, « acteurs silencieux et immobiles d'un drame dont nous sommes les témoins oculaires, nous forcent à jeter un regard lucide sur notre solitude et notre impuissance [14] ». Des mises en scène où s'activent des figurants d'aspect souvent naïf dont les gestes ont quelque chose

11 La question est posée par Jocelyne Connolly dans « Claire Brunet. Mise en scène de la ville : construction d'un sens », Montréal, *Esse,* hiver 1989-1990, s.p.

12 L'expression est de Dominique Chalifoux : communiqué de presse publié lors de l'exposition *Jeux de bois,* sculptures récentes de Jocelyne Tremblay, Lachine, Musée de la ville de Lachine, printemps 1993.

13 *La sculpture au Québec 1946-1961. Naissance et persistance,* Musée du Québec, 1992.

14 Communiqué de presse publié par le Musée du Bas-Saint-Laurent lors de l'exposition *Îles,* en 1989.

d'intime, de familier, comme un théâtre en miniature racontant des bribes de la petite histoire des êtres humains dans leur quotidien. En référence aux tailleurs de pierre médiévaux qui sculptaient des frontons de cathédrale racontant des histoires, Martineau se perçoit comme un tailleur d'histoires : « J'aime les histoires, dit-elle, celles qu'on lit, celles qu'on voit au cinéma, au théâtre. J'utilise des artifices pour inspirer le regard, lui permettre d'interpréter le visible et de lire le scénario qui y est inscrit en filigrane. » Martineau reste proche de la matière qu'elle aborde sur un mode instinctif, acceptant de se laisser conduire et guider par elle, refusant, en revanche, de se confiner à des sculptures-objets. Ses personnages, placés en situation, bougent et interagissent, comme un arrêt sur image, saisis au cœur d'une action narrative, d'un événement souvent dramatique – tel *Naufrage (Le Bateau)* (1990) où plusieurs rescapés tentent de s'échapper du navire qui va bientôt sombrer.

À la Galerie Optica, en 1995, Lorraine Oades présente le plus récent d'une série de portraits visant à instituer une histoire des femmes où documentaire et récit fictif se mêlent dans la construction de la mémoire et de l'identité. Cette fois, l'hommage est rendu à sa grand-mère, et Laura 1898-1990 prend la forme d'une installation multimédia où les divers éléments renvoient directement au salon de Laura : des agencements de photos de famille, une petite table d'appoint où sont posées des violettes africaines, une draperie courant le long d'un mur, des coussins et des pantoufles en phentex sur le plancher, à proximité d'un fauteuil placé devant un téléviseur qui montre un vidéo présentant des négatifs de photos prises par Laura autrefois. Ces images contrastent avec les photographies au mur, et leur aspect vieillot et fantomatique est renforcé par la voix qui récite des lettres expédiées à Oades par

sa grand-mère durant les dernières années de sa vie : « Je ne veux pas t'inquiéter ni te chagriner, mais je vis réellement dans un épais brouillard – je ne discerne plus aucune distance, de sorte que je reste cloîtrée dans la maison... » Si tous les référents proviennent d'un temps passé, il ne s'agit pas ici, pour l'artiste, de jeter un regard nostalgique mais, au contraire, d'organiser ces objets tels des fragments de vie illustrant et actualisant la réalité dont elle parle, de lui conférer une nouvelle signification relevant moins du mémorial que d'une sorte de mémoire pour le futur. En nous faisant pénétrer dans l'intimité et le quotidien de cette femme, Oades nous convie à en faire l'expérience directe par un contact immédiat, une coïncidence avec les matériaux, à nous identifier nous-mêmes à cette recherche d'identité.

En collaboration avec Lorraine Oades, Paméla Landry présente *Table des matières* à La Centrale, sur la question des femmes et de la construction de l'identité : « Les féministes, écrit Sandra Lee Bartky, ne sont pas plus conscientes de réalités différentes que d'autres personnes ; elles sont conscientes des mêmes réalités, mais différemment [15] ». C'est cette différence – d'être, de savoir, de percevoir – que présente la pièce de Landry, *Pointure universelle,* en perturbant l'identité convenue du mobilier, son rapport au corps. Un bureau de type conventionnel est ainsi contaminé par une série d'interventions de l'artiste : décapage du bois, fusils en plastique actionnant une sonnerie et un ventilateur, installations électriques, ajouts d'accessoires et autres morceaux d'ameublement. Le « moi » de Landry, précise la conservatrice Corrine Corry,

> s'est inscrit dans le matériau de l'œuvre. Elle a pris le contrôle. Les matériaux sont comme des conduits. Nous n'échappons pas aux références au corps, au questionnement des codes de l'appartenance sexuelle, au

15 Sandra Lee Bartky, « Toward a Phenomenology of Feminist Consciousness », dans *Feminity and Domination : Studies in the Phenomenology of Oppression,* dans la série Thinking Gender, Linda J. Nicholson ed., Routledge, New York, 1990. Cité dans le catalogue d'exposition Paméla Landry, Lorraine Oades. *Table des matières,* Montréal, © Corrine Corry, La Centrale, s.d., p. 9.

> fait que ces idéologies insérées dans notre quotidien domestique sont ici contredites. Si nous considérons cette œuvre comme un portrait, nous voyons que la représentation a été perturbée. Pourtant l'identité de Paméla y est tout à fait claire. Elle se trouve dans l'intimité des tiroirs, dans la reprise (en main) de la surface, dans le contrôle de l'électricité [16].

16 Corrine Corry, «Pointure universelle. Paméla Landry». *Ibid.*, p. 29.

Comprendre la matière dans son fonctionnement, sa technique, sa technologie – manipuler ce langage, le faire sien et le transformer, comme autant de gestes de réappropriation de soi, de construction d'identité.

Dans l'installation *Mythe, mémoire et réalité* (1996), Janet Logan questionne certains stéréotypes associés au vêtement féminin en construisant/déconstruisant une série d'objets qui sont ensuite étalés sur le mur, parfois rehaussés de dessins. Constitués de matériaux divers, les fragments éclatés révèlent leurs structures intérieures et extérieures, se transforment en accessoires hétéroclites et aléatoires aux textures variées où se mêlent fil de fer, velours, soie, dentelle, filet, cheveux, cire et papier mâché, se déployant en spirales et arabesques, en formes organiques issues des règnes végétal et animal. Cet étalement disparate d'éléments – pouvant faire penser à des débris – sollicite la mémoire du spectateur et le désir de refaire l'unité apparemment perdue, de reconstituer l'état originel. Tâche qui s'avère aussitôt impossible, compte tenu du changement de statut qu'a subi l'objet, de sa dislocation, privé de son identité première et s'ouvrant désormais sur l'inconnu, l'insaisissable. En réaction aux cadres imposés et aux codes établis – qui souvent faussent l'identité de l'individu – Logan propose un lieu de liberté et de possible émancipation.



Janet Logan, *Mythe, mémoire et réalité,* 1996. Détail. Photo : R. T. Simon.

Devora Neumark s'intéresse aux lieux publics, à la fois comme matériau de l'œuvre et comme lieu d'intervention. Il y est question de vestiges du passé, de l'impact de l'héritage historique dans la (re)construction de l'identité. Avec trace(s)– *a public intervention as studio practice* (1995), l'artiste investit un couloir du métro et transforme l'espace public en atelier avec une œuvre en constante évolution tout au long de l'événement, réparti sur deux fins de semaine. Des sons et des images issus de rites sacrés commémoratifs interrogent « les modes de fixation et de conservation de la mémoire pour mettre en lumière les mécanismes de fabrication de l'histoire, tout comme ceux de l'oubli [17] ». Le geste revêt un caractère politique en posant un regard critique sur certaines images idéalisées de la femme élaborées et perpétuées par la culture et la religion.

* * *

L'espace identitaire comme lieu d'observation et d'affirmation de soi comme sujet, tout autant que signe d'appartenance à une collectivité. Retour fondamental sur soi – sur sa propre essence – débouchant sur une présence à l'Autre : le couple, la ville, la nature, la communauté culturelle, la nationalité, les stéréotypes, la mémoire. Des œuvres, ici, comme autant de pièces d'identité visant à se (re)définir et révéler l'être dans sa substance, sa nature intime, sa différence ontologique. Geste d'appropriation, mais aussi d'expropriation.

17 Communiqué publié lors de l'événement *trace(s) – a public intervention as studio practice,* Montréal, Cobalt Art Actuel, 1995.



> Quand les femmes se servent de leur propre corps dans leur pratique artistique, elles se servent de leur moi. Un facteur psychologique significatif convertit ces corps ou ces visages, qui passent alors d'objet à sujet.
>
> Lucy Lippard
> *From the Center : Feminist Essays on Women's Art*

IMMORTALISÉ depuis des siècles dans ce que Corinne Chaponnière nomme un déni de sens, le corps féminin (re)trouve un lieu de signification à partir de la réflexion féministe des dernières décennies.

> Si les critiques, précise-t-elle, s'accordent à définir la spécificité de l'écriture féminine comme une parole du corps ou une « écriture du dedans », c'est que ce corps, précisément, a toujours été nié comme signe, ou – ce qui revient au même – vidé du sens tapi en son « dedans »[1]...

Entre le *body art* et la *robe de viande* de Jana Sterbak (*Vanitas : Robe de chair pour albinos anorexiques*), le *traitement* du corps, assurément, est désormais convoqué dans... tous ses états. D'une part, constitue-t-il dans l'histoire de l'art – et l'art actuel – un lieu privilégié de représentation ; d'autre part, sert-il de paradigme premier – spontané, essentiel, incontournable – chez nombre d'artistes pour illustrer des phénomènes comme l'aliénation/libération et ce, tant sur le plan individuel que sociétal. Un motif à la *fortune critique* imposante s'il en est, auquel nombre d'artistes

vont s'ingénier à octroyer d'autres acceptions et valeurs. Ce sont quelques-unes de ces diverses (re)formulations qui sont regroupées ici sous l'appellation espace corporel – succédant aux espaces personnel, territorial et identitaire précédemment abordés.

Le corps féminin revu et corrigé par les premières intéressées, les femmes elles-mêmes, dont elles vont s'emparer et prendre possession, confiné – abandonné – qu'il a été, de tout temps, en d'autres mains que les leurs, des mains étrangères. Le corps comme territoire reconquis et récupéré, comme langage – vociférant et vindicatif parfois –, comme voix et porte-voix, polysémique dorénavant : tour à tour lieu de lutte et de désir, d'action et d'introspection, de fantasme, d'érotisme et de douleur, de critique acerbe ou d'exorcisme, d'exutoire ou d'exultation, fragile ou séducteur, tantôt statuaire tantôt fragment, tantôt intime et quotidien, tantôt politisé.

Paradoxalement – s'agit-il d'un brin d'humour ? – c'est le nu masculin qui servira ici d'introduction à l'espace corporel. Si la majorité des femmes, en effet, interpellent leur propre corps ou le corps féminin, certaines, assez rares à vrai dire, entendent donner leur version du corps de l'homme et, par là, de la sexualité humaine, fief monopolisé jusqu'alors par leurs pairs masculins. À la Galerie Chantal-Boulanger en 1988, Louise Viger présente *Hommes, usages, ornements*, une suite de figurines masculines masquées, anonymes, fixées au mur – telle une frise ou les stations d'un… chemin de croix ! – et dont les poses exubérantes et le sexe proéminent révèlent un état de désir et de fragilité. « Boudée par le deuxième sexe, écrit Marie-Michèle Cron, appréciée de la gent masculine, cette exposition souleva les sempiternelles questions : ne serait-il pas plus logique en effet, pour les femmes artistes, de traiter de leur imaginaire au lieu de se complaire à explorer l'intimité des hommes[2] ? »

1 (Note de la page précédente.)
Corinne Chaponnière, *Le mystère féminin ou vingt siècles de déni de sens*, Olivier Orban, 1989, p. 248-249.

2 Marie-Michèle Cron, « Fragilité et virilité », Montréal, *Le Devoir*, 1er juin 1991, p. C-8.



Louise Viger, *Hommes, usages, ornements,* 1988. Détail. Plâtre, pâte à modeler durcie par cuisson, caoutchouc synthétique, bandes élastiques, accessoires / fragments de parure. 36 x 40 cm. Photo : Huguette Martel.

Réaction plutôt surprenante et saugrenue à laquelle l'artiste répondra (?) par une deuxième exposition intitulée *L'éclipse, les délicieux,* en 1991. Les nus, entre-temps, ont acquis d'énormes proportions, sont descendus de leurs cimaises et sont posés au sol. Des hommes fabriqués en... sucre (!), contorsionnés, sans bouche mais déployant de larges gestes –dans le sens de parler avec ses mains –, projetant des ombres démesurées sur les murs :

> Je prends le corps masculin comme sujet de travail, note Viger, mais c'est pour parler du corps féminin. Je trouve que ce qui est étranger me convoque plus. C'est l'autre et cela évite de parler de cet effet miroir qu'on a sur soi. Lorsqu'on est confronté, on se forge une identité. En même temps, je fais allusion au silence des femmes. Nous n'avons plus la parole, donc qu'est-ce qui pourrait bien se substituer à elle ? Je m'intéresse beaucoup à l'idée de troc, d'alternance des rôles, d'identité mosaïque, de destins multiples. J'aimerais pouvoir dire : je suis nombreuse [3].

Nombreuse, sans doute Viger l'est-elle dans son œuvre, par les multiples pistes qui y sont dégagées. Cette présence des corps, par exemple, comme métaphore de la présence de l'œuvre dans l'espace, du lien entretenu avec le site d'exposition, la sculpture faisant corps avec lui. Un rapport avec le lieu physique certes, mais aussi sa fonction, son contexte social, son ancrage historique. Un dialogue se tisse entre des directions différentes ou des contraires, entre ce que l'on voit et ce qui est suggéré, conférant de nouvelles dimensions à l'œuvre. Autre aspect récurrent chez l'artiste : l'emphase mise sur des éléments habituellement considérés comme mineurs, secondaires et sans importance. Ces détails, Viger les met en valeur,

3 *Ibid.*

comme une façon de les élever au rang de monument, jouant avec les proportions, grossissant démesurément un élément qu'on ne remarque pas spontanément. Dans *Lys* (1993), une œuvre d'intégration à la Maison de la culture de Saint-Joseph-de-Beauce, c'est une humble fleur qui est ainsi *monumentalisée*. Formée d'un ensemble en aluminium érigé sur un terrain surélevé, l'installation est constituée d'un lys fermé, fixé à une tige ouvragée à la manière du fer forgé et d'un lys ouvert posé sur un socle de béton. Un parterre de lys vivaces associe l'intervention au cycle de la nature ainsi qu'aux nombreux jardins disséminés dans la municipalité où le lys fleurit abondamment. La symbolique du lys interfère en agissant comme trait d'union entre : la fonction d'origine des deux bâtiments (un couvent et un orphelinat) voués autrefois à l'éducation des enfants ; la ville, dont le patronyme est saint Joseph – bien connu pour aimer les lys ! – et la mémoire collective...

Mais revenons au corps féminin. Ce corps – jadis lascif et passif – est pris en charge dorénavant, (ré)animé, activé et actif, ayant accédé au stade de sujet entreprenant et efficient (efficient : « qui produit un effet, qui est à l'origine d'une chose »). *Moi-peau,* siège(?) de la pensée, reposoir(?) de l'âme, habitacle/réceptacle, repaire et point de repère, lieu d'émotions et d'expériences, de savoirs et de mémoire, le corps est convoqué d'abondance par les femmes artistes et cela, dès les années 1960 et 1970, à l'époque où plusieurs mouvements artistiques forcent l'évacuation de la figure humaine. Pourquoi cet intérêt marqué pour le corps ? La question est lancée...

En 1986, le Musée régional de Rimouski présente l'exposition, *Corps et Jouissances : Regards de femmes,* réunissant treize artistes[4] dont les œuvres sont axées sur le thème du corps tel que vu par les femmes. L'événement avait été proposé par le Comité de

4 Arthure, Guylaine Côté, Lucie Desrosiers, Ireine Ève Durant, Yolande Fortin, Nicole Jolicœur, Andrée Jutras, Marie-Chrystine Landry, Michelle Naud, Blandine Ouellet, Louise-Andrée Roberge, Hélène Roy, Sonia Talbot.

lutte contre la pornographie de la Maison des femmes de Rimouski afin de permettre aux femmes d'explorer leur propre imaginaire érotique en faisant échec aux images véhiculées par la pornographie et sans que la jouissance féminine ne soit posée en regard du désir masculin :

> Faire se rejoindre l'art et le corps, écrit Rose-Marie Arbour, c'est reconnaître que l'art n'est pas uniquement le produit d'une évolution historique de la forme ni celui d'un état privilégié accessible à de rares individus à qui le sens créateur est octroyé, mais qu'il participe du même espace, du même temps que le corps et qu'à ce titre on ne peut l'approcher ni l'entendre en dehors du langage du corps [...] Le corps est un lieu, un contexte, un réseau où rien n'est vraiment saisissable, où tout est échange et perte, réception et passage. Jouissance et souffrance. C'est dans ses rapports au monde qu'il se construit, se défait et se refait et il n'est pas indifférent, au sein de tels *rapports,* d'être un homme ou une femme [5].

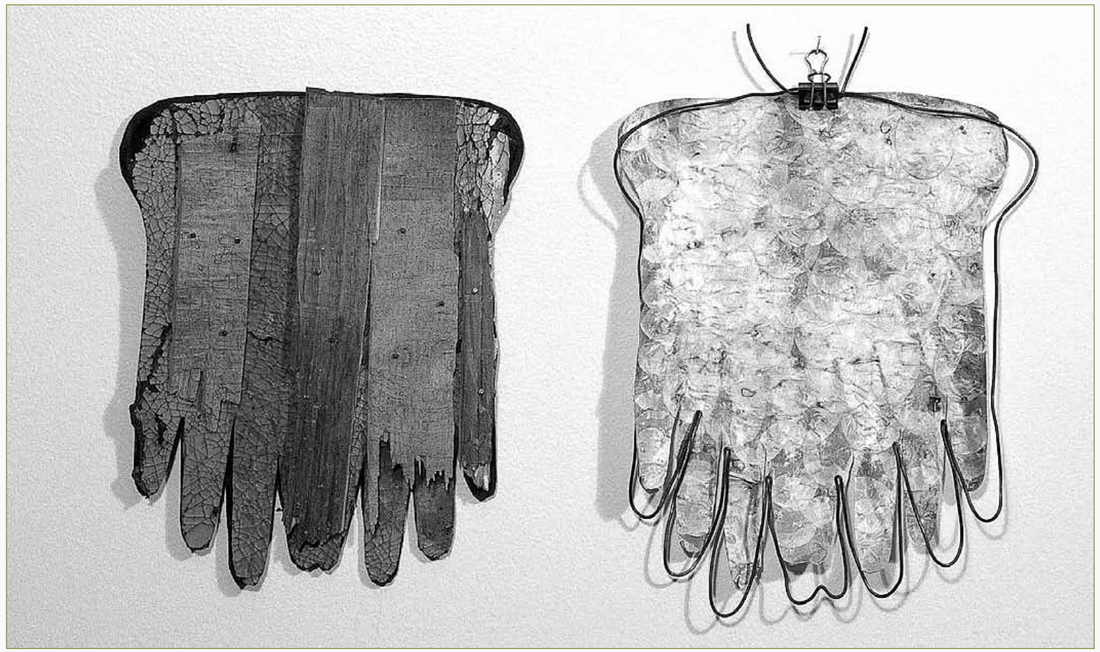
En parallèle à ces *Regards de femmes* qui soulèveront moult controverses, on réalise une série d'activités publiques – conférence, table ronde, sondage –, et la publication d'un numéro spécial de la revue *Urgences*. À travers leurs œuvres – aux titres souvent évocateurs, *Donnez-nous aujourd'hui notre bordel quotidien, Jouissances vieilles à rajeunir, Chambre nuptiale à l'Ère du Verseau, Le désir d'être vue... le désir d'être cachée, Volupté séquentielle, Contact, Le choix de jouir et de mourir en chute libre* –, les femmes évoquent tour à tour des souvenirs d'enfance, des univers rêvés surgis du subconscient, l'empreinte des jouissances quotidiennes, le retour à une mémoire

5 Rose-Marie Arbour, «Pour un corps différent», catalogue d'exposition *Corps et Jouissances : Regards de femmes,* Musée régional de Rimouski, 1986, p. 6-7.

primordiale, « l'hystérie de Charcot », la créature nouvelle et le corps intérieur, la sensualité, des paradoxes et des ruptures...

L'aventure rimouskoise est suivie, l'année suivante, de *Femmes-Forces* regroupant trente-cinq femmes au Musée (national des beaux-arts) du Québec[6]. Contaminations, manipulations et hybridations multiples du vocabulaire plastique, dont l'un des effets premiers est de requestionner la spécificité du médium et sa pratique, mais aussi de dévoiler, au moyen de l'œuvre, qu'existent bel et bien une approche et une perception plurielles de la réalité. C'est ainsi que la peinture s'apparente à *l'écriture magmatique* (Josette Trépanier) ou s'inspire de murales aztèques (Helga Schlitter) ; que la photographie déborde sur la peinture et la sculpture (Ariane Thézé) ; qu'un escalier mou, *impossible*, dévoile des conquêtes toujours à recommencer (Lise Nantel) ; que les formes ne sont qu'apparences

6 À titre indicatif, voici une liste chronologique (sans doute non exhaustive) d'expositions femmes artistes, entre 1947 et 1997 : *Fémina,* Musée du Québec, 1947 ; *Three Women Show* (Jeanne Rhéaume, Madeleine Boyer et Ethel Rosenfield) au restaurant Au Lutin qui Bouffe, Montréal, 1963 ; *Two Women Show* (dont Ethel Rosenfield), Galerie l'Étable, Musée des beaux-arts de Montréal, 1969 ; *Art Femme 1975,* Centre Saidye Bronfman et Galerie Powerhouse (La Centrale), 1975 ; *Artfemme,* Musée d'art contemporain de Montréal, 1975 ; *Panorama d'avant-garde,* Galerie Powerhouse (La Centrale), 1980 ; *« Group Sculpture Show »,* Galerie Powerhouse (La Centrale), 1980 ; *Art et Féminisme,* Musée d'art contemporain de Montréal, 1982 ; *Réseau Art-Femmes,* Musée du Québec, 1982 ; *Tridimension-Elles,* Galerie de l'UQÀM, 1982 ; *Sept femmes du Québec,* Maison de la culture Marie-Uguay, 1982 ; *Actuelles I,* exposition itinérante, 1983 ; *« Je »* : (18 autoportraits), Maison de la culture Côte-des-Neiges, 1984 ; *Sur les ELLES du temps : Camille Claudel et des sculpteures québécoises contemporaines,* Galerie de l'UQÀM, 1984 ; *Féministe toi-même, féministe quand même,* Galerie La chambre blanche, Québec, 1984 ; *La Femme et l'Art,* 5 artistes au Salon national des Galeries d'art, Montréal, 1984 ; *Travail de femme,* Galerie de l'Université Concordia, 1986 ; *Corps et Jouissances : Regards de femmes,* Musée régional de Rimouski, 1986 ; Première édition de l'exposition annuelle *Les Femmeuses, Femmes-Forces,* Musée du Québec, 1987 ; *Femmes de parole et écologie,* Maison de la culture Côte-des-Neiges, 1988 ; *Art et littérature féministe,* Espace 205 (Powerhouse), 1988 ; *Rassemblement* (Michèle Assal, Hélène Godbout, Joan Radzkiewicz), Galerie Trois Points, 1989 ; *Création / Femmes,* Galerie du Grand Théâtre de Québec, 1989 ; *Déplacements – Art actuel 1990,* Maison des Arts de Laval, Maison de la culture Frontenac, 1990 ; *Les cinquante heures du féminisme,* Université du Québec à Montréal, 1990 ; Jennifer Macklem, Rose-Marie Goulet, Johanne Gagnon, 4040 Saint-Laurent, 1990 ; *Dialogues,* Les Galeries du Parc, Montréal, 1992 ; *Au féminin,* Musée du Québec, 1994-1995 ; *Trans.Mission,* La Centrale, 1996 ; *Héritage – 15 femmes autour du passé-présent,* Centre interculturel Strathearn, 1996 ; *Femmes, corps et âme,* Musée de la Civilisation, 1996 ; *Œuvres vives,* Maison de la culture Côte-des-Neiges, Maison de la culture Notre-Dame de Grâce, Galerie de l'UQÀM, 1997.



Carole Baillargeon, *Dualités,* 1994.
Détail : *Un couple I.* Papier et lithographie, bois, prélart, végétaux, fil métallique. 40 x 59 cm.
Photo : Ivan Binet.

(Dominique Morel) ; que l'œuvre existe par-delà son *concept d'origine* (Jennifer Macklem) ; qu'elle emprunte à la mémoire des œuvres anciennes (Janet Logan) ; que la sculpture est de connivence avec l'architecture (Lisette Lemieux) ; qu'il y a cohérence sous l'apparent désordre des phénomènes (Francine Larivée) ; que sont mis en situation des éléments hétérogènes (Lise Landry) ; que la peinture peut se substituer à la parole (Colette Laliberté) ; que l'apparaître cache du dérobé (Michelle Guay) ; que la sculpture peut s'inscrire dans l'Histoire du monde (Isabelle Grondin) ou se découvrir des affinités avec les pierres des Incas (Joan Esar) ; que l'objet créé construit un sens dans le monde réel (Denise Dumas) ; que l'œuvre est mémoire de préhistoire (Monique Charbonneau) ou de paysage industriel (Liliana Berezowsky) ; que le tableau est *paysage* (Nycol Beaulieu) ; et que l'œuvre (se) pense par le faire (Claire Beaulieu).

Bien loin de la simple division binaire d'antan – la dichotomie corps/esprit–, voici un corps qui n'est plus homogène mais pluriel désormais, libéré des entraves et des confinements réducteurs de naguère, ouvert à l'interprétation, à toutes les interprétations, perceptions, sensations, expériences et expérimentations.

Il s'ensuit une possible dérogation aux préceptes et canons établis qui incitera plusieurs artistes à adopter une approche critique sur l'art et ses procédés, éliminant par exemple la barrière entre art et artisanat, arts majeurs et mineurs, entre l'œuvre d'art et l'œuvre utilitaire. Lors de l'événement *Textiles Sismographes – Symposium fibres et textiles* 1995, Carole Baillargeon signale les préjugés entourant ce type de matériaux, davantage associés aux arts décoratifs : « Du fait de l'apparente fragilité et du caractère flexible (le mou) des matériaux employés, écrit-elle, on ne considère pas les arts textiles comme un médium sérieux et noble mais plutôt comme un passe-temps. Et l'art textile est une expression artistique liée majoritairement aux femmes[7] ». Baillargeon poursuit en signalant l'aspect tactile des *soft sculptures,* leur référence à la peau, au sens du toucher, au corps et à la parure, ainsi que leur rapport à l'écriture issu du lien étymologique entre texte et textile.

Utilisant le papier matière, auquel elle juxtapose d'autres techniques et médiums, Baillargeon propose des sculptures et des installations à l'aspect souvent théâtral inspiré de sa formation en scénographie. Prélevant un élément du quotidien, le vêtement, elle s'en sert « comme témoin des tensions, des agressions faites au corps humain et à l'individu », tandis que

> le propos et le traitement des matières s'inscrivent dans une production associée aux arts textiles contemporains. Ainsi, affirme-t-elle, j'ai l'impression de perpétuer un savoir qui me fut transmis. Le savoir relié au domaine textile est en étroite relation avec celui du féminin et du domestique qui expriment des façons de faire et de dire, une culture.

7 Carole Baillargeon, « 100 % fibres inconnues ou la définition d'une expression artistique », dans *Textiles sismographes : essais critiques sur les textiles dans l'art,* collectif publié par le Conseil des arts textiles du Québec, 1995.

Avec le vêtement, c'est le corps que l'artiste interpelle : le jeu, souvent retors, de la séduction et du faux dont les contraintes peuvent entraîner maintes souffrances, tant physiques que morales. En 1994, lors de l'exposition *Dualités,* elle prélève des illustrations dans des publications de la firme d'amaigrissement Weight Watchers montrant des exercices auxquels on doit s'astreindre pour affiner sa silhouette, alors que des représentations de corsets voisinent des tissus chirurgicaux où est inscrit le nom de reines de beauté. Le corps anorexique, torturé et violenté pour répondre à des critères esthétiques idéalisés – le plus souvent irréalistes –, se pliant à l'adage populaire « qu'il faut souffrir pour être belle ». *Vêture* (1990), *Garde-robe et les dix commandements de Mademoiselle Élégante* (1990-1992), *Armures allégoriques* (1991-1992), *La chair de la robe* (1992), *Enveloppes* (1993), *Parures* (1994), *Ces petits riens qui nous façonnent* (1995), autant de titres d'exposition évoquant le corps dans ses multiples entours et pourtours, autant d'allusions à l'être – d'incursions, d'intrusions – sous ses artifices et ses dehors, de questionnements sur *l'habit qui fait le moine !* sur le corps tel qu'il est modelé par le costume, sur le vêtement comme prolongement du corps...

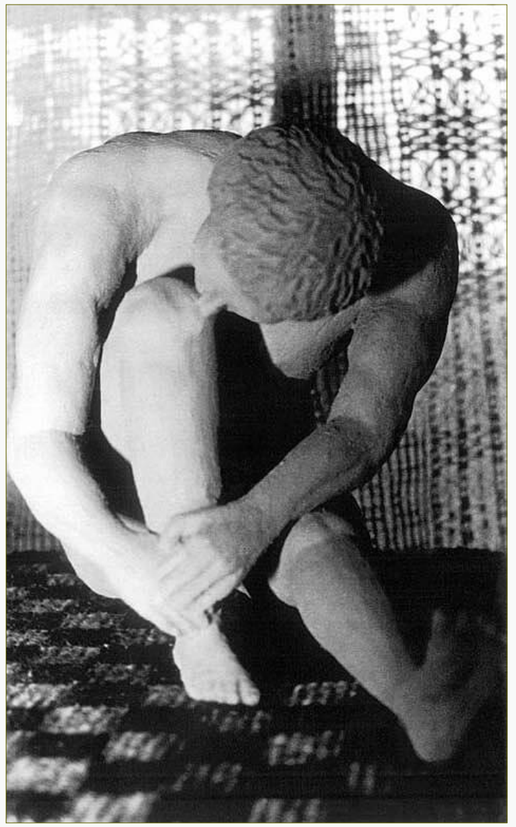
Chez Anne-Marie Fisette, le corps, peint ou sculpté, est abordé comme armure, comme armature et traité dans divers médiums allant de la céramique au plastique, du ciment à l'aluminium et aux matériaux de récupération. Corps d'hommes et de femmes en positions de repliement, de retrait, de recueillement, ou présentés au contraire comme véhicules et symboles de conscientisation de l'Être et de son environnement menacé. Corps intime ou corps social, offert tantôt à la seule contemplation, au désir ; tantôt revendiquant, cherchant à provoquer en bousculant

des comportements et des attitudes laxistes, à susciter une certaine réflexion en regard d'une société contemporaine trop souvent aveuglée par ses excès, notamment en ce qui a trait à la consommation.

> Le corps, affirme Hélène Lord, est le lieu où s'ancre et converge mon travail. Il en constitue la trame essentielle par sa complexité et la tension de sa fragilité. Depuis quelques années, je m'intéresse au fragment [...] Procédant de l'inachevé, le fragment me permet de réfléchir sur l'altérité du corps, sa précarité et son identité. Dans la solitude de ses gestes, le corps pense, se réfléchit. Oscillant entre le familier et l'étrange, je tente de saisir parmi la multitude de ses gestes, ses mouvements, les signes de sa présence éphémère.

Le corps comme territoire incertain, complexe et vulnérable. Élaborée de gestes patients, sensible aux aspects du *faire*, du *métier,* de l'apprentissage, l'œuvre de Lord porte une réflexion sur le processus créatif, déjouant notamment les frontières dessin/sculpture.

Les installations de Jana Sterbak sont dépouillées, voire austères, percutantes et provoquent souvent un malaise profond chez le spectateur, que ce soit dans l'installation vidéo *Déclaration* (1993) où un lecteur bègue récite – avec peine – le texte de la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* (1789) ; ou dans *Genetic Man* (1987-1989) montrant un homme de dos, le crâne rasé et marqué d'un code-barres sur la nuque ; ou dans – la désormais célèbre – *Vanitas : Robe de chair pour albinos anorexiques* (1987) se putréfiant, nauséabonde, dans la salle du musée. Dans le travail de Sterbak, précise Anne Bénichou, le corps « est un corps politique ou



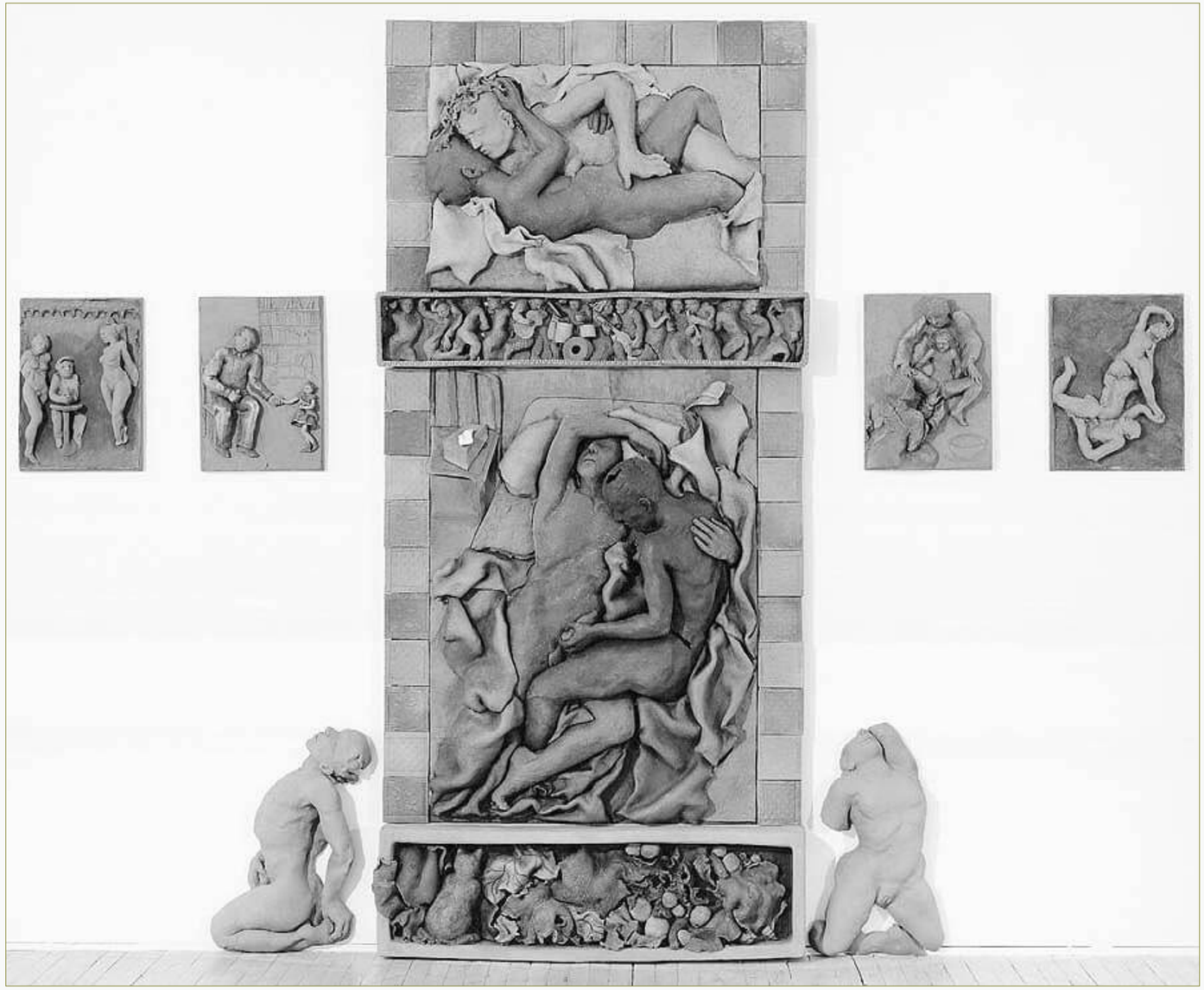
Anne-Marie Fisette, *Modèle homme,* 1986.
Argile. H : 30,4 cm. Photo : A.-M. Fisette.

politisé qui évoque les grands débats sur la liberté de l'être humain. L'artiste nous parle de l'emprisonnement du corps par le corps lui-même[8] », du rapport au corps tel qu'il nous a été imposé, le corps captif, dans sa fragilité, son assujettissement.

Le corps dévoilé en diverses situations érotiques, voilà ce que présente Pascale Archambault dans *Scènes d'amour, de cul et d'abus* (1995, Centre d'exposition Circa), la crudité du titre de l'exposition annonçant déjà le caractère brut, audacieux et sans détour de l'imagerie proposée au visiteur. Seuls ou avec d'autres – pour reprendre une formule utilisée jadis dans le secret du confessionnal –, les êtres sont captés et offerts dans l'intimité d'expériences sexuelles variées où se côtoient masturbations, copulations, sodomies, fellations, attouchements et caresses illustrés de manière explicite. Façonnées en céramique, les murales et les rondes-bosses empruntent à la statuaire et au vocabulaire architectural – façade, portail, fronton, frise, bas-relief, maçonnerie de briques –, tandis que l'orant et le priant, postés à gauche et à droite de la composition, ont troqué l'attitude tranquille de la prière et du recueillement pour se donner à voir en figures agenouillées dont les corps, sous l'emprise des plaisirs charnels, sont parcourus de transes et de convulsions. La sexualité humaine – dans ses relations complexes à l'amour, à l'homosexualité, au pouvoir, à la violence, à la solitude individuelle –, étalée au grand jour dans des scènes où l'impudicité entend contrer tous les interdits tabouisés par les institutions sociales ou religieuses.

L'espace corporel, chez Naomi London, est évoqué par l'entremise du vêtement et de ses incidences multiples, qu'il s'agisse du rapport à soi ou du contact qu'il favorise (ou non) avec l'autre – que ce soit dans le cadre du couple amoureux ou celui du rapport homme/femme, de la camaraderie, de la famille ou de la relation d'aide. London

8 Anne Bénichou, « Jana Sterbak », Montréal, *Le Journal du Musée d'art contemporain de Montréal,* vol. 3, nº 4, p. 5.



Pascale Archambault, *Scènes d'amour, de cul et d'abus,* 1995. Céramique. Centre d'exposition Circa. Photo : Guy L'Heureux.

perturbe ce qu'on nomme habituellement le code vestimentaire et propose des représentations qui se posent comme déviantes en regard des habitudes d'utilisation courantes, des critères ou des standards établis : manches démesurément allongées, encolures trop petites ou pantalons à trois jambes. L'installation *The Love Seat with Polaroid* (1996), par exemple, consiste en une immense chemise rouge que deux personnes revêtent avant de s'asseoir côte à côte sur un banc pour être photographiées, l'image étant ensuite épinglée sur un babillard où est inscrite la nature de leur couplage. London identifie diverses situations de proximité/éloignement entre les êtres : un processus de rapprochement/distanciation que le spectateur est à même d'expérimenter face à ces éléments du quotidien dans lesquels il se reconnaît (et s'identifie) d'emblée, alors que le traitement que l'artiste a fait subir aux vêtements les font basculer dans un univers étrange et surréel.

* * *

À ce corps étalé, objet de *représentation,* correspond un autre corps dont la présence se manifeste différemment – de biais dira-t-on : non plus au niveau iconique mais de manière informelle, virtuelle, par la réaction physique engendrée au contact de l'œuvre. On parlera alors d'un corps tacite, *in abstentia,* implicite et sous-entendu, d'un corps subordonné à la sculpture et suscité par elle, dans l'acte de perception et l'expérience que l'on fait de l'œuvre et de l'espace. N'est-ce pas ce corps qu'induisent, par exemple, les surfaces soyeuses des pièces de Cozic ou les proportions calculées – à l'échelle humaine – des *monuments* d'Alloucherie ? C'est ce corps en filigrane que l'on retrouvera dans la prochaine section, où sera traité le thème de l'espace matériel,

c'est-à-dire le « physique de l'œuvre », son côté palpable, charnel. Un passage, si l'on peut dire, du corps au corps de l'œuvre et des multiples incidences découlant de cet *être-au-monde,* pour reprendre une certaine terminologie.

ESPACE MATÉRIEL OU MANUEL

LE TERME *MATÉRIEL* recouvre une réalité très vaste et, de ce fait, prêter à confusion. Voici donc quelques précisions quant au sens qui lui est attribué ici. Maintenant que l'on sait (!) que le corps ne s'oppose pas obligatoirement à l'esprit, l'un et l'autre participant à une kyrielle d'accointances possibles, ainsi en est-il du matériel, envisagé non pas dans son opposition restrictive au spirituel mais dans une foule de liaisons, une infinité de rapports susceptibles d'émerger de l'inscription dans la réalité, du mode d'accès initié par la matérialité/matérialisation de l'œuvre, de l'œuvre qui se révèle dans son passage par le faire.

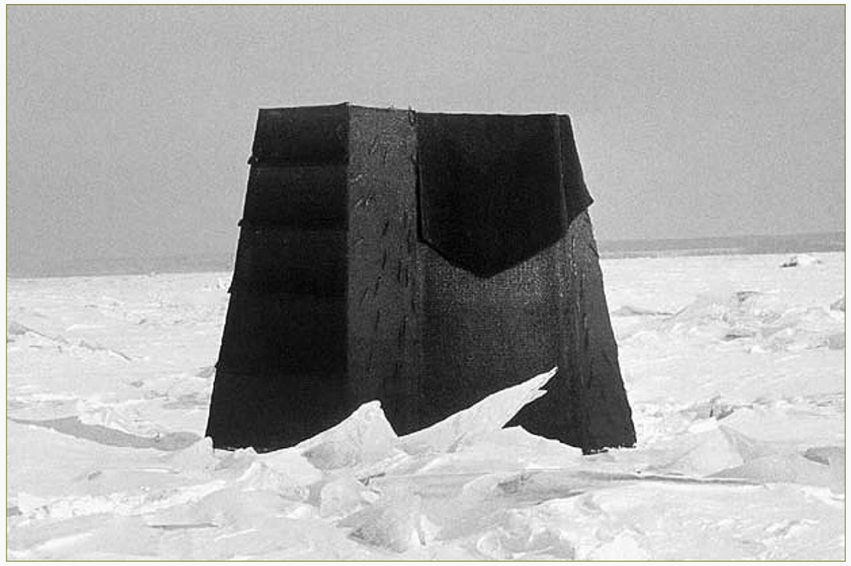
Surfaces, textures, couleurs, matières, formes, lignes, proportions, spatialité... autant de données sensibles, d'indices plus ou moins explicites permettant d'appréhender la sculpture, d'y accéder, de l'explorer, d'en faire l'expérience. Ainsi, plusieurs femmes accordent préséance au choix ou au traitement du matériau, lui conférant par là une symbolique et un sens particuliers et déterminants. Certaines, par exemple, au cours des dernières décennies, ont privilégié des médiums comme le papier ou le tissu qui, fort répandus de nos jours, n'en n'ont pas moins contribué, à l'époque, à dé-hiérarchiser les matériaux traditionnellement dévolus à la sculpture, leur geste se répercutant bien au-delà des seuls aspects de l'objectal et du fabriqué. D'autres vont insister sur la nature même des matériaux, maximisant leur pouvoir d'évocation, renouvelant une utilisation jusque-là conventionnelle. Commentant l'exposition collective *Corps et jouissances : Regards de femmes,* Marie Delagrave écrit, en 1986 :

« Que penser de ces œuvres utilisant dentelle, tulle, plume, fourrure ? Leurs auteures endossent-elles à leur insu les stéréotypes imposés par la mode et la publicité, ou au contraire parviennent-elles à dévier le sens habituellement accordé à ces matières au profit de leur imaginaire érotique ? Le débat est ouvert [1] ».

Si le phénomène n'est pas récent – pensons aux matières synthétiques colorées utilisées par Cozic depuis les années soixante, aux empaquetages de Christo, aux vestes et aux bâches de Betty Goodwin, aux toiles et voiles dans les environnements de Magdalena Abakanowicz –, il a pris une ampleur de plus en plus marquée en sculpture, et le travail des femmes, à n'en pas douter, a contribué à ce changement, cet essor. Matériaux inhabituels, non convenus, mais également approche inédite du médium, convocation d'autres façons de penser la sculpture, d'enrichir son vocabulaire et son langage, de provoquer dislocation et dispersion, perturbant un modèle séculaire, le pervertissant et le contaminant. Toutes choses regroupées ici sous le vocable espace *matériel,* ou espace *manuel* c'est selon, dénotant l'importance accordée au *faire,* à la *main* – comme une suite naturelle et logique à l'espace corporel.

> Avant de savoir écrire, toute petite fille, déjà, je brodais. J'ai appris mes couleurs sur les kimonos brodés et les retailles aux imprimés bariolés des tissus des robes de maman. Plus tard, ce fil de soie, de laine, de métal, est devenu celui-là même de ma vie, et m'a conduite à travers le monde.
>
> Micheline Beauchemin, 1998

1 Marie Delagrave, «Les femmes artistes poursuivent leur quête d'une façon plus individuelle», Québec, *Le Soleil,* 28 juin 1986.

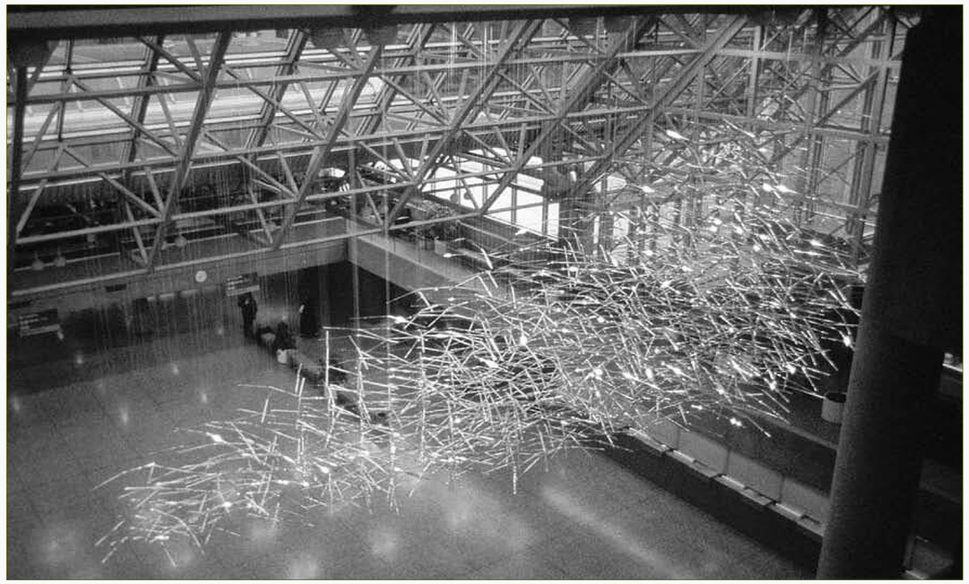


Micheline Beauchemin,
Sombre carapace nordique, 1983.
Fils métalliques, aluminium, lin, soie.
Env. 3 x 4,50 x 1 m. Collection du Musée d'art
de Joliette. Photo : M. Beauchemin.

Certaines femmes ont commencé par aborder l'artisanat avant de faire éclater les matériaux et de leur conférer le statut d'*œuvre d'art*. Dans les années soixante, à l'époque où l'art public, notamment l'art d'intégration à l'architecture, prend de l'envergure, Micheline Beauchemin renouvelle – reformule – la tapisserie en réalisant des murales de grandes dimensions, rêvant, dit-elle, « de tapisseries à la grandeur des cathédrales, à la largeur de nos rivières [2] ». Ce revirement contribue à agrandir la portée du médium, à le délester de ses connotations d'art utilitaire, décoratif et traditionnel, pour en faire une discipline artistique spécifique. Reprenant un procédé ancestral issu du terroir et pratiqué surtout par des femmes, Beauchemin le modernise en le transposant dans le milieu urbain moderne d'alors. Délaissant son côté folklorique, *fait main,* la tapisserie se dégage du mur, envahit l'espace et accède au stade d'art *majeur* inscrit désormais dans une culture non plus populaire mais savante – Marcelle Ferron agira de même en renouvelant le métier ancestral du vitrail avec ses verrières qu'elle qualifie de *sculptures de verre*. Ces artistes innovent, entre autres, en anticipant sur ce qu'on nommera bientôt le décloisonnement des *disciplines,* œuvrant avec des spécialistes d'autres domaines, faisant usiner leurs produits, etc.

Michelle Héon détourne l'utilisation habituelle du papier comme support pour le transformer en matière sculpturale dont elle explore les diverses propriétés physiques et expressives. Fabriquée de fibres végétales recyclées – parfois de textiles usagés,

2 Cité dans Rose-Marie Arbour, « Art public et technologie : Micheline Beauchemin, Marcelle Ferron, Irène Chiasson », collectif, Technologies et art québécois 1965-1970, Montréal, *Cahiers du département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal,* printemps 1988, p. 47. Pour un commentaire (élogieux) de l'œuvre de Micheline Beauchemin, on lira le chapitre « Apothéoses » que lui consacre Pierre Vadeboncœur dans son livre, *Vivement un autre siècle !,* Montréal, Bellarmin, 1996, p. 13-24. L'auteur y parle d'un art exceptionnel, supérieurement accompli, de matière nouvelle, d'invention sensible, et d'objets-événements datés de leur propre naissance.



Micheline Beauchemin,
Aile couleur de temps nordique, 1985.
Aluminium fini miroir argent, fils synthétiques, aluminium anodisé. 4,80 x 4,80 x 10,50 m.
Palais des Congrès de Montréal.
Photo : M. Beauchemin.

peints et teints – la matière devient navires et goélettes abandonnées, boîtes-tombeaux, vêtements cérémoniels, kimonos, architectures ou fragments de sites archéologiques. En 1992, elle expose, avec L. Carter, *In Illo Tempore (En ce temps-là),* à Expression, centre d'exposition de Saint-Hyacinthe. On voit une barque échouée, des sirènes et des fragments de la tête du Cyclope, tous fabriqués de fibres, de cartons et de tissus, ces objets faisant référence à l'Odyssée.

Isabelle Leduc travaille aussi la pâte de papier qu'elle peint et sculpte pour produire des objets qui se rapprochent du rituel. Rituel également dans la gestuelle du *faire,* de manier et pétrir la matière, qui prend la forme d'une peau tendue et représente des objets faisant penser à des outils, des boucliers, des armes, des armures ou des masques de civilisations anciennes et primitives, empreints de significations secrètes et mystérieuses. Parlant de son travail, lors de l'exposition *Sculptures et reliefs* (1994) présentée au centre Expression, l'artiste explique :

> J'aime construire, façonner, retrouver les gestes simples de faire, tailler, nouer, envelopper, donner aux matériaux les plus banals une rugosité précieuse. Capter l'énergie qui environne les objets, m'approprier leur magie, réinventer leur sens, brouiller les référents pour traduire l'impact émotionnel en entités physiques.



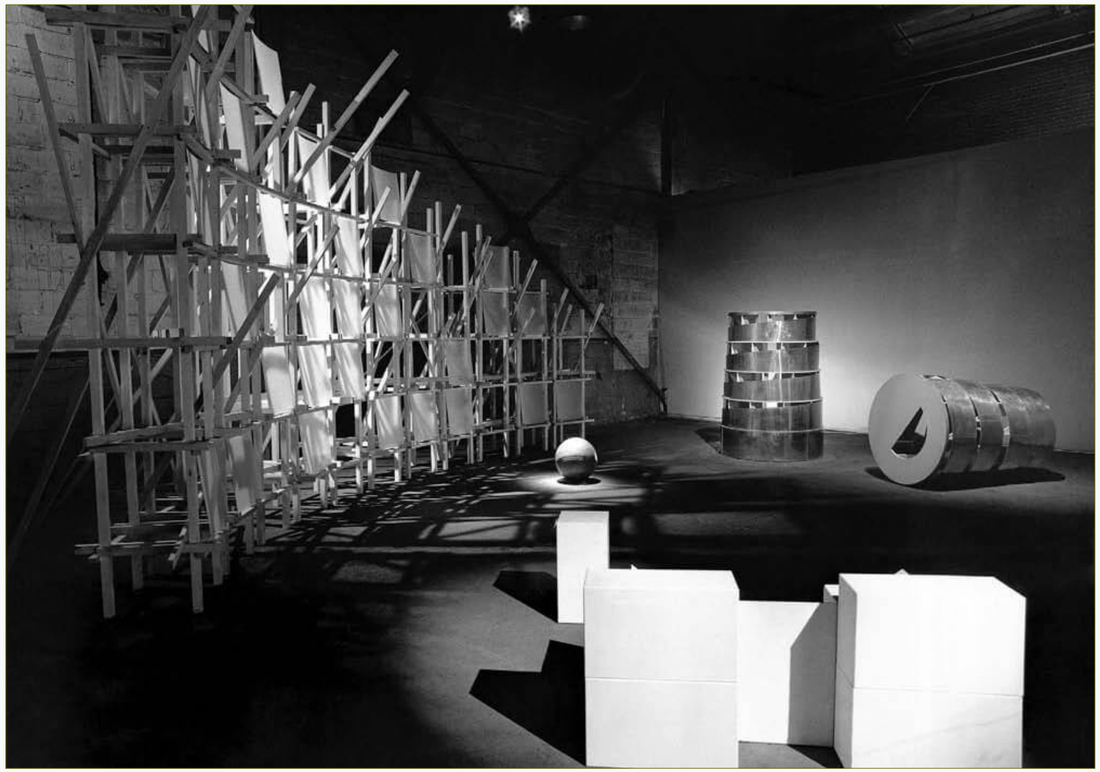
Michele Héon, *In Illo Tempore (En ce temps-là)*, 1992. Détail. Grande barque : armature métallique, denim broyé sur clayons de bois. 1,4 x 7 x 1,5 m ; 1 000 petites barques : pliage de tarlatane enduit de ciment pigmenté. L. : 3 à 20 cm.
Expression, centre d'exposition de Saint-Hyacinthe.
Photo : avec l'aimable autorisation de l'artiste.

Après des études en art à l'Université Concordia, Monique Trottier poursuit des stages de fabrication de papier qui, amalgamé à du denim, du lin et du coton recyclés, devient matériau de sculpture. Pour l'exposition *Nature morte* (1988), à la Galerie Horace, les fibres végétales aux tons assombris, couleur de terre, se sont transformées en troncs d'arbres desséchés dont il ne reste que des lambeaux d'écorce. Des carcasses vides, squelettiques comme une vision apocalyptique d'une nature désertifiée, endeuillée, vestiges désolants de ce qui fut jadis une forêt vivante et luxuriante, anticipations dramatiques de catastrophes potentielles suscitant accablement et tristesse. Animée d'un besoin de contact avec la nature et d'une conscience écologique aiguë, sensible à la détérioration de l'environnement, à sa fragilité, Trottier entend commémorer le souvenir du lieu, l'œuvre s'offrant comme lieu de souvenance et témoignage, aire d'énonciation et de dénonciation. Prélevant des vestiges – pierres, écorces, feuillées séchées, branchages – glanés au cours de longues promenades en forêt, elle les ensevelit dans le papier-matière, la nature ainsi pétrifiée constituant un rappel à notre mémoire collective. Espaces recréés

où le matériau, les objets-témoins et la photographie suscitent l'interrogation et le rêve, cherchant à rétablir l'harmonie et la communication entre la personne humaine et son milieu.

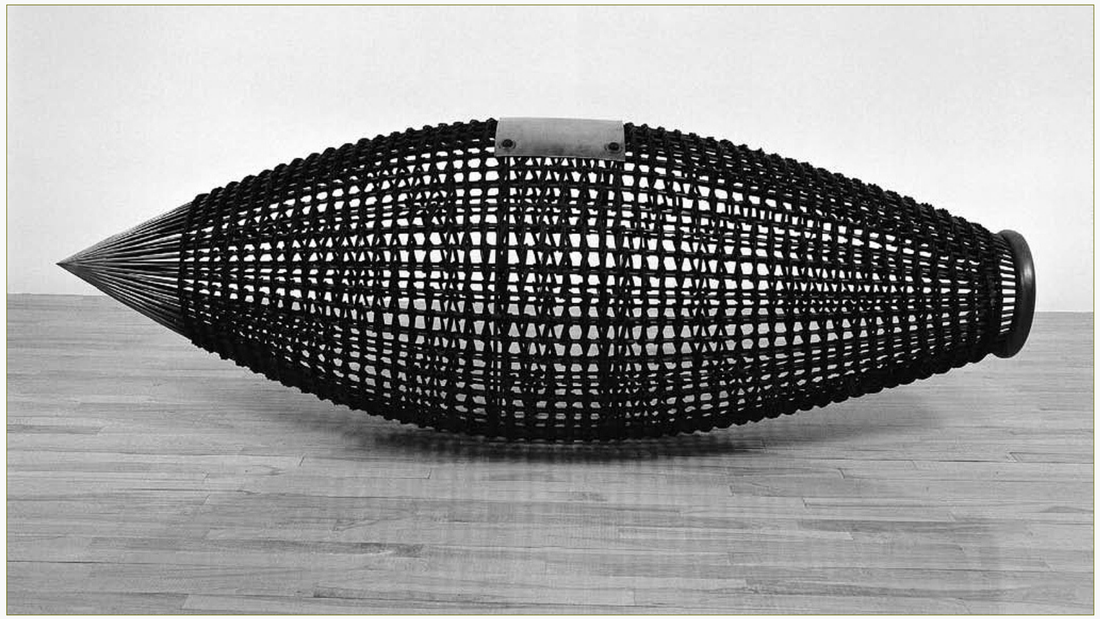
Dans les installations d'Eva Brandl, les éléments, présentés avec concision, dépouillement, rigueur, établissent entre eux des correspondances et des dialogues – entendus et sous-entendus –, alors que leur voisinage dynamise et théâtralise l'espace, parcouru de résonances multiples. L'artiste manifeste une sensibilité particulière aux qualités des matériaux, chaque objet étant investi d'une forte présence sollicitant une approche directe, tout en débordant sur son alentour, entrouvrant et laissant pressentir un *hors champ* à la fois accessible et inaccessible. Les objets sont ouvragés pour s'harmoniser avec leur mise en situation, accroître l'impact métaphorique de l'œuvre, mais aussi révéler son fonctionnement et mécanisme, son processus d'élaboration, voire la nature même du geste de création. Commentant *Mirabilia, ou la rumeur des merveilles* (1989), une œuvre acquise par le Musée d'art contemporain de Montréal, la conservatrice Josée Bélisle précise : « L'attention portée à la nature et aux qualités du matériau est capitale : elle suggère dans un premier temps l'appréhension immédiate de l'iconique et du plastique, puis elle évoque les attributs tant de la matière que de l'immatériel ainsi que les notions de pérennité, d'immanence et de précarité [3] ». Dans cette installation, le bois, le verre dépoli, le plomb, le laiton, le marbre *instaurent* des objets qui revêtent différentes formes (échafaudage, plaques translucides, sphère, cylindres, blocs géométriques) aux échelles et dimensions variées, confrontant le spectateur à un univers à la fois intime et monumental, réel et rêvé, tangible et incorporel, lourd et aérien, stable et incertain, géométrique et

3 Josée Bélisle, « Une œuvre de Eva Brandl », Montréal, *Le Journal du Musée d'art contemporain de Montréal,* vol. 2 nº 3, août-septembre 1991, p. 6.



Eva Brandl, *Mirabilia, ou la rumeur des merveilles,* 1989. Cinq éléments. Marbre, laiton, bois, verre dépoli, plomb. Collection du Musée d'art contemporain de Montréal. Photo : Benny Chou.

poétique. Chez Brandl, à l'aspect éminemment concret, perceptible, aux propriétés physiques marquantes, répond une dimension intangible issue d'un monde idéel ; aux frontières et délimitations correspond une ouverture sur l'infini, comme s'il y avait là une matérialisation de l'insaisissable, le matériau ne constituant jamais une fin en soi, plutôt un relais, l'empreinte d'un ailleurs. Les fragments, en induisant et évoquant un au-delà de leur représentation, excèdent leurs limites, opèrent des glissements, deviennent repères et lieux de repérages, carrefours, lieux de passage et de traversée.



Liliana Berezowsky, *Paramer II*, 1994.
Acier, caoutchouc, bois, plomb.
Photo : Geoffrey Bentz.

Souvent associées aux gigantesques machineries des paysages industriels – turbines, roues, hélices, poulies – ou, plus récemment, à l'univers intime du quotidien, les objets de Liliana Berezowsky sont détournés de leur fonction originelle par des interventions opérées sur leur échelle, leur forme ou leur matériau :

> J'accorde au travail des surfaces beaucoup d'importance, explique-t-elle. C'est la dimension féminine de mes pièces, c'est à mon avis ce qui peut faire dire aux gens que les œuvres ont été réalisées par une femme. Il y a à la fois le long et dur processus qu'implique le travail du métal, sans qu'il y ait nécessairement l'aspect brut que l'on retrouve souvent chez plusieurs sculpteurs qui utilisent ce matériau [4].

4 Extrait de : Nathalie Caron, « Liliana Berezowsky – Métal langage », *Voir* (date inconnue).



Brigitte Radecki, *Maison longue,* 1980. Ciment, troncs d'arbres, miroir. 3,3 x 13,7 x 2,7 m.
Symposium international de sculpture environnementale de Chicoutimi.
Photo : Dieter Radecki. Avec l'aimable autorisation de la Galerie Christiane Chassay.

Que ce soit dans ses installations exposées en galerie ou dans ses intégrations à l'architecture, Berezowsky élabore des stratégies de *détournement* qui instaurent une dynamique complexe entre l'œuvre, le contexte et le regardant. Cette opération de transfert *trouble* la perception du spectateur, l'incite à modifier son rapport à l'objet, à s'impliquer dans un geste d'interaction et d'interprétation. La juxtaposition d'évocations opposées, hybrides – l'écart, par exemple, entre l'identité ambiguë des pièces (une turbine de bateau, une aile d'avion, un canif géant à l'aspect menaçant ou agressif) et leur fini délicat et sensuel, leur élégance, leur facture soignée, la pureté des volumes, le raffinement et l'équilibre des proportions – provoque une tension, une dérive, un dérapage de sens et suscite un paradoxe intriguant et déstabilisateur où se mêlent appréhension et fascination : « Malgré le poids du matériel, note l'artiste, l'opacité de la matière, mon œuvre est une affirmation de liberté, une vision de gravité sans pesanteur. »

C'est aussi une émotion – une expérience sensorielle – que Brigitte Radecki veut faire vivre au spectateur par le biais de la matière de l'œuvre, l'invitant à plonger dans sa propre mémoire et son imaginaire. Cette matière,

elle l'expérimente directement en plongeant ses mains dans l'argile pour créer ses premières œuvres intitulées – précisément – *Excavation site (Lieu de fouilles)* et *Venus found (Vénus retrouvée).* Travail de/sur la terre comme un retour à l'essence, aux origines primitives, au geste primordial et archaïque d'appréhender le matériau sans détour, sans outillage ; références archéologiques également, que l'on retrouvera dans plusieurs œuvres ultérieures. Radecki conçoit des œuvres souvent monumentales avec lesquelles elle entretient un rapport d'intimité et de sensualité. Elle transmet ainsi une part de la dimension rituelle impartie à ses gestes répétitifs, à ce long et patient *travail manuel* sur les objets – leur substance, leur apparence – en vue de créer et de façonner l'œuvre. Ce caractère de proximité, issu du fabriqué, est renforcé par le lien étroit que les œuvres entretiennent avec leur lieu d'inscription ainsi que par leurs fréquentes connotations aux thèmes de l'abri, du refuge, de l'habitacle que l'artiste définit comme « archétype psychologique et connexion primaire entre l'être et la nature ». Lors du Symposium international de sculpture environnementale de Chicoutimi, en 1980, sa *Maison longue,* érigée à l'intérieur de la Vieille Pulperie, est faite d'immenses troncs d'arbres fichés dans du ciment, représentant des enfilades de colonnes entre lesquelles le visiteur circule – telle une forêt symbolique transposée – un passage-couloir qu'il arpente et explore, pour soudain se retrouver devant un miroir. Commentant ce rapport de l'œuvre avec l'architecture existante, Manon Blanchette écrit :

> Par cette tentative de rétablir l'harmonie dans le rapport de l'homme à la nature, [Radecki] tente de « re-féminiser » la société, d'une part parce que le rythme de la nature fut pendant longtemps associé à celui de la fécondité de la femme, et d'autre part parce que le thème qu'elle utilise

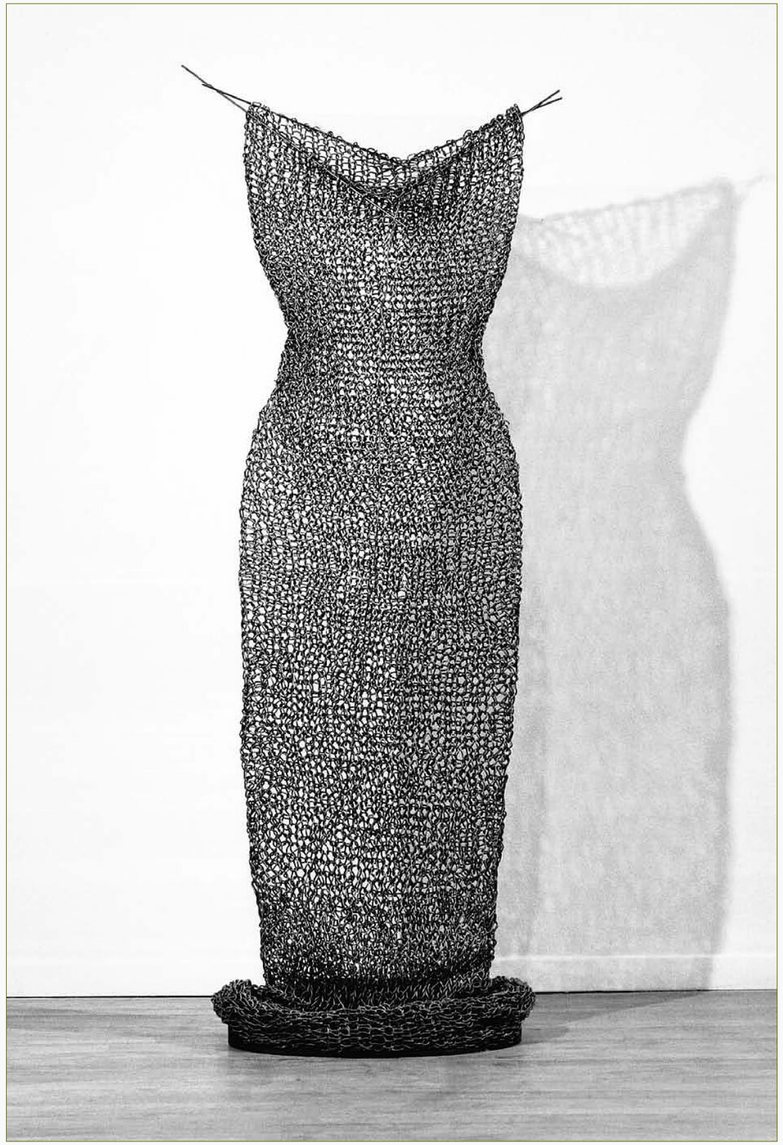
rappelle celui de la maison, lieu privilégié d'une intimité protégée propre à la naissance et à la croissance [5].

Une préoccupation que l'on retrouve également chez Lisette Lemieux qui travaille souvent avec l'idée de contenant – dans sa relation inextricable au contenu –, des sculptures-enveloppes où le corps est évoqué à la fois dans son dévoilement et sa dissimulation, à la fois offert et retenu, où le masculin et le féminin, précise-t-elle, « affirment leur singularité en même temps qu'ils s'offrent à la perméabilité ». Les œuvres contrecarrent l'étanchéité des frontières entre sculpture et architecture, temps passé et présent, font cohabiter, en confrontation et en complémentarité, le clair et l'obscur, l'épaisseur et la surface, la froide logique et l'émotion, le lumineux et l'opaque, la transparence et la lumière-matière. Mes sculptures, affirme Lemieux, « ne souffrent ni l'ombre ni l'exiguïté. Elles s'animent dans l'espace créé par la lumière naturelle (ou à défaut, artificielle) qui les traverse et elles font appel à la mobilité du spectateur qui doit prendre un véritable recul pour être en mesure d'en apprécier toutes les subtilités [6] », en saisir les congruences et confluences, les brèches entrouvertes et les interstices qu'elle nomme des « refuges de sens ».

Lemieux s'intéresse au verre durant de nombreuses années – jouant notamment sur sa matérialité énigmatique et fuyante, dé-jouant son côté spontané ment séduisant et accrocheur, tentant plutôt d'en révéler des dimensions comme l'épaisseur, la profondeur – avec l'objectif de le sortir du ghetto artisanal dans lequel il est confiné et lui conférer le statut de véritable médium artistique. Une opération de transfert qu'elle réussit à produire grâce à diverses stratégies : utilisation du verre avec parcimonie et économie, hybridation avec d'autres matériaux, recours à la syntaxe

5 Catalogue d'exposition, Brigitte Radecki, *Colonnes de sable*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1982-1983, p. 9. Les femmes seraient particulièrement sensibles à ce thème de la maison et Manon Blanchette rappelle, à cet égard, l'article de Lucy R. Lippard, « Complexes : Architectural Sculpture in Nature », paru en janvier-février 1979 dans *Art in America*.

6 Cité dans « L'espace franchi », *Châtelaine*, juillet 1983, p. 102.



Lisette Lemieux, *La tunique de Pénélope*, 1991. Fil de plomb, verre, métal. Photo : Jocelyn Blais.

formaliste et minimaliste dans la structuration des éléments, rigueur de la construction, abandon de la couleur, mise à nu des attaches et des modes d'assemblage. Au verre s'ajoutent d'autres matières et objets, la plupart familiers et usuels – laine d'acier, corde, coquilles d'œufs, galons à mesurer, qui sont ainsi ennoblis – qu'elle aborde avec une patience et une minutie qui rappellent les gestes manuels du quotidien, et ceux des travaux dits féminins tels le tricot et la broderie, comme dans *Le Zéro et l'Infini* (1992) où des milliers de coquilles d'œufs sont assemblées les unes dans les autres jusqu'à former une gigantesque spirale de 121 cm de diamètre !

Les sculptures de Danielle-Anne Fillion ressemblent à des miniatures dont la finesse et la ténuité requièrent une intimité d'approche et une attention vigilante de la part du spectateur. De minces tiges de bois juxtaposées horizontalement, à peine détachées du mur, tracent dans l'espace des arcs et des sillons linéaires, tantôt contigus, tantôt convergents (*Sans titre,* 1990). Dans *Fusion n^o^ 2* (1989), une branche, à la verticale cette fois, est fixée à de minuscules morceaux de bois peints, combinant sinuosités organiques et formes géométriques, peinture au latex et coloration naturelle. Des œuvres, tels un trait spontané esquissé en dessin, un fil de broderie ou de tissage. Espace manuel minimaliste dans ce cas-ci, où seuls quelques lignes et plans se conjuguent, fragiles et discrets, en bas et hauts-reliefs.

Même intervention parcimonieuse chez Angèle Brisson sur des pierres trouvées aux abords de la mer, sur les grèves maisonnoises (Havre-aux-Maisons) de l'archipel des Îles-de-la-Madeleine. Artefacts accusant des allures de *ready-made* – dans le sens littéral de *déjà faits* – façonnés qu'ils sont par le temps millénaire inscrit / transcrit en eux sous la forme de lignes, volumes, volutes, arêtes, rondeurs, couleurs avec

lesquels compose l'artiste. Des mémoires transmises de loin en loin, depuis la nuit des temps, empreintes salines pétrifiées que Brisson glane et cueille pour – dans un tour de passe-passe duchampien (?) – les faire basculer dans le lieu de l'art, de la sculpture contemporaine. Déviation et détournement passant du géologique au *système des beaux-arts,* par la seule volonté de l'artiste et quelques gestes, faisant surgir de ce magma gypseux cristallisé des signes et du sens, d'autres signes et d'autres sens, agglutinés aux dépôts anciens et sédiments. Pour l'événement *Bonjour Françoise*, à Port-Daniel en 1990, Brisson, par voies fluviale et terrestre, transporte des pierres de leur univers madelinot au beau milieu du golfe Saint-Laurent et les installe en regard d'un cours d'eau serpentant les Appalaches gaspésiennes. Le lot est marqué 302 AP, tandis que les pierres, toujours affublées de leurs étiquettes de transport, portent la marque de leur dérive : « J'interviens à rebours, note Brisson, dans le paysage maritime, en amont du temps géologique. »

Dans la lignée d'une Suzanne Guité, Louise Bourbeau aime travailler la pierre et la choisit avec grand soin, prêtant à ces « morceaux de nature encore vibrants des énergies du Tout » des qualités de permanence, de force et d'éternité. Marbres de Carrare ou calcaires veinés de Saint-Ferdinand d'Halifax, voilà une matière vivante porteuse d'une mémoire ancestrale et fabuleuse que l'artiste fait resurgir par la technique de la taille directe :

> La pierre, confie-t-elle, s'est imposée à moi. Passionnément... Son emploi répond à mon désir tactile et à mon besoin irrépressible d'une expression artistique qui peut incarner, dans un matériau strictement ordonné, la beauté de la nature et le poids de la culture ; la concentration

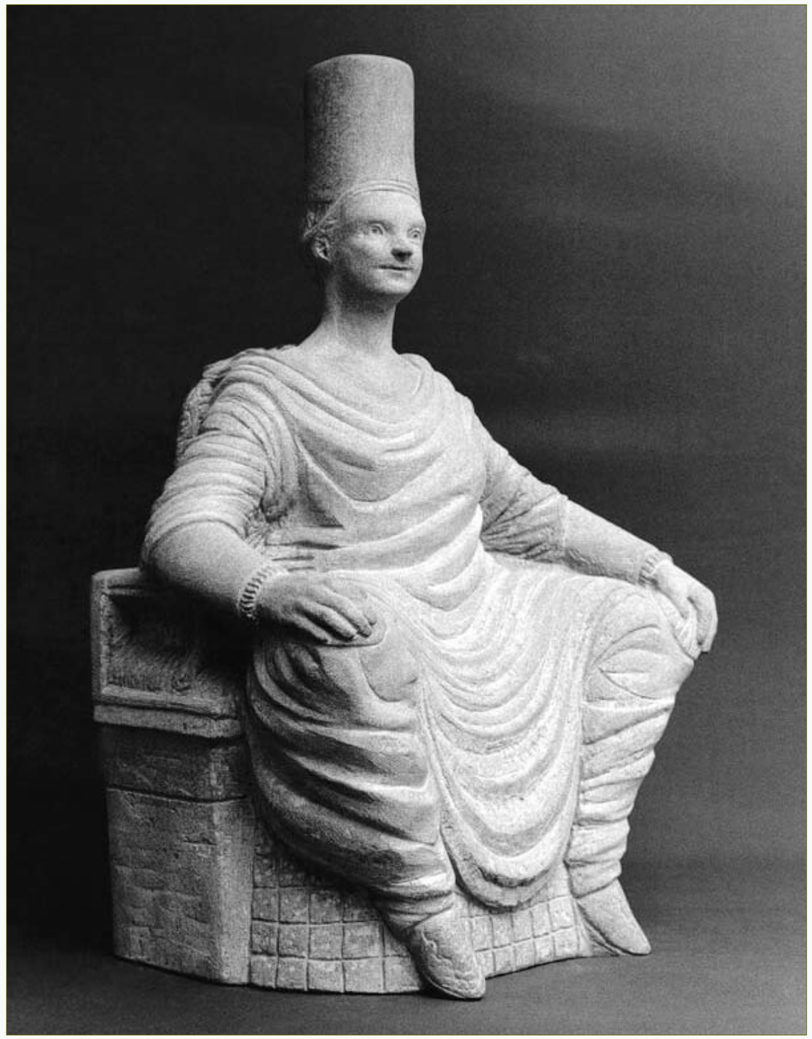
> et la pérennité ; la matière et l'esprit. C'est pourquoi, je cherche inlassablement, dans ces corps chimiques naturels, les structures qui me relient si fortement à eux, moi, corps biochimique pensant et émotif qui a sa propre histoire[7].

Le matériau, chargé de symbolique, appréhendé dans une sorte de prolongement de soi, de miroir millénaire – une remontée du fond des âges, inépuisable – permet à Bourbeau d'accorder ses gestes à cette même dimension originelle, antique et abyssale, les œuvres revêtant alors un caractère d'intemporalité, d'immuabilité et de transcendance. Des sculptures – abstraites ou aux figurations stylisées – où se manifestent la pureté des formes et des lignes, la découpe et la juxtaposition des plans, la succession des pleins et des creux, le chatoiement des surfaces, la réflexion de la lumière : la pierre, investie d'un principe animiste, à la fois corps et âme de l'œuvre.

Références géologiques – mais aussi archéologiques – qui, dans les sculptures de Liliane Busby, permettent d'accéder à un monde antérieur, d'en ressentir l'écho réitéré dans les divers éléments de ses installations. Fragments prélevés tels quels ou transformés, que l'artiste juxtapose en mises en scène incitant au silence et au recueillement. Une intrusion au cœur même des objets, de la matière, afin d'en saisir puis d'en dégager l'essence et l'histoire qui y sont inscrites, de renouer avec un passé ainsi perpétué.

Faut-il parler de perpétuation chez Violette Dionne, ou plutôt d'*emprunt,* ses œuvres s'inspirant de la statuaire romane et gothique ? Des figures humaines abordées par

7 Catalogue d'exposition, *Images de pierre 1988-1992,* Québec, Galerie Madeleine Lacerte, 1993, p. 3.



Violette Dionne, *La sultane,* 1991. Pierre de l'Indiana. 59 x 40,6 x 30,5 cm. Exposition *Assis soient-ils,* 1992-1993, Musée d'art de Joliette. Photo : Suzanne Joly.

les techniques du moulage, du modelage ou de la taille directe dans la pierre et le bois, pour en dégager la personnalité distincte révélée par tel geste, attitude ou expression. Œuvres en relief ou rondes-bosses qui, tout en examinant la sculpture des siècles passés – les tailleurs de pierre au temps des cathédrales, par exemple – interrogent la pratique actuelle sous de nombreux angles, jouant ici sur la sérialité – le modèle unique et sa reproductibilité –, là sur la relation à l'espace ou à l'architecture, sur les proportions et les jeux d'échelle. Lors de l'exposition *Assis soient-ils* (1992-1993), au Musée d'art de Joliette, Dionne regroupe dix-sept figures qui, malgré leurs dimensions minuscules – la hauteur varie de 28 à 61,5 cm – ne concernent en rien le bibelot ou la réduction du modèle associée à la maquette, évoquant plutôt tout le hiératisme des monuments. Que ce soit par les traitements que l'artiste fait sur la matière – surfaces abondamment ouvragées, motifs sculptés, mouvements des drapés, polychromie – par la position assise des personnages qui sont imbriqués à leur siège/socle, par le statut paradoxal qui est conféré à la figuration, ces personnes anonymes, fictives ne définissant que des titres professionnels : *Le roi, La sultane, Le despote, Le connétable, Le dauphin, La régente.* C'est la matière même qui est exacerbée, dégagée, émancipée, c'est la sculpture qui est interrogée dans sa plénitude et son inscription dans le lieu.

Martha Townsend réalise des œuvres dépouillées issues d'une longue élaboration et d'un lent mûrissement. À l'étape finale du processus, il ne reste plus traces des phases de construction et de fabrication, seul subsistant ce qu'on pourrait nommer un *pur objet,* sorte d'entité conceptuelle et symbolique incarnée dans de la matière. Objets trouvés ou fabriqués dont la compacité et la concision, l'épurement formel – formaliste – la collusion surprenante, l'austérité de la présentation ainsi que les assonances diverses déconcertent et provoquent le spectateur, perturbent sa perception. En posant une goutte de mercure sur une pelle/poêlon rouillée, (*Pool,* 1987), en gainant de cuir une sphère en bois (*Grande Sphère,* 1988) ou une pierre (*Pocket,* 1990), l'artiste forge des liens dialogiques étranges, des associations énigmatiques et des tensions d'où émanent une foule d'images, de correspondances et d'interprétations possibles. Ces rapprochements inusités laissent entrevoir qu'un *passage* a été dégagé entre les composantes physiques, matérielles de l'objet et ses dimensions intérieures, telle une *voie royale* offerte au regardant, l'incitant à transgresser les frontières du visible, ouvrant son regard sur d'hypothétiques échappées et vagabondages.

Claire Beaulieu questionne la matière comme elle a exploré le thème du puits dans les années quatre-vingt avec, notamment, *Le livre-puits* (1988) exposé à la Galerie Dare-Dare : seize bas-reliefs de mêmes dimensions en bois sculpté et peint dont les panneaux, superposés les uns aux autres, forment un livre. Le puits – gouffre et creuset – se fait métaphore de métamorphose : du contact intime avec la matière qui s'opère dans l'antre de l'atelier et de la transformation qui résulte de cette rencontre/confrontation. « On ne peut penser le puits qu'en le faisant, note Beaulieu, qu'en pénétrant dans cette quête de la source d'eau, dans ces clairs obscurs de la terre[8] ».

8 Catalogue d'exposition *Femmes-Forces, op. cit.,* p. 26.

Une recherche sans cesse recommencée qui amènera à percer le mystère et les secrets qui se terrent au-delà des apparences, à appréhender – par l'œuvre créée – une part de ce paradoxe qui entoure le réel. À l'eau s'ajouteront bientôt les autres éléments devenus *matières de l'imaginaire* – dans *Eau Feu Air Terre, portrait élémentaire* (1990) à la Galerie Powerhouse, une installation multimédia où peintures, aquarelles, miniatures, boîtes, livres et vidéo interrogent les notions de paroi, de surface et d'architecture.

L'espace, chez Sylvie Cloutier, est matérialisé dans des objets imposants où dialogues et croisements sont instaurés entre la sculpture et son alentour, entre des fragments posés sur le site les uns en regard des autres, ou encore entre des parties de l'œuvre se répondant en écho. Pour l'Internationale de la sculpture, à Saint-Jean-Port-Joli, en 1998 – placée sous le thème d'*Ecce Homo* – elle propose une œuvre en deux sections intitulée *Attente*. Dualité entre l'organique et le mécanique, illustrée par une graine de pavot et un cylindre agrandis démesurément. Le premier élément est issu du végétal et conçu en un espace clos symbolisant l'intériorité ; le second, rappelant un rouleau encreur d'imprimerie, se déploie tout en surface par un réseau de stries en damier. Horizontal/vertical, objets naturels/usinés, monolithisme/sérialité, opacité/transparence, jeux de textures et de couleurs, références naturalistes et abstractions interpellent le regardant ou l'usager – Cloutier a créé plusieurs œuvres d'intégration à l'architecture – sollicitant son regard mais aussi un vif désir de toucher, de circuler autour des pièces pour en saisir les niveaux de lecture, la variété et la richesse des points de vue.

Josée Dubeau entend faire parler les objets, tantôt en opérant de curieuses et surprenantes associations, comme dans *Ceci est un ordre* (1992) où un poisson nage dans un mixeur électrique dont le commutateur est à portée de main du spectateur qui pourrait l'enclencher ! ; tantôt en les déformant et travestissant – *Le procès* (1992) montre une imposante table en bois naturel, trouée en son centre, où une chaise est emprisonnée. Chez Dubeau, les œuvres se font monuments architectoniques qui ouvrent l'espace de la sculpture et lui permettent, au dire de l'artiste de « s'imposer comme instrument visuel de réflexion existentielle et sociologique ». Détournant la fonction utilitaire des objets, déjouant leur aspect familier, l'artiste opère des manipulations qui leur confèrent une autre symbolique, leur recontextualisation amenant à révéler leurs rapports au corps, aux normes sociales, au monde évanescent de la parole.

Stratégies de détournement aussi chez Marie-José Beaudoin où divers objets prélevés du monde industriel–réacteurs d'avions, ailes, hélices – sont détournés de leur fonction première au profit d'une installation-site au Vieux-Port de Montréal, *Infinitudes* (1992). Le visiteur est ainsi projeté dans un univers peuplé d'obélisques futuristes figurant le génie humain et pré-figurant la cité de demain. Réalisées en bronze, aluminium, acier, titane, et s'élevant comme une forêt galactique, les stèles filiformes, totémiques sont gravées d'un réseau complexe de pictogrammes et d'idéogrammes rappelant à la fois l'écriture hiéroglyphique ancienne et le circuit intégré de l'ordinateur. Espaces manipulés, chez Beaudoin, qui se font prospectifs, imbriquant réel et virtuel, rêve et utopie, présent et avenir anticipé.

Les sculptures de Francine Richman empruntent également aux thèmes du cosmos et des galaxies célestes, l'espace exploré dans ses œuvres faisant écho à l'exploration de l'espace sidéral amorcée par les astronautes dans les années 1960. Un univers de sondes spatiales et de couples lunaires que l'artiste rend dans des matériaux nobles, tels le marbre et le bronze, auxquels elle confère textures et patines raffinées accrochant l'ombre et la lumière. Lors de l'exposition « *Figures d'Éros* ». *Sculptures récentes* (1990), à la Galerie Dominion, l'artiste propose une quinzaine de sculptures sur le thème du couple. Les figures élancées, mêlant figuration et abstraction, alternance de pleins et de creux, rappellent la pureté formelle d'un Arp ou d'un Brancusi :

Francine Richman, écrit Alain Houle, a choisi de s'exprimer dans un langage aux formes lyriques où la rigueur du schéma de base des maquettes est tempérée par une grande flexibilité plastique de l'œuvre terminée. Ses personnages empruntent au maniérisme par l'élégance des attitudes, l'élongation des membres. Toutefois, la finesse des extrémités alterne avec des déformations conservant la trace du processus créateur : de la forme se dégageant de la matière brute [9].

Andrée Pagé affirme que l'artiste n'agit sur la matière que là où il se laisse toucher, dans une sorte de transfert sensible : « J'ai longtemps pensé, écrit-elle, que c'était l'artiste qui faisait l'art, alors que c'est l'art qui le fait, qui agit sur lui. Souvent il le défait. À certains moments, mes œuvres me dépassent. » En 1989, Pagé présente au Centre d'exposition Circa, *L'alchimie silencieuse de l'énigmatique Mister D.,* la deuxième d'une série de sept installations axées autour de la rencontre de certaines personnes – la première, *L'alchimie silencieuse d'une visite d'Ulysse,* faisant suite à la venue d'un certain Ulysse [Comtois] à l'atelier de l'artiste. L'atelier devient laboratoire, lieu de

9 Alain Houle, communiqué publié lors de l'exposition *«Figures d'Éros». Sculptures récentes*, Montréal, Galerie Dominion, 1990.

recherche d'inspiration spirituelle, voire ésotérique, où s'opère une transmutation de la matière. Non plus de vils métaux mués en or mais du goudron, du cuivre, du bronze, des cornues de porcelaine changées en œuvres qui, regroupées et installées dans la galerie, transforment à leur tour la salle d'exposition en un lieu lié à l'art et ce, par la présence – physique et publique – des éléments mis en place. L'intervention, à l'instar de la science occulte, est investie de significations cachées, mystérieuses, échappant à l'explication rationnelle et fondées sur la croyance en des correspondances secrètes entre les choses. Les éléments, ici, par le fluide et l'énergie qui en émanent, par leur magnétisme, leur mise en situation, instaurent un ordre... (supérieur ?) qui induit une ouverture sur l'invisible. Un travail sur la mutation et la métamorphose – Pagé a d'ailleurs converti son nom en celui de Blanche Célanuy –, initié dans le silence de l'atelier où « parfois, à certaines heures de grande concentration, révèle l'artiste, il nous semble entendre certaines œuvres nous parler, nous raconter à l'oreille des histoires invraisemblables que seules ces étranges créatures peuvent imaginer ».

C'est la nature même qui se fait matériau dans les installations conçues par Thérèse Chabot à partir de végétaux, vivants ou séchés, que l'artiste-jardinier transplante en galerie sous diverses formes. Dans *Œuvre de chair, œuvre de terre* (1996), ce sont les fleurs – pétales, feuilles, boutons de tournesols... – qui, se substituant aux tubes de peinture, jouent le rôle de pigments que l'artiste accumule et arrange en vastes tableaux au sol dont les motifs colorés et le compartimentage font penser à la technique du *patchwork*. Un ouvrage patient et minutieux d'ordonnance et de placement qui rappelle la patience et la minutie des gestes premiers de Chabot, soit la cueillette puis la classification des éléments naturels qui constitueront la chair

de ses œuvres, éphémères et fragiles. Pour l'événement *Les jardins de la mémoire,* une résidence d'artistes tenue au Centre Art/Nature Boréal, Chabot envahit la vaste tente-prospecteur montée près du lac en recouvrant de pétales le plancher de bois et les meubles (lit, poêle, fauteuil). L'intérieur est ainsi transfiguré par ce voile qui recouvre la pièce, objets et mobilier s'estompent, perdent la netteté de leurs contours, comme figés et ensevelis sous ce linceul pastel.

Diana Boulay-Dubé élabore des structures complexes – et vertigineuses – à partir de la pléthore de rebuts et détritus en plastique rejetés par notre société, dévoilant la surconsommation pétrolière des pays dits industrialisés. Des objets non biodégradables glanés çà et là, que l'artiste empile et entasse, apparemment pêle-mêle, dans des constructions abracadabrantes et touffues prenant la forme de murales ou d'installations :

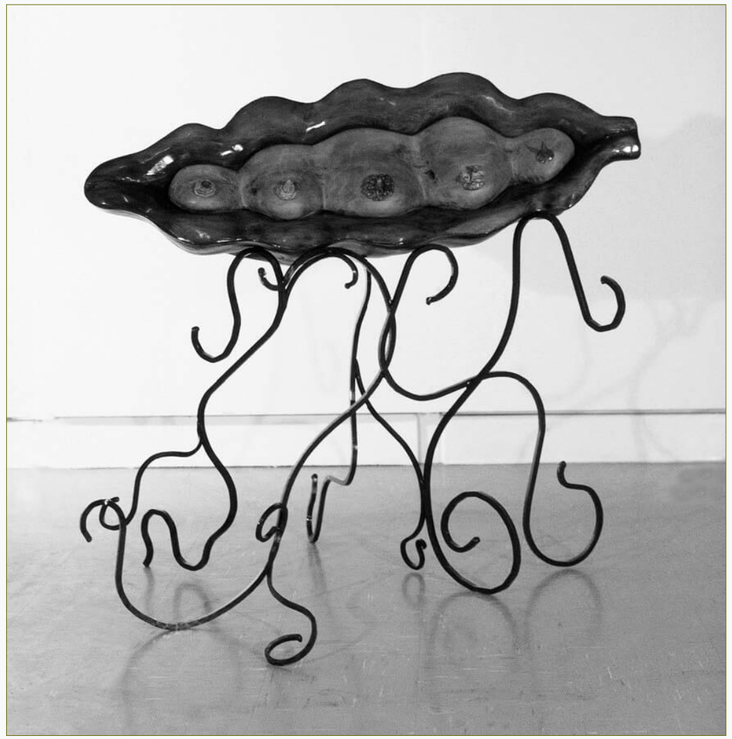
> Je m'approprie l'essence « d'objets trouvés », note Boulay-Dubé, pour en faire un vocabulaire. Mes sculptures s'organisent en symboles qui touchent parfois l'écologie, la psychologie, la sociologie et même l'histoire : amener le grand public à s'attarder à la magie des formes et des couleurs des choses inusitées qui composent son champ visuel quotidien.

Dans *Pandemonium II* (1986), elle réalise une murale à partir des supports servant à retenir les pièces des modèles réduits chers aux hobbyistes. Il en résulte une composition abstraite – à la fois lyrique et géométrique – montrant un réseau infini de lignes enchevêtrées se détachant sur fond sombre. On dirait un *dripping* de Jackson Pollock revisité par l'artiste, à la différence près que les composantes

restent unicolores. Peu ou pas d'interventions, donc, sur la matière qui conserve l'aspect d'origine et les propriétés conférées par l'industrie. La sculpteure se limite à sélectionner et à manipuler les éléments, à les ordonner dans des assemblages monochromes qui, notamment, permettent de saisir l'immense impact de la couleur, chacune d'entre elles suggérant un monde qui lui est propre.

Laurie Walker, dans ses installations, fait se rencontrer des mondes apparemment antagonistes, tels l'art et la science, la nature et la culture. Opérant des rapprochements et des glissements métaphoriques inusités d'une discipline à l'autre, d'une temporalité à une autre, elle parvient à fragiliser les frontières, entrouvrant un univers symbolique où les multiples lectures possibles interpellent l'imaginaire du spectateur, tant sur le plan de la raison que sur celui de la perception intuitive. Par le dépouillement et le raffinement des dispositifs, par le traitement minutieux des matériaux, leur charge symbolique et leur utilisation inhabituelle – une éponge devenue cerveau, une pelle mécanique transformée en plante carnivore... – un dialogue s'instaure entre la physicalité des objets et leur pouvoir d'évoquer d'infinies analogies.

Paryse Martin travaille généralement dans la profusion, la surcharge ornementale qui donnent aux œuvres un aspect énigmatique et ambigu à connotation vaguement surréaliste. Sur les thèmes de l'humour, de la dérision ou de la séduction, ses objets – sculptures-objets, tableaux-objets – s'inspirent de l'esprit baroque avec leur profusion de courbes, renflements, volutes, arabesques et spirales :



Paryse Martin, *Le Dentier de crocodile,* 1993.
Bois, métal, céramique, cuir. 123 x 121 x 123 cm.
Photo : avec l'aimable autorisation de l'artiste.

> C'est l'esthétique du drapé, précise Martin, du pli, du redondant. Dans ma production, le baroque multiplie toutes les ressources du pouvoir de la féminité pour mieux parvenir à ses objectifs de séduction. Je le considère comme un art de pulsions et de mouvements excentriques qui semblent vouloir se répandre à l'infini [10].

10 Paryse Martin, *Le Dentier de crocodile,* Montréal, *Espace,* nº 34, hiver 1995-1996, p. 6.

Les formes organiques présentent une sorte d'abondance de la matière symbolisant l'exubérante exaltation des sens où se côtoient la beauté et le grotesque. Dans *Dentier de crocodile* (1993), le traitement de la matière va de tiges sinueuses en fer forgé peintes en vert à la taille directe de bois de cèdre représentant des seins colorés en rose alignés dans une cosse recouverte de cuir à l'extérieur. L'objet ainsi bricolé fait penser à une plante grimpante, à un coquillage ou à un sexe féminin, mais ce ne sont là qu'allusions et illusions car au-delà des formes séduisantes et voluptueuses, des couleurs provocantes, au-delà des plaisirs charnels, sensuels, se devinent la dégénérescence et cette blessure immense de l'être voué à la mort.

ESPACE... VIRTUEL

IMAGE DE SYNTHÈSE, modélisation, réalité virtuelle, réseautique, *digitalisation, web,* interface, internaute, numérisation, immatérialité, cybernétique... voilà une terminologie inusitée faisant désormais partie du vocabulaire des créateurs explorant les nouvelles technologies. Une innovation qui, loin de se limiter aux seules nominations, indique que s'instaure et se développe un ensemble de stratégies de l'art dont les incidences se répercutent tant au niveau de l'œuvre qu'à celui de l'artiste ou du spectateur, remettant en cause les paramètres habituels de conception, fabrication, transmission et réception de l'œuvre d'art, le rôle et l'impact de l'artiste dans cette ère inédite de démocratisation de la communication, la sensibilité à l'espace physique au profit d'un espace abstrait. On parlera ici de renouveau, voire de bouleversement majeur, susceptible de secouer – à plus ou moins long terme – les anciens diktats et conventions, d'ébranler des catégorisations devenues surannées, dont celle d'art féminin – pour rester dans le vif du sujet qui nous concerne.

Sans vouloir pousser l'investigation dans un domaine de recherche qui dépasse amplement le cadre de cette étude, je signale quelques-unes de ces *manœuvres* autres réalisées par des femmes. L'une d'elles, Marie-Christiane Mathieu, s'intéresse aux nouvelles technologies et à l'holographie. Renouant avec sa formation de scénographe, elle recrée des univers oniriques *théâtralisants* où la présence du spectateur interfère sur l'œuvre, ses déplacements modifiant la perception des images immatérielles, les faisant basculer de la deuxième à la troisième dimension. En 1995, lors d'une

résidence d'artiste au 3e Impérial, elle conçoit « *Et* », une réflexion sur « l'utilisation de l'holographie comme élément symbolique dans la composition d'œuvres sculpturales où il est question de l'âme des choses [1] ». L'holographie, avec son recours au laser, implique, au dire de l'artiste, un important travail de laboratoire et de manipulation chimique.

Plus récemment, dans le cadre de l'exposition *Ordinatrices / Computers* à la Galerie La Centrale, Marie-Christiane Mathieu présentait une œuvre impressionnante et complexe, *Ou-topos ou le jeu de l'œuvre* portant sur la notion d'utopie suscitée aujourd'hui par le cyberespace. À l'instar de ce que fut le Nouveau-Monde jadis, de préciser l'artiste, le cyberespace est un lieu qui n'existe pas encore et sur lequel on projette beaucoup d'idées, de rêves, sur lequel on fonde moult espoirs. On entrevoit un monde sans racisme, sans sexisme, un nouvel espace du savoir, un lieu de connaissances collectives où les individus sont anonymes et sans corps. Mathieu propose une œuvre interactive où le protagoniste est invité à s'impliquer dans un jeu l'amenant à répondre à des questions, à participer à un sondage et à la rédaction d'un texte. Une fois qu'il est placé devant un ordinateur près duquel se trouve une caméra, son image est aussitôt captée puis retransmise sur l'écran. Au fur et à mesure que le jeu se développe, son image s'estompe pour faire place à celle d'un corps qui s'édifie morceau par morceau, par l'ajout d'îlots successifs. Grâce à un système de projection à travers une plaque de verre suspendue dans l'espace, ce corps-île se construit sous nos yeux et se donne à voir sur le mur de la salle. Le joueur doit franchir trois étapes qui l'amèneront tour à tour de la reconnaissance du lieu à la présentation des différents savoirs et, enfin, à l'idée de collectivité, son identité initiale transformée

1 Communiqué publié par le 3e Impérial, Granby, janvier 1995.



Marie-Christiane Mathieu, *La Stravinsky,* 1993. Holosculpture. Diam. : 4,6 m. Casino de Montréal. Photo : Marie-Christiane Mathieu.

alors en corps collectif. Ce corps virtuel, « technologique », n'est pas sans rappeler le *corps mystique* de la religion catholique par le fait qu'il transcende la multitude des individualités à la fois qu'il les englobe dans une sorte de... réalité supérieure.

Formée à l'École des beaux-arts de Montréal, Denyse Gérin est surtout connue comme peintre. En 1989, elle expose au Musée de Lachine une installation, *L'atelier/Transgression à l'échelle : les chevalets,* où le visiteur est invité à participer et à interagir avec l'œuvre. L'exposition est développée autour du thème de l'atelier et comprend notamment des chevalets reconstruits et miniaturisés par l'artiste. Des réseaux télématiques sont installés au musée, à l'atelier et dans une école de Lachine. L'artiste prélève d'abord des éléments – écrits et visuels – du paysage urbain, lesquels sont ensuite transférés sur un ordinateur qui

> nourrira la banque de données du serveur afin d'établir une communication active avec les élèves. Ceux-ci sont amenés à comprendre le processus créateur en suivant le même chemin que l'artiste. La conception visuelle de l'installation se fait à l'aide d'une maquette. Après le choix des matériaux, des couleurs et des moyens, le support technologique s'organise : appareils-photos, ordinateurs et imprimantes, terminaux Alex, magnétoscopes, moniteurs vidéo, projecteurs. L'appareil de la mémoire se met en place, prêt à fonctionner [2].

Le duo Doyon/Demers – Hélène Doyon et Jean-Pierre Demers – qui se définit comme « œuvrière et œuvrier indisciplinaires » (pour sans discipline fixe et indisciplinés), met sur pied différentes actions dont l'objectif est de susciter une réflexion sur la représentation de l'artiste, le lieu de production qu'est l'atelier, et sur ce qui détermine la spécificité et la singularité des lieudits de l'art, « car, finalement, notent les deux artistes, dans leur versatilité, les non-lieux se transforment tôt ou tard en lieux d'art, puisqu'en dépit du fait que l'on revendique la distinction d'un non-lieu, on lui impose forcément, pour qu'il soit reconnu comme tel, une association au champ de l'art. » Ces non-lieux hors-murs sont tantôt une forêt à Saint-Raymond, tantôt un quai à Terre-Neuve, un tronçon d'autoroute à Québec, ou encore la rue Riverin à Chicoutimi pour l'installation événementielle intitulée *d'amour, d'anecdotes, de théories...* où le geste « consiste à ixer *[sic]* le territoire à occuper, en installant une trame aérienne, *Site de capture* de Doyon/Demers [3] ». Cette volonté de sortir des cadres traditionnels et d'explorer d'autres voies amène le tandem à créer un site sur Internet, identifié comme une « aire de service pour œuvres et œuvres d'art. Territoire d'expérimentation du web comme médium de création, implanté de manière à ce que l'action, l'interaction et l'attitude l'emportent sur la représentation. » En accédant au www.doyondemers.org, et en cliquant sur l'icône « Modèle », l'internaute active le *Grand pic noir de musée,* une œuvre en pièces détachées qu'il peut réaliser – au sens littéral de rendre réelle – en la reproduisant sur son imprimante et en l'assemblant selon le mode d'emploi détaillé fourni par l'artiste (même procédure pour l'œuvre intitulée ironiquement *Le conservateur,* représentant une sorte de machine complexe et baroque). Outre le fait d'avoir troqué son rôle conventionnel de spectateur/regardant pour celui de *navigateur,* ce dernier devient un intervenant actif puisque, d'une part

2 (Note de la page précédente) Hedwidge Asselin, « Denyse Gérin, Eau, ciel et terre – Mémoire superposée d'éléments », Montréal, *Vie des Arts,* nº 135, p. 54.

3 Communiqué publié par Espace virtuel, Chicoutimi, s.d.



Doyon/Demers, *Situation construite,* 2001. Performance et installation télématique chez Artexte et sur le toit du 482-488, rue Sainte Catherine Ouest, Montréal (Festival Art Action Actuel – FA3). Photo : Benoit Pontbriand.

on lui offre la possibilité de fabriquer une sculpture, d'autre part celle de soumettre un projet de création en remplissant un formulaire à cet effet. Cet aspect pratique est complété par un volet théorique, présenté sous forme de slogans animés où se lisent des sentences comme « L'art est dans ce que l'on fait de l'œuvre », « L'art est un loup pour l'art », « Art en tant qu'art et son au delà », « Un au delà de l'art plus près d'une esthétique sociale que des beaux-arts ». (L'une des traits caractéristiques de tout site internet étant d'être éphémère, en constante transformation, il convient de noter que notre visite a été effectuée le 28 août 1999 – attendu que des propositions fort différentes seront sans doute offertes sur le site ultérieurement.)

Tout comme Doyon / Demers, Isabelle Choinière sent le besoin de se définir et de se présenter, cette fois sous le qualificatif « d'apprentie sorcière des

temps cyber » ce désir de préciser son statut semble indiquer que de nouvelles données sont en jeu, nécessitant de reformuler les terminologies. Directrice artistique de la compagnie Le corps Indice, elle réalise, en 1999, sa première performance d'art électronique : *Communion, Le Partage des peaux II*. L'événement, qui est présenté dans une trentaine de villes à travers le monde lors de festivals, de manifestations multimédia, d'arts électroniques et d'arts de la scène [4], se veut « un monde d'érotisme électronique digne d'une poésie scénique du XXIe siècle ». La performance multidisciplinaire concerne les relations qu'entretiennent le corps réel et le corps synthétique par l'intégration et la réflexion sur les nouvelles technologies. Sur scène se rencontrent la vidéo, l'infographie, la musique électroacoustique et mixte, des systèmes interactifs et la danse. Une autre production, *La Mue de l'ange,* est un spectacle vivant qui réfléchit sur la problématique de la réseautique et de la transformation du corps réel à travers sa projection dans les réseaux. Conçue comme un spectacle pour deux danseurs dans deux sites distincts, la recherche intègre la danse actuelle, la vidéo, l'infographie et le son. Il est présenté en octobre 1999, dans le cadre de *Cartographies : États généraux sur les nouveaux médias,* organisé par Inter Société des arts électroniques (ISEA) et lors du 28e Festival du nouveau cinéma et des nouveaux médias de Montréal (FCMM) [5].

* * *

Le terme *virtuel* recèle l'idée de « potentialité », « ce qui est en puissance », « ce qui peut advenir ». En cela, il laisse supposer des lieux de création sans limites dont on ne percevrait aujourd'hui que les premiers balbutiements. Difficile à ce stade-ci de prévoir toute l'ampleur que prendra le phénomène ; ce que l'on peut pressentir, du

4 Notamment au théâtre El Tanque, aux îles Canaries, au théâtre l'Échangeur, à Paris, au festival L'électrofolie, à Dijon, et au festival d'Aarhus, au Danemark.

5 Pour de plus amples renseignements, consultez www.gram-arts.org.

moins, c'est qu'il entraînera une modification radicale dans la façon d'appréhender l'espace – et le temps – de l'art et ce, dans ses multiples facettes de création, conception, diffusion, portée sociale, etc., sans parler d'une modification profonde du statut et du rôle de l'artiste tels qu'ils sont vécus de nos jours. Il est donc permis d'entrevoir, au sein de ce *potentiel infini,* une véritable métamorphose des structures, schémas et catégorisations qui ont cours actuellement – l'une d'elles concernant la catégorie masculin ou féminin en art. Une catégorie appelée non pas à disparaître mais à être délestée de ses connotations restrictives ou limitatives, à l'instar d'autres oppositions binaires simplistes d'antan comme figuration/abstraction, art majeur/mineur, dont les luttes épiques d'autrefois se sont peu à peu transformées en cohabitation, en acceptation des différences. Il est donc permis d'entrevoir...

EN CONCLUSION (?)...

LE MOT *CONCLUSION* revêt souvent un caractère définitif, final. Toutefois, précédé de la préposition *en,* le sens se déplace quelque peu et prend celui de déduction, de corollaire. À choisir entre les deux *versions,* on privilégiera la seconde, cet essai se voulant moins une fin, un achèvement, qu'un commencement pouvant initier d'autres perceptions et procédures. L'objet, au départ, était de circonscrire un champ – « un champ de forces en même temps qu'un champ de luttes » (P. Bourdieu) – de rassembler de l'épars en vue de constituer ce que l'on pourrait nommer une certaine cartographie du travail des femmes sculpteures. Travail de regroupement, d'unification visant d'abord à localiser, soit : déterminer une place pour ensuite situer dans un ensemble, *contextualiser.* Travail de récupération par moments, de recouvrement – dans le sens de rentrer en possession de (ce qui avait été perdu) – puis de positionnement. Travail, enfin, consistant à dégager quelques pistes, à opérer quelques recoupements.

Dès lors, à l'idée de bilan on préférera celle d'examen attentif – et attentionné – d'une situation dont l'un des traits indéniables est la mouvance, celle-là même seyant à tout organisme vivant qui, bousculé dans ses assises, n'a de cesse de procéder à des changements profonds et majeurs, parfois radicaux, de dévier une trajectoire, de modifier des enjeux et d'entrouvrir de nouveaux espaces. Un essai comme une mémoire – sans laquelle « nous nous condamnons à recommencer » (France Théoret [1])– comme un témoin de ces déplacements, une souvenance donnant une

certaine mesure des acquisitions afin d'éviter, précisément, de prendre pour acquis, saisissant plutôt des bribes et des phases de cette trajectoire sinueuse et complexe permettant de comprendre une certaine disposition actuelle des choses.

Cette évolution, on la répartira, succinctement, en trois vagues successives devant mener les femmes à envahir puis à occuper le territoire de la sculpture contemporaine. Une *occupation* qui semble aller de soi aujourd'hui, du moins au regard de l'équivalence des chances et des possibilités qui sont offertes et du nombre pratiquement égal d'hommes et de femmes que l'on retrouve au sein de la jeune génération. Et pourtant, la réalité était tout autre, il n'y a pas si longtemps, hier encore...

Identifions une première époque – qualifiée de *préliminaire* – où les femmes, pour exister en tant qu'artistes, sont contraintes d'adhérer et de s'adapter à un univers essentiellement masculin. Perçues comme des *étrangères,* elles auront, spontanément, le réflexe d'imiter le modèle en cours – le seul qui existe de toute façon –, tel qu'instauré et pratiqué par leurs confrères, de s'y soumettre, de se fondre en lui comme une manière de cautionner leur ingérence, quitte à déroger, progressivement et de plus en plus, aux us et conventions, imposant une façon *autre* d'appréhender ou d'enrichir la discipline. Sylvia Daoust est un exemple type de ces femmes audacieuses et téméraires. Tout en acceptant de se conformer au *modus vivendi* répandu et sachant tirer parti des avantages s'y rattachant, elle poursuivra une carrière des plus prolifiques, allant même, selon certains, jusqu'à renouveler le *genre* dans le domaine de la statuaire religieuse.

1 (Note de la page précédente) France Théoret, «Du féminisme et de la guerre au Kosovo», Montréal, *Spirale,* nº 168, sept.-oct. 1999, p. 14.

Un autre illustration de cette capacité des femmes d'autrefois à s'ajuster à un environnement professionnel qui leur était étranger au départ, est fournie par l'exposition *Au féminin,* présentée au Musée (national des beaux-arts) du Québec (1994-1995) et regroupant une quarantaine d'œuvres créées par des femmes entre 1920 et 1950 :

> Les femmes de l'époque, soulignent Lise Boyer et Suzanne LeBlanc, se démarquent de leurs collègues masculins par les thèmes souvent intimistes qu'elles abordent. Ces artistes ont une vision humaniste : elles exploitent les relations humaines et le rapport des individus avec leur environnement quotidien. La figure est très présente dans leurs œuvres. Ainsi participent-elles, à leur manière, à la recherche de l'identité québécoise [...] Il nous est permis d'imaginer que le choix de sujets intimistes était imposé par le fait que ces femmes, souvent mariées et mères de famille, ne pouvaient parcourir le pays par monts et par vaux mais devaient plutôt concilier vie de famille et vie professionnelle[2].

Si l'intégration d'alors passe obligatoirement par une forme de compromis et de conciliation, ces contraintes, comme on le voit, n'empêchent nullement les femmes de s'immiscer dans l'univers de la création, les incitant, au contraire, à développer un angle d'approche original, un point de vue particulier sur le monde qui, tout en tenant compte – et rendant compte – de leur situation à ce moment-là, participe aux tendances esthétiques de la modernité.

> Selon moi, écrit Nancy Johnson, les femmes qui font un travail créateur ont certainement une voix différente de celle des hommes ; il existe

2 Communiqué publié par le Musée du Québec, 16 novembre 1994.

> bel et bien une voix féminine [...] Je ne sais s'il s'agit d'une voix plus poétique ou plus ambiguë, moins mécaniste ou moins didactique. D'une certaine manière, les femmes se doivent d'être plus pratiques dans la vie que les hommes, et c'est peut-être ce pragmatisme qui caractérise notre discours[3].

À cette phase initiale, où fusionnement et accommodement sont de mise, succédera une seconde étape – qualifiée ici de *féministe* – où les protagonistes, loin de se dissoudre et d'atténuer leur identité, se positionnent en une entité clairement définie, les cas isolés de naguère s'étant depuis lors réunis et constitués en un groupe social – plus au moins autonome et homogène – revendiquant des droits et des pouvoirs. La conjoncture n'est plus à la compromission mais à la contestation, à l'affrontement et à la rébellion. La (re)définition de soi et la recherche identitaire–personnelle et collective–frénétique envahissent les démarches artistiques, et se retrouvent étalées au grand jour dans les galeries et les musées. Un art axé sur le *pour soi* qui, dans l'exaltation de ses premiers balbutiements, opérant sur le mode oppositionnel, continue, en quelque sorte, à s'affirmer et à n'exister véritablement qu'en relation au modèle dominant, l'imitation ayant fait place à la « réaction à », à la dissidence, au refus systématique – des valeurs, des aliénations, des servitudes, des normes établies, des cadres traditionnels, etc.

Il faudra attendre une troisième vague – actuelle– pour qu'une *condition féminine* maintenant affranchie et assumée – à maints égards – favorise l'émergence d'un langage plastique spécifique. Spécifique dans le sens où chaque artiste est à même de développer un art singulier, de poursuivre une voie personnelle s'inscrivant en

3 Extrait d'un entretien avec Diana Nemiroff, catalogue d'exposition *Songs of Experience / Chants d'expérience,* Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1986, p. 107-108.

contiguïté à celle des autres plutôt qu'en retrait, en marge ou en opposition, apte aujourd'hui à signifier son appartenance ou sa différence, c'est selon. Encore là, le nombre – le poids, la force du nombre – agit comme un facteur prépondérant puisqu'il représente un indice facilement mesurable permettant d'évaluer l'ampleur des bouleversements survenus, à la fois qu'il sous-tend et introduit la notion de diversité, laquelle, à son tour, entraîne cette difficulté de plus en plus grande – cette impossibilité, au dire de certains – de circonscrire, encadrer, délimiter, cerner une pratique, un phénomène dorénavant éclaté, disséminé.

C'est à cette frontière charnière entre le difficile et l'impossible que j'ai voulu situer cet essai. Un essai comme un regard en coin et en coulisse ; comme un couloir, arpenté de-ci de-là : *passage obligé,* dira-t-on, débouchant sur des ronds-points, des embranchements et des carrefours. Des carrefours sans cesse balayés par le vent.

ÉPILOGUE (EN GUISE D’)

L’instituteur : Pourquoi le vent monsieur Ernesto ?
Ernesto : C’est l’esprit, le vent, monsieur, c’est le même mot.

Marguerite Duras
La Pluie d’été

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE *

BANNERMAN, Jean, *Leading Ladies – Canada, 1639-1967,* «Carrswood», Ontario, 1967.

BARBEAU, Marius, *Saintes artisanes,* Montréal, Éditions Fides, 1944.

BLANC, Liliane, *Elle sera poète, elle aussi ! – Les femmes et la création artistique,* Montréal, Le Jour éditeur, 1991.

BUCHLOH, Benjamin H.D., *Formalisme et historicité – autoritarisme et régression, deux essais sur la production artistique dans l'Europe contemporaine,* Éditions Territoires, 1982.

BURNETT, David et SCHIFF, Marilyn, *Contemporary Canadian Art,* Hurtig Publishers Ltd., 1983.

CHAPONNIÈRE, Corinne, *Le Mystère féminin ou vingt siècles de déni de sens,* Olivier Orban, 1989.

COLLECTIF, «Art, artistes et société», *Cahiers de recherche sociologique,* édités par le département de sociologie de l'Université du Québec à Montréal, nº 16, printemps 1991.

COLLECTIF CLIO (Micheline Dumont, Michèle Jean, Marie Lavigne, Jennifer Stoddart), *L'Histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles,* Montréal, Le Jour éditeur, 1992.

COLLECTIF, *Écrits et témoignages de 21 sculpteurs,* Montréal, Éditions Fini-Infini, 1993.

COLLECTIF, (édition : Stéphanie Wapler, Anne Raynaud, Dominique Gourand), *Féminisme, art et histoire de l'art,* Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, collection «Espaces de l'art», 1994.

COLLECTIF, *L'Avènement de la modernité culturelle au Québec,* Institut québécois de recherche sur la culture, 1986.

COLLECTIF (sous la direction de Francine Couture), *Les Arts visuels au Québec dans les années soixante – La reconnaissance de la modernité,* VLB Éditeur, Francine Couture *et alii,* Montréal, 1993.

COLLECTIF, «Technologies et art québécois 1965-1970», Montréal, *Cahiers du département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal,* printemps 1988.

COLLECTIF (sous la direction de Maryse Darsigny, Francine Descarries, Lyne Kurtzman, Évelyne Tardy), *Ces femmes qui ont bâti Montréal,* Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 1994.

COLLECTIF (sous la direction de Francine Couture), *Les Arts et les Années 1960,* Montréal, Éditions Triptyque, 1991.

D'EAUBONNE, Françoise, *Histoire de l'art et lutte des sexes,* Paris, Éditions de la différence, 1977.

* Cette bibliographie est limitée aux livres. Pour les autres types de publications (périodiques, catalogues d'exposition, etc.), on se référera aux notes dans le texte.

DUGUAY, Rodolphe, *Carnets intimes,* Montréal, Les Éditions du Boréal Express, 1978.

DYONNET, Edmond, *Mémoires d'un artiste canadien,* Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1968.

FOURNIER, Marcel, *Les Générations d'artistes,* IQRS, 1986.

FRANCIS, Claude et GONTHIER, Fernande, *Les Écrits de Simone de Beauvoir,* Paris, Éditions Gallimard, 1979.

HELLER, Nancy G., *Women Artists, an illustrated History,* Cross River Press Ltd, 1987 (traduit en français, en 1991, à Paris, sous le titre de *Femmes artistes,* par les Éditions Herscher).

LALIBERTÉ, Alfred, *Les Artistes de mon temps,* Les Éditions du Boréal Express, 1986.

LAVIGNE, Marie et PINARD, Yolande, *Les Femmes dans la société québécoise,* Les Éditions du Boréal Express, 1977.

MICHAUD, Yves, *La Crise de l'art contemporain – Utopie, démocratie et comédie,* Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

MONET-CHARTRAND, Simone, *Pionnières québécoises et regroupements de femmes 1970-1990,* Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 1994.

NOCHLIN, Linda et SUTHERLAND HARRIS, Ann, *Femmes peintres 1550-1950,* Museum Associates of the Los Angeles County Museum of Art, 1976. Traduction française : Paris, Éditions Des Femmes, 1981.

NOËL, Michel, *Prendre la parole, Nibimatisiwin – Artistes amérindiens du Québec,* Pointe-Claire, Roussan Éditeur, 1993.

PAQUET, Claire et PAQUET, Suzanne, *Comme les jours précédents, les géographies du transitoire,* texte de Catherine Martin, Montréal, Paje Éditeur et les auteures, 1994.

PORTER, John R., *L'Art de la dorure au Québec du XVII^e siècle à nos jours,* Québec, Éditions Garneau, 1975.

PORTER, John R. et BÉLISLE, Jean, *La Sculpture ancienne au Québec, trois siècles d'art religieux et profane,* Montréal, Les Éditions de l'Homme, 1986.

RIBON, Michel, *Parcours iniatiques de la nature à l'art,* Paris, Éditions Kimé, 1999.

ROBERT, Guy, *École de Montréal – Situation et tendances,* Montréal, Éditions du Centre de psychologie et de pédagogie, 1964.

TIBERGHIEN, Gilles A, *Le Principe de l'axolotl & suppléments,* Strasbourg, Actes Sud / Crestet Centre d'Art / La Chaufferie, 1998.

TIPPETT, Maria, *By a Lady, Celebrating Three Centuries of Art by Canadian Women,* Viking Penguin, 1992.

WOOLF Virginia, *Une chambre à soi,* Paris, Éditions Robert Marin, 1951.

LES ARTISTES

Alain, Danyèle 95
Alloucherie, Jocelyne 74
Archambault, Pascale 133
Assal, Michèle 92
Baillargeon, Carole 130
Beauchemin, Micheline 139
Beaudoin, Marie-José 155
Beaulieu, Claire 153
Berezowsky, Liliana 144
Bineau, Marie 115
Bisson, Yvette 43
Blain, Dominique 116
Borello, Mariela 103
Boudreault, Diane 77
Boulay-Dubé, Diana 158
Bourbeau, Louise 150
Brandl, Eva 142
Brière, Marie-France 86
Brisson, Angèle 149
Brunet, Claire 117
Busby, Liliane 151
Cardin, Josée 87
Chabot, Thérèse 157
Choinière, Isabelle 165
Cloutier, Sylvie 154
Cornet, Lucienne 84
Covit, Linda 88
Cozic (Monic Brassard) 109
Daoust, Sylvia 27
Demidoff-Séguin, Tatiana 65
De Montigny-Giguère, Élisabeth-Louise 25
De Montigny-Lafontaine, Marguerite 25
Dionne, Violette 151
Doyon/Demers (Hélène Doyon) 164
Dubeau, Josée 155
Edgerly, Susan 92
Esar, Joan 95
Fillion, Danielle-Anne 149
Fisette, Anne-Marie 131
Fisher, Maya 38
Fleming, Martha & Lyne Lapointe 68
Franklin, Hannah 91
Gagnon, Johanne 91
Gauthier, Christiane 92
Gérin, Denyse 163
Goodwin, Betty 78
Gougeon, Diane 79
Goulet, Rose-Marie 76
Guité, Suzanne 42
Héon, Michelle 139
Hogenkamp, Claire 113
Kahane, Anne 40
Kennedy, Sybil 37
Landry, Diane 88
Landry, Marie-Chrystine 83
Landry, Pamela 119
Lapka, Eva 61
Lapointe, Lyne & Martha Fleming 68
Larivée, Francine 105

Leduc, Isabelle 140
Lemieux, Lisette 147
Logan, Janet 120
London, Naomi 133
Lord, Hélène 132
Luce, Adrienne 96
Martin, Paryse 159
Martineau, Aline 117
Mathieu, Marie-Christiane 161
Mère Marie Le Maire des Anges 16
Morel, Dominique 67
Morosoli, Joëlle 62
Nantel, Lise 97
Neumark, Devora 122
Nolin, Alice 25
Oades, Lorraine 118
Pagé, Andrée 156
Paquet, Claire & Suzanne 73
Radecki, Brigitte 117
Reusch, Astri 73
Richman, Francine 145
Robertson, Diane 84
Robertson, Sonia 156
Rosenfield, Ethel 39
Rutka, Jean 94
Sarrazin, Hélène 86
Sauvé, Danielle 80
Savoie, Claire 58
Sœur Marie-Joseph Hallé de Saint-François d'Assise 19
Spénard, Pauline 64
Steinman, Barbara 59
Sterbak, Jana 123
Sullivan, Françoise 57
Taylor, Audrey 38
Thibault, Manon B. 93
Townsend, Martha 153
Tremblay, Jocelyne 117
Tremblay, Suzanne 83
Tremblay Gillon, Michèle 104
Trottier, Monique 141
Vachon, Suzan 94
Valade, Dominique 80
Viger, Louise 124
Walker, Laurie 159
Whittome, Irène F. 60
Widgery, Catherine 89

La Sculpture et le Vent –
Femmes sculpteures au Québec
de Serge Fisette
a été publié, en 2004,
par le Centre de diffusion 3D
www.espace-sculpture.com
ISBN : 2-9804741-8-5 (papier)

ISBN : 978-2-89668-369-7
© Serge Fisette et Vertiges éditeur, 2010

Dépôt légal – BAnQ et BAC

– 0370e lecturiel –

Lecturiels
www.lecturiels.org