

Article

« Le désir au féminin »

Marie Carani

Recherches féministes, vol. 18, n° 2, 2005, p. 9-37.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/012416ar>

DOI: 10.7202/012416ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <http://www.erudit.org/apropos/utilisation.html>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : erudit@umontreal.ca

Le désir au féminin

MARIE CARANI

Le projet

Sur l'horizon d'un contexte ségrégationniste dévalorisant envers les femmes, je me suis intéressée aux modalités de la représentation féminine de la sexualité dans l'art du XX^e siècle, mais aussi à la question plus générale de l'existence dans la culture d'un art dit « féminin ». Si, depuis plus de 30 ans, ces deux aspects ont été amplement discutés par les historiennes de l'art féministes sur le plan historique, esthétique, politique, sociologique ou psychanalytique (Nochlin 1988; Broude et Garrard 1982, 1992; Lippard 1976, 1984, 1995a; Battersby 1990; Tickner 2000) et ont été aussi répertoriés, classifiés ou *catégorisés* dans différentes anthologies de l'art féminin/féministe (Sutherland-Harris et Nochlin 1976; Parker et Pollock 1981; Chadwick 1990; Robinson 1987, 2001; Reckitt et Phelan 2001), un facteur clé de cette question est pourtant demeuré jusqu'ici peu étudié par les spécialistes du champ artistique.

Le problème des *désirs psychiques* à portée individuelle (entendre : psychosexuelle) et collective (entendre : sociosexuelle) des femmes artistes n'a pas été l'objet de beaucoup de recherches. S'efforçant d'établir une relation solide entre histoire de l'art, psychisme, intimité et sexualité féminine, à dix années d'intervalle, seules Lea Vergine (1980), Marcia Pointon (1990) et Griselda Pollock (2000) l'ont abordé au sein des mouvements artistiques d'avant-garde, ainsi que sur le plan des arts contemporains ou plus actuels. D'où mon intérêt ici pour un « art sexué (du) féminin » qui peut être théorisé au premier abord comme une *négociation du regard* en vue d'installer d'autres façons de voir et de dire la subjectivité de la femme et la féminité érotique au sein d'un régime phallogénique.

J'entends poser que, consciemment ou non, les femmes artistes ont mené dans leur vie et dans leur œuvre plastique d'importantes expériences d'ordre identitaire et sexuel. Je veux insister sur les investissements affectifs et expressifs *intrinsèques* que cette expérimentation représente. Tout en reconnaissant que leur intentionnalité artistique a été le plus souvent ailleurs, par exemple par suite de l'engendrement de l'épisode artistique moderniste sur des problématiques plastiques liées à des matériaux formels ou relationnels – le cas de la peintre américaine Georgia O'Keeffe vient immédiatement à l'esprit à cet égard (voir Pollock (2000) et la section « Louise Bourgeois : l'espace-lieu utérin » ci-dessous) –, je me propose de centrer ma réflexion sur la femme-au-monde dans ce qu'elle a de plus intime, de plus personnel, soit son sexe, sa sexualité, car j'y vois un lieu de *savoir intime* de l'ordre féminin des nécessités

et des transformations du monde, où se conjuguent liberté, intimité, sensualité et discursivité.

D'entrée de jeu rappelons l'idée maîtresse établie par Pollock (2000) au sujet des différentes iconographies modernes du féminin, à savoir que la construction psychologique et sociale de la féminité a elle-même été liée à une condition de specularité érotique, sensuelle et charnelle, dont Luce Irigaray (1974, 1977 et 1984) a posé l'hypothèse psychanalytique postfreudienne et postlacanienne et dont Laura Mulvey (1975, 1989, 1996) a étudié le fonctionnement et la circulation par l'entremise du cinéma au sein de la culture visuelle contemporaine. Dès lors, dans les arts visuels, quand le sexe est associé en termes de figures et d'images visuelles à un type de représentation, qu'est-ce que regarder différemment comme une femme? Quelles peuvent être cette différence et cette production de sens depuis l'espace-lieu paradigmatique de cette différence féminine? Quel rapport existe-t-il entre sexualité et vision du sexe dans le féminin? Quelles sont les relations entre le sexe-de-l'art et le sexe-dans-l'art et également entre l'image-de-la-femme et la femme-comme-image dans les arts pratiqués? Autant de questions qui ont généré et guidé le développement de la discussion qui suit.

L'art, le langage et le « féminin »

Art de femmes, art féminin, art féministe : trois façons de nommer et de décrire en histoire de l'art moderne et contemporaine l'art réalisé par des femmes artistes d'époques, de sociétés, de cultures, de démarches ou de manières artistiques distinctes. Diviser ainsi féminin et féminisme soulève de prime abord le problème de la présence dans l'art des femmes d'une *essence* féminine naturelle et créative qui serait fondée (entendre : ancrée) dans leurs œuvres plastiques *versus* celle d'une visée politique et sociale répondant chez certaines artistes plus engagées à une démarche de lutte féministe au sein des idéologies en place. Art féminin *ou* art féministe : cette distinction conceptuelle, aussi basique et importante soit-elle sur le plan de tout essai de définition des termes pour la pensée féministe, ne doit pas constituer cependant une économie limitative du sens pour cette investigation en prédéterminant ou en orientant à sens unique les catégories descriptives et analytiques possibles.

C'est pourquoi, dans le but de réactiver la discussion sur la subjectivité sexuée des femmes-(artistes)-au-monde, je dirai à la suite de Nochlin (1988), qui s'interrogeait sur les possibilités d'existence d'un langage artistique du féminin, et de Pollock (2000), qui, plus récemment, a reposé la même question par rapport aux régimes existants de la représentation, que le féminin, dans le monde artistique, peut se définir comme cet *espace de représentation* qui permet aux femmes de se (re)connaître elles-mêmes et de se signifier, et où l'on peut chercher, linguistiquement parlant, des inscriptions métadiscursives féminines, des langages féminins. Une voie de reconnaissance de l'inscriptible féminin peut

donc se trouver dans l'étude du féminin comme *espace textuel* des femmes artistes. Et je dirai que le féminisme peut être considéré alors comme une manifestation d'ordre éthico-esthétique et politique de ce langage de la différence sexuelle. Dès lors, suivant Pollock (2000), il faut donc comprendre et envisager l'univers du féminin qui sera resté aussi mal connu aux femmes qu'à l'ensemble de notre culture à cause des prérogatives et des préjugés antiféminins de l'homme, comme une totalité significative intégrant non seulement les caractéristiques que l'anthropologie, la sociologie, la psychologie sociale et la culture attribuent aux femmes, mais également une dimension *psychique* puisant sa réalisation, sa révélation et sa concrétisation dans différents langages représentationnels, notamment dans les figures et les images de féminité exprimées par la parole ou le langage, par le dessin, par la peinture, par la sculpture, par l'intermédialité, par les médias de masse, par la publicité, par Internet, etc.

Certes, il demeure quand même difficile aujourd'hui dans ce registre élargi du visible de préciser ce que le féminin a été, voire ce qu'il serait et pourrait être. Il demeure en outre l'inédit, le sexe inédit de ce qui constitue en art la différence sexuelle, un sexe dont les œuvres artistiques, tout en appartenant aux concepts ou aux notions idéologiques et esthétiques de leur période historique et de leur société, sont avant tout par définition changeantes et bouleversantes par rapport aux ordres dominants en ce qu'elles ouvrent la voie à l'expression d'un tel paradigme.

À l'évidence, toutes les artistes du XX^e siècle n'ont pas désavoué les valeurs ou les façons de faire du monde patriarcal : ainsi, certaines ont adhéré sans questionnements à son espace de représentation; quelques-unes l'ont mis en cause à leur insu, sans vraiment le savoir, sans savoir ce qu'elles faisaient, leur intention artistique première étant ailleurs, dans le formalisme ou le postformalisme en particulier, tandis que d'autres ont choisi, par défi subtil des habitudes, des codes et des conventions, de jouer avec les présupposés de la dominance masculine; par contre, d'autres encore l'ont vécu comme une fissure intime importante et ont cherché à apprivoiser et à exprimer visuellement leurs inquiétudes et leurs blessures; et, enfin, des artistes plus militantes ont voulu affaiblir ou pervertir le contrôle machiste sur la représentation visuelle par l'établissement d'un *contre-canon* artistique ou encore par la déconstruction de ses différents mécanismes de coercition, de reproduction et de pouvoir.

C'est cette situation plurielle, et parfois contradictoire, de l'art féminin au XX^e siècle qui m'a incitée à vouloir rechercher certaines explications possibles de ce phénomène du côté des modalités particulières du désir sexuel féminin au sein de la créativité.

Les préalables théoriques et le contexte disciplinaire réducteur

Si une artiste est la créatrice et productrice de l'œuvre d'art qui négocie son intention première et ses décisions plasticiennes dans l'univers artistique où elle s'inscrit, où elle intervient, la signification de l'œuvre s'acquiert aussi dans le moment de sa lecture, c'est-à-dire dans celui du regard de l'autre, le sujet-spectateur ou spectatrice, et en même temps dans sa conversation *imaginaire* avec la présence référentielle d'autres œuvres artistiques qui partagent avec elle cet espace de représentation. Assumant à sa façon cette situation d'échange, de réception et de communication artistiques, l'art féminin s'est inséré stratégiquement dans ces mises en rapport significatives entre créateur ou créatrice/producteur ou productrice et récepteur ou réceptrice, entre objet/forme et représentation visuelle, voire entre sexe et vision, entre sexualité et vision du sexe. Ce sont ces stratégies d'insertion du paradigme féminin de la différence sexuelle, avec les situations personnelles, professionnelles et sociales qu'elles comportent chez les femmes artistes, qui peuvent nous indiquer, nous signifier, des types de présence et d'engagement de celles-ci au sein des luttes féminines/féministes du XX^e siècle.

Toute étude des conditions de possibilité d'inscription du désir féminin au sein des arts pratiqués répond aussi, par ailleurs, à des principes préalables qui, dès l'abord, au regard de la discipline de l'histoire de l'art en particulier, entendent mettre en cause les balises constitutives de son discours descriptif et analytique.

En guise de principes théoriques non démontrés mais démontrables (voir Marcadé (1995)), dans la perspective d'aborder le sexe *dans* l'art et le sexe *de* l'art, je retiens ainsi : 1) que la sexualité humaine est partie prenante des processus créateurs de l'art visuel; 2) qu'aborder l'art en vertu de la différence sexuelle implique de tenter d'expliquer comment les œuvres d'art sont traversées par cette question au regard du sexe ou du genre (*gender*) des artistes qui les produisent; 3) qu'un tel art dit « féminin » offre à travers le XX^e siècle au regard des cartographies des récits de vie et des productions artistiques de différentes artistes une part irréductible de féminité ou un effort d'engagement féministe; 4) qu'avec sa gérance du sujet ou du motif artistique, dont le dessin de nu féminin, l'artiste masculin a participé idéologiquement à sa manière à la maîtrise du genre féminin et à la peur qu'ont eue les hommes de traiter les femmes en égales; et 5) que, au regard de cette production artistique masculine, la femme est demeurée, pour l'essentiel, un *non-sujet*, c'est-à-dire un simple objet de désir paré des attributs physiques (corporels) et des attitudes (psychologiques) qui l'ont rendue toujours attrayante et désirable pour le regard voyeuriste de l'homme-spectateur.

À certains égards, on peut s'en douter, ces cinq principes qui ont fait l'objet de nombreux ouvrages et essais de la part des théoriciennes ou des historiennes de l'art féministes, sont demeurés, et demeurent toujours problématiques au sein même de l'histoire de l'art féministe, surtout en ce qui

concerne le statut réel ou les enjeux identitaires de ce non-sujet féminin. Toutefois, je n'entends pas m'engager ici dans de tels débats théoriques. J'énonce simplement ces préalables pour fixer et délimiter le champ spécifique de mon intervention et également pour insister sur leur portée transgressive par rapport aux principales balises constitutives du discours théorique et conceptuel réducteur de l'histoire de l'art à l'endroit des femmes artistes. C'est que, dès l'abord, de tels principes, associant du point de vue paradigmatique genre, subjectivité féminine, sexualité, vision du sexe et dévalorisation de la femme, confrontent et contredisent directement à la fois les habitudes de lecture de l'art et les antennes descriptivo-analytiques traditionnelles de la discipline.

En outre, soulignons que l'idée même de vouloir classer ou catégoriser un art dit « féminin » est demeurée longtemps un mode de lecture extrêmement problématique au sein de l'histoire de l'art, car cette idée soulevait le voile sur l'épiphénomène de son exclusion discursive quasi complète du sexe féminin du champ de la créativité humaine. Il est indéniable, en effet, que cette discipline, que l'historien d'art américain Erwin Panofsky (1983) définissait pourtant dans son enseignement à l'Université Princeton au cours des années 50 et 60 comme l'une des disciplines « humanistes » par excellence parmi les sciences humaines et sociales, véhicule depuis son engendrement moderne durant la seconde moitié du XIX^e siècle des présupposés, des valeurs principielles et des critères de sélection trop limitatifs ou restrictifs par rapport à toute volonté, capacité ou possibilité de prise en charge d'artistes qui sont des femmes, et ce, sans parler des questions connexes de la différence et de la signification sexuelles.

Pire encore, pendant les deux premiers tiers du XX^e siècle, l'histoire de l'art a semblé exercer une véritable censure efficace de l'art féminin. Cette ségrégation résultait directement de ses principaux paradigmes, à savoir : 1) la cartographie chrono-stylistique de la question du chef-d'œuvre – celle qui évacue complètement les femmes artistes de la grande histoire du génie créateur de l'humanité, en particulier de presque toutes les plus importantes monographies consacrées à l'évolution de l'art; 2) l'identité formelle de l'œuvre d'art déployée depuis Aloïs Riegl et Heinrich Wölfflin jusqu'à Panofsky – où les valorisations et les caractérisations particulières à l'art des femmes ne sont jamais retenues, ni reconnues, ni acceptées, ni discutées comme telles et demeurent donc à la remorque des valeurs dominantes; et 3) la logique classificatoire, comparative et héroïsante qui préside encore, entre autres, aux cours universitaires d'histoire de l'art et à la volonté de conservation des grandes œuvres du passé de l'humanité du Musée d'art moderne – où, de nouveau, dans un même contexte sexiste et machiste, sont valorisés uniquement les soi-disant meilleurs artistes masculins et leurs œuvres.

Ces paradigmes en vigueur au sein de l'histoire de l'art (et également d'une certaine muséologie) jusqu'à leur contestation par la pensée féministe ont entravé toute discussion sérieuse et respectueuse de l'art des femmes. Ils ont notamment brimé toute reconnaissance possible de l'*ad-venue* des femmes

artistes au XX^e siècle, soit ce qui advient comme changements et transformations majeurs dans les personnalités, dans la société et dans la culture avec l'irruption de la différence féminine dans les débats esthétiques et sociaux. C'est pourquoi une discipline aussi traditionnelle et conservatrice que l'histoire de l'art n'a jamais pu admettre l'importance de cette question du *gender*; et qu'elle l'a exclue de ses tentatives d'explication historiographique de l'évolution artistique ou de ses principaux modèles de lecture : modèle évolutionniste de Riegl, modèle comparatiste de Wölfflin, modèle iconologique de Panofsky (Carani 2004), peu importe. La démonstration a même été faite par des historiennes de l'art féministes (Sutherland-Harris 1976; Broude et Garrard 1982, 1992) qu'elle lui a résisté avec beaucoup d'acharnement dans le but d'en empêcher l'émergence et le développement, par exemple dans le contexte de ses nombreux survols historiques rétrospectifs des arts de l'humanité ou dans ses monographies des pratiques artistiques du XX^e siècle.

Néanmoins, malgré ses valeurs principielles tenaces et réactionnaires, l'histoire de l'art n'a pu récuser une question centrale comme celle de l'art fait par des femmes. Une nouvelle histoire de l'art féministe s'est chargée de maintenir la pression et se sera mise, on le sait, à contester, à remettre en question, ce versant caché de l'art.

Le contexte d'inscription du nouveau paradigme féministe : le corpus

Dans le contexte artistique des années 70 galvanisé par le féminisme, l'un des premiers sujets d'intérêt est la présence (ou non) d'un *art féminin* doté de caractéristiques *typiquement* féminines. Sont convoquées également des questions relatives à un inscriptible visuel (du) féminin *qui serait féministe*. S'ensuivent des réflexions concernant les valorisations de formes et de couleurs manifestées dans l'art des femmes, dont, en particulier, on peut le souligner pour mémoire : 1) la présence (ou non) dans l'art féminin passé ou contemporain d'une imagerie génitale (*cunt image*) qu'avait reconnue et mise en évidence l'artiste et militante féministe Judy Chicago dans l'espace du tableau peint (voir Jones (1996)); 2) l'utilisation plastique de teintes rosées, ou pastels, qui avait été retenue en guise d'expression première de la féminité érotique par la critique d'art féministe Lucy Lippard (1976 et 1984); et 3) l'affirmation icono-plastique d'un art du *femme* envisagé par l'artiste féministe Miriam Schapiro sur le modèle artistique révolutionnaire du collage cubiste (voir Carani (1994)).

Pour cette génération de femmes artistes que l'on nomme peu après les « essentialistes », puisqu'elle s'est mise à la recherche d'une *essence naturelle féminine*, ce sont donc en premier lieu ses préoccupations existentielles et politiques pour une expression de sa sexualité qui lui permettent de mettre en avant *dans l'imaginaire* et *dans le réel* un nouvel espace de non-conformité, d'insoumission et de rupture.

Dès lors, le corps sexué de la femme, dans ses aspects tant psychiques et érotiques que génitaux, représentait pour la première fois dans l'histoire des femmes et également dans le domaine socioculturel le lieu privilégié d'un investissement affectivo-expressif de la Femme Contemporaine et aussi un défi adressé aux régimes en place de la représentation visuelle. À partir de là, rejetant la définition entendue le présentant comme l'inconnu du régime phallogentrique, voire comme le négatif de l'homme lui servant d'écran de projection à ses seuls fantasmes sexuels, le féminin s'est incorporé chez plusieurs femmes dans la radicalisation féministe.

Dans les arts, avant cette nouvelle affirmation/appropriation corporelle, on peut affirmer que la dimension féminine n'avait pas eu de langage propre ni d'espace(s) de représentation spécifique(s); et qu'à cet égard le travail des femmes artistes essentialistes sur la corporalité, l'érotisme et la subjectivité des femmes constitue un nouveau paradigme pour l'histoire de l'art contemporaine, soit l'espace-lieu d'une inscription dérangeante de cette dimension troublante qu'est désormais en art la différence sexuelle, mais aussi d'une double refondation féminine d'ordre psychosexuelle et sociosexuelle, avec ses rythmes variables et ses formes changeantes, avec ses sensations et ses souvenirs, avec ses possibilités et ses capacités d'imagerie propres.

Tout en saisissant l'importance paradigmatique dans la culture et dans les arts de cette monstration soixante-huitarde d'un être-sexué-femme, on peut poser cependant que d'autres formes de représentation visuelle d'une telle sexualisation du féminin avaient existé auparavant, et ont existé depuis, mais aussi que ces pratiques artistiques, relevant de valeurs, de géographies et de générations différentes de femmes, supportent de façon subtile, mitigée ou plus directe des préoccupations semblables. C'est la raison pour laquelle, côté corpus, en amont et en aval d'un arrêt nécessaire sur la pratique paradigmatique des femmes artistes essentialistes – pour ne pas alourdir la discussion, je me limiterai ici à deux cas importants seulement parmi plusieurs autres cas possibles –, je vais m'intéresser longuement tout d'abord à des femmes artistes qui, à l'époque du modernisme plastique ou à celle du modernisme tardif, mettent en forme et en image une notion ou un concept de différence sexuelle et également par la suite à des femmes artistes postmodernistes qui, ayant pleinement assumé et revendiqué cette différence, tentent d'aller plus loin *et même ailleurs théoriquement* en réponse à un effort féministe de déconstruction, de réification et de renouvellement de la catégorisation entendue « du féminin ».

Bien que la question inévitable, mais piégée, de savoir pourquoi j'ai préféré telle ou telle artiste à telle autre ne trouve pas de réponse finale ici, je peux toutefois préciser déjà que les huit artistes retenues ne l'ont pas été au hasard, puisqu'elles ont été sélectionnées chacune en fonction d'une *thématique identitaire spécifique participant à l'affirmation de l'être-femme-au-monde dans le champ artistique du XX^e siècle* : par exemple, le rapport femme-fleur valorisé chez Georgia O'Keeffe, la représentation de l'homme nu chez Alice Neel, et

ainsi de suite. Là, le désir au féminin dans l'art contemporain et actuel s'active et prend forme, se définit, s'investit, à même différents *actes de survie* féminine que j'entends considérer comme une *nouvelle dimension critique* participant d'une histoire de la féminité et s'insérant dans l'histoire socioculturelle de la femme non pas comme un manque, un *non-masculin*, du non-masculin, mais comme une *autre différence* instigatrice de renouveau et, à la limite, de l'Utopie féministe.

Une autre démarche méthodo-conceptuelle

En vue d'insister sur le plan de notre *regard* de spectatrices, et de spectateurs, sur une présentation *implicite* d'artistes issues d'horizons esthétiques, de mouvements artistiques et de milieux distincts, ainsi que d'œuvres de femmes qui ne sont pas similaires du point de vue de l'intention artistique, du style, du développement formel ou encore des effets symboliques, j'ai opté pour un mode de compréhension ouvert qui me permet de *mélanger* librement les projets artistiques, les curiosités, les pays, les lieux, les médias et les images. Et à l'encontre d'un certain protocole mis en place en sciences humaines et sociales, avec ses critères analytiques prédéterminés, précis et forclos, j'ai voulu valoriser une autre façon de décrire et d'interpréter les choses, une manière fondée, linguistiquement parlant, d'une part, sur une ouverture sur notre imaginaire langagier de spectatrice-lectrice ou de spectateur-lecteur et, d'autre part, à l'échelle d'une création évolutive (*work-in-progress*), sur le discontinu et le fragment de sens. On peut l'expliquer davantage.

Par une *mise en exposition virtuelle*, pour les signaler et les signifier, j'ai convoqué, en fait d'*études de cas*, des artistes et des œuvres plastiques d'une histoire *en pièces détachées* ou *discontinue* de la féminité érotique en art. Là, autant les inquiétudes, les brimades et les contraintes éprouvées épisodiquement par ces femmes dans leurs milieux de vie que les figures et les images visuelles troublantes et inquiétantes produites par les mêmes femmes dans ces circonstances supportent un ressourcement (du) féminin, même une nécessité (une vérité) intérieure reprise en main. Toutefois, on ne doit pas s'attendre à une mise en cause de présupposés théoriques et conceptuels, ni à un effort d'ordination causale, ni à une tentative de mise en rapport ou de filiation théorico-formelle explicite de ces artistes et de leurs œuvres, voire à un texte fini.

Car, au gré de huit itinéraires féminins en art du XX^e siècle, j'ai préféré m'en remettre à des *rencontres* signifiantes en elles-mêmes, où j'entends chaque fois soulever en filigrane les notions centrales de l'image-de-la-femme et de la femme-comme-image autour desquelles je m'efforcerais par la suite d'amener une conclusion. En matière de projet(s) et de démarche(s) artistique(s), cela a le mérite d'indiquer sur le plan *individuel* une réalité vécue quasiment *dans l'intimité de la chair* et également fondée dans les œuvres, et sur le plan *collectif*

certains horizons de référence de la féminité érotique. Sont alors associés les problèmes d'ordre psychique hommes-femmes, femmes-femmes ou femmes-enfants intervenant dans le *petit quotidien* d'une artiste particulière, les questions de coïncidence ou non entre sexe, sexualité et vision du sexe, ainsi que des phénomènes de (sur)déterminations, d'émergence, d'interactions, de pressions et de limites.

À l'exception de quelques brefs paragraphes de transition qui se veulent tout au plus indicatifs – les relations femmes-culture-société au XX^e siècle étant beaucoup trop vastes pour que je veuille tenter de les traiter en profondeur en quelques lignes seulement avec toutes les complexités structurelles et idéologiques qu'elles comportent –, les questionnements sociocontextuels à propos de l'époque au cours de laquelle ces artistes ont vécu et au sujet du type de société à laquelle elles appartenaient font donc place à des *portraits intimes* d'artistes qui sont des femmes et qui peuvent être consciemment ou non (des) féministes. Quant à l'organisation chronologique générale de ces itinéraires, chronologie que j'ai divisée par commodité en trois coupes historiques successives : 1910-1970, 1970-1980 et 1980-2000, elle demeure purement arbitraire et artificielle, ces parties d'espace-temps pouvant d'ailleurs se chevaucher librement dans certains cas de pratiques féminines s'étendant sur plusieurs décennies (comme c'est le cas, par exemple, chez Alice Neel et Louise Bourgeois). Autrement dit, à ce niveau organisationnel du discours, il n'existe aucune linéarité historique instituée qui puisse empêcher la discontinuité, le fragmentaire et la différence.

Huit études de cas

Chaque étude comporte un double portrait personnel et professionnel de façon à rappeler le récit de vie et à prendre à témoin l'œuvre d'une artiste. Compte tenu des choix déchirants effectués à cet égard, il ne saurait être question ici d'une démarche exhaustive mais uniquement d'une approche parcellaire, fragmentaire. Réunies, ces pièces détachées constituent une microgalerie rétrospective virtuelle de l'art féminin du XX^e siècle, où une pluralité inventive de discours artistiques et de pratiques érotiques est articulée selon des *langages féminins* qui se définissent, qui se renouvellent, qui se répondent, qui s'influencent d'une génération à l'autre de femmes artistes.

Un reste irréductible d'érotisme au féminin, 1910-1970

N'ayant jamais eu accès aux mêmes facilités de formation, de perception et d'expression que les artistes masculins, notamment aux cours de dessin d'après le modèle nu masculin ou féminin (Nochlin 1988), les femmes artistes d'avant le XX^e siècle avaient été reléguées à des pratiques artistiques secondaires par rapport à la peinture d'histoire valorisée par les artistes

masculins, soit, des autoportraits, des portraits individuels, des portraits de groupe, des natures mortes, des peintures de fleurs, des peintures d'animaux, etc. Cela a laissé traditionnellement, à de très rares exceptions près – Artemisia Gentileschi, par exemple (Garrard 1989) –, le rendu du nu féminin aux seuls artistes masculins. Juxtée aux impératifs machistes et sexistes d'ordre moral et social défendus avec beaucoup d'acharnement par les pouvoirs religieux, aristocratique et bourgeois à propos de la place et du statut de la femme, cette réalité spécifique du monde de l'art a entravé toute manifestation possible d'un art érotique au féminin, car l'idée même d'un nu masculin – ou même d'un nu féminin réaliste et non pas allégorique comme chez Gentileschi – produit par une artiste est demeurée pendant longtemps une démarche tout simplement inimaginable, impensable (Nochlin 1988).

À partir des premières décades du XX^e siècle, des remises en question de cet *épistémè* phallogratique émergent pourtant ça et là selon des points de vue artistiques féminins manifestant un « reste » irréductible d'atomes de féminité. Si toutes les artistes qui participent aux mouvements artistiques d'avant-garde ou qui gravitent de manière créative autour de ceux-ci ne manifestent pas leur différence sexuelle, certaines, plus téméraires et plus confiantes en leurs possibilités artistiques peut-être, osent l'assumer. Pour Georgia O'Keeffe, Alice Neel et Louise Bourgeois, par exemple, l'expression artistique de leur propre sexualité constitue une *zone de résistance* autant sociale que personnelle devant la virilité exacerbée supportée comme valeur prédominante par notre culture patriarcale, avec en corollaire en arts visuels, l'héroïsation de la seule créativité masculine. Refusant d'adhérer à *ce monde-là*, ces femmes artistes manifestent *de façon* directe ou indirecte les *perspectives singulières* d'un nouvel art érotique au féminin comme façon de démontrer et d'exprimer leur indépendance de corps et d'esprit.

Par contre, il faut le dire, si l'on fait exception d'O'Keeffe qui s'est imposée sur la scène artistique newyorkaise avant de s'exiler intérieurement au Nouveau-Mexique au début des années 30, ces artistes n'ont été documentées par la discipline de l'histoire de l'art qu'à la suite de l'avènement du contre-discours féministe au cours des années 70. Elles sont donc demeurées peu connues à leur époque en dehors de leur micromilieu d'inscription.

Georgia O'Keeffe : la femme-fleur

Artiste indépendante engagée dans le développement de la modernité artistique américaine pendant les premières décades du XX^e siècle à New York, outre des images urbaines modernes dans le style précisionniste (*New York with Moon*, 1925), Georgia O'Keeffe peint à partir du milieu des années 20 dans de subtiles semi-figurations et semi-abstractions organiques de riches et saisissantes images de fleurs – des iris, des pavots, etc. – qui sont traversées de façon involontaire par le désir et la sexualité féminines. Elle représente de d'étonnants

motifs floraux saisis en gros plans selon des formes ovales suggestives et des teintes très sensuelles (des roses, des pastels) que la critique essentialiste voudra associer 50 ans plus tard à une projection des désirs sexuels féminins.

Dans *Red Canna* (1924), *Black Iris* (1927), *Two Calla Lilies on Pink* (1928) et *Jack-in-the-Pulpit 2* (1930), la masse linéaire et colorée, toujours centralisée dans le tableau, sans se référer directement à la biologie du sexe féminin ou même à la féminité, fait tout de même appel intuitivement et aussi émotionnellement à des liens représentationnels privilégiés entre le devenir-planté et le devenir-femme, et ce, bien que l'artiste s'en soit toujours défendue avec beaucoup d'obstination (Vergine 1980; Grosenick 2001). Son souci moderniste de la forme a quand même soutenu et articulé inconsciemment en matière d'expression personnelle une dimension cachée de la différence sexuelle et amené avec lui une révélation quasi spontanée d'un concept très distinctif de la femme (et de la féminité) bourgeoise, victorienne. Toutefois, bien que la peintre O'Keeffe ait été dès sa jeunesse politiquement féministe et qu'elle ait aspiré à la liberté sexuelle de la femme ainsi qu'à celle de l'expérience esthétique, tant sa vie psychique personnelle que cette pratique artistique novatrice ont semblé être refoulées longtemps dans l'ombre ou dans le giron de la vie, de la personnalité, comme de l'œuvre d'un célèbre artiste masculin.

Successivement muse, modèle, amour, maîtresse, compagne de vie, puis épouse après la dissolution de son premier mariage du père de la photographie contemporaine américaine – qui est alors aussi le principal promoteur de l'art moderne européen aux États-Unis – Alfred Stieglitz, de 23 ans son aîné, O'Keeffe est le sujet/objet obsessionnel des désirs du photographe. Elle entretient avec lui, à partir de 1918 jusqu'à son décès en 1946, une relation symbiotique et existentielle, mais qui se révèle parfois tendue à la suite des relations hors mariage de Stieglitz et à ses propres incertitudes maritales. De 1917 à 1937, la jeune artiste pose avec un abandon sensuel peu commun pour plus de 300 portraits photographiques qui sont pris par son amant Stieglitz sous tous les angles et toutes les parties fragmentées en éléments et en morceaux de son corps nu (face, cou, torse, seins, bas-ventre, cuisses, pieds, etc.). Les plus érotiques et sexuelles photographies de ce vaste projet continu sont réalisées pendant les cinq premières années de leur vie commune. Une telle objectivation d'O'Keeffe par l'objectif photographique de Stieglitz a certes pu viser franchement le plaisir des voyeurs-spectateurs ou a pu déranger le sens commun par ses surprenantes évocations postcoïtales des rythmes et des changements érotico-sensuels du corps amoureux féminin, mais du point de vue d'O'Keeffe, s'agissait-il là d'un abus ou d'une collaboration, d'un pas de deux? En tant que jeune femme artiste féministe, elle y voyait peut-être, pensons-nous comme Pollock (2000), une déclaration d'intimité d'un sujet-Femme Moderne qui n'est pas qu'un objet sexuel de l'homme, qui se libère des pressions psychosexuelles et qui se joue en même temps des censures sociales concernant la validité ou l'existence même du désir féminin. Cette première reconnaissance dans le milieu

en tant que jeune modèle sexuel freine cependant la reconnaissance et l'acceptation par les artistes d'avant-garde, par la critique (masculine), ainsi que par le public cultivé de New York, de sa propre pratique artistique pourtant inventive exposée avec insistance et diligence par Stieglitz auprès de son cercle d'intimes et dans sa Galerie 291. C'est dire que dans, et pour son propre milieu, l'artiste sera devenue alors l'image et l'image, l'artiste.

Pourtant, au gré de sa mémoire, de ses fantasmes, de sa vulnérabilité et de sa curiosité pour le corps féminin, notamment pour l'identification maternelle et sexuelle, O'Keeffe explore avec ses aquarelles de 1917 (*Nu XI*, 1917-1918) l'invisible spécificité sexuelle de la femme. Puis quelques années plus tard, dans ses peintures de fleurs, elle oppose à la femme sans sexe, sans sexualité, inventée et stéréotypée par les idées dominantes masculines issues d'antinomies séculaires des plus réductrices sur la pureté virginale et le vice féminin, l'altérité d'un *autre sexe féminin*, d'une subjectivité sensuelle féminine. Elle met en avant une Femme Moderne modifiée par rapport aux valeurs instituées de passivité, de réceptivité et de procréation des femmes et rendue également plus autonome qu'avant par son expérience sexuelle propre. Cependant, si cette révélation d'une femme énonciatrice de sa propre sexualité sur un mode différent des représentations existantes de la femme montre un nouveau sentiment concernant la corporalité féminine, l'évocation du corps d'un sujet féminin comme *cette autre* de la représentation visuelle et aussi de la représentation culturelle est également livrée à l'époque à ses spectateurs et à ses interprètes masculins. Au lieu de reconnaître dans l'imagerie visuellement choquante d'O'Keeffe un tel mode de substitution, s'inspirant des théories sur la sexualité de Freud, la critique masculine des années 20 y voit plutôt, selon une perspective toute phallogcentrique qui entend ignorer le plaisir de la sexualité féminine, ce prétendu « sombre continent » (Freud) (Carani 1994), un art « femelle » devenu le signe sensible d'une essence sexuelle naturelle – d'où déjà une première association fictive et sommaire aux fleurs, à un certain quelque chose sublimé d'ordre luxuriant et sensuel – mais encore proprement paradoxale de la femme, en ce que celle-ci leur apparaît toujours dépositaire dans son être-femme le plus intime du meilleur et du pire.

Plus tard, O'Keeffe ayant quitté définitivement New York pour le sud-ouest du pays, ce sont ses paysages froids, non habités et éthérés des déserts du Nouveau-Mexique et du Texas aux motifs-schémas stylisés, semi-abstraites, comme *Cow's Skull* (1932), qui deviennent pour l'Amérique bien-pensante des années 40 à 60 des illustrations du mythe américain des grands espaces désertiques, ce qui permet idéologiquement à l'élite conservatrice du pays d'ostraciser et de faire presque oublier dans la mémoire collective les apports féministes initiaux d'O'Keeffe. Le féminisme essentialiste reviendra cependant un peu plus tard sur ces apports générateurs d'une identité sexuelle féminine, l'artiste et militante Judy Chicago reconnaissant dans l'art expressif d'O'Keeffe l'une des premières célébrations identitaires en art d'une féminité corporelle

intrinsèque. Toutefois, la question reste quand même ouverte à propos de cette association femme-fleur chez O’Keeffe : aurait-elle eu un même sens paradigmatique et critique, s’est interrogée avec justesse Pollock (2000), chez une autre artiste moderniste qui n’aurait pas été féministe et qui aurait peint des gros plans de fleurs dans un style moderne proche des goûts traditionnels masculins?

Alice Neel : l’homme dénudé, l’homme nu

En 1933, avec son *Portrait of John Gould*, Alice Neel peint ce qui s’avère dans l’histoire de l’art occidental le premier nu masculin réalisé d’un point de vue féminin (Golden 1981). Cependant, par puritanisme social ou par pudeur hypocrite, ce tableau n’est jamais exposé en public avant la tenue en 1972, quand l’artiste a 74 ans, au Whitney Museum de New York, de la première rétrospective de l’œuvre de Neel.

Contrairement aux nus féminins produits par des artistes masculins, le nu représenté par Neel n’est pas anonyme, sans âge ou en dehors du temps. Il se veut la représentation d’une personne connue dans le milieu littéraire new-yorkais, soit le poète expressionniste John Gould, qui est l’un de ses amants. À l’encontre de l’érotisme libidinal du voyeur masculin, Neel propose selon une facture à la fois réaliste et expressionniste un regard féminin du nu plus ludique, plus ironique et plus critique. Car son portrait de Gould nous montre, vu directement de face au centre du tableau, un homme d’un certain âge, à moitié chauve, au physique peu musclé ainsi qu’au torse peu poilu, dont le commerce physique est donc assez peu désirable sexuellement pour une femme, mais qui est assis de façon extrêmement provocatrice sur un tabouret les deux jambes écartées pour bien montrer ses poils pubiens et ses *trois* pénis en érection surproportionnés et superposés. Riant comme un fou, tel un satyre dionysiaque possédé ou envahi par le désir d’accouplement, cet homme est manifestement défini seulement par ses besoins sexuels, un état d’être et d’esprit accentué par cette représentation de la présence corporelle chez Gould de trois sexes virils.

De part et d’autre du poète, se trouvent aussi deux hommes nus anonymes, car ils sont représentés sans tête, quelque peu bedonnants, avec des pénis au repos et des scrotums aux dimensions très imposantes, ainsi qu’à l’importante toison pubienne. La vérité du regard de Neel à propos de l’insécurité émotionnelle et du besoin quelque peu pathétique d’autoaffirmation sexuelle de Gould, et de tous les hommes en général, se révèle avec force ici. Mais encore, ironiquement, outre qu’il commente avec une certaine pitié l’exhibitionnisme sexuel de l’homme, d’après Neel (Munro 1979), ce portrait parle aussi incidemment de l’incapacité de son amant d’alors, voire de la plupart de ses autres amants, à satisfaire son propre appétit sexuel important, réalité qui demeure du domaine bourgeois du non-dit et qui s’efface derrière l’image puritaine de la femme a-sexuée et chaste.

Quarante ans plus tard, sortie de l'obscurité de Harlem et supportée désormais par la critique féministe du début des années 70 – par l'historienne d'art Anne Sutherland-Harris en particulier qui réclame qu'on lui organise une rétrospective –, après plusieurs décennies de privations et de difficultés économiques (*Futility of Effort*, 1930) ponctuées d'une série de désillusions amoureuses et maritales, comme de dépressions nerveuses suivies d'hospitalisations à répétition (*Philadelphia Suicide Ward*, 1931), Neel réalise plusieurs autres nus masculins de personnalités influentes de la communauté intellectuelle, politique et artistique new-yorkaise. Signe de leur réussite et de leur pouvoir, le nu devient même à la mode parmi ces hommes d'influence qui décident de se faire « dénuder » par l'artiste. Par exemple, elle peint le critique d'art John Perrault, à qui elle fait prendre la pose provocante et inquiétante d'un odalisque masculin, le sexe circonsis, les cheveux frisés comme Bacchus et le corps couvert de poils. Compte tenu de l'homosexualité bien connue de Perrault dans le milieu culturel new-yorkais, orientation sexuelle que connaît au départ Neel, ce portrait est accaparé/récupéré peu après par le mouvement gai américain en guise de célébration impudique et flatteuse d'un bel Adonis contemporain.

Surtout, il existe un *Self-Portrait* (1980), où Neel, à 78 ans, se représente de façon extrêmement réaliste et courageuse. Elle est assise sur une causeuse de salon, complètement nue malgré l'usure et les transformations corporelles causées par son âge avancé, les deux seins flasques retombant sur les côtés de son abdomen, le bas-ventre gonflé, les jambes enflées et pesantes, les bras fatigués reposant sur les accoudoirs de la causeuse. Elle tient néanmoins un pinceau à la main comme dans les autoportraits féminins d'avant le XX^e siècle en histoire de l'art, porte des lunettes de travail et présente une posture décidée et attentive. Il n'y a aucune agressivité dans son regard, mais l'artiste a tout de même un air résigné et amusé, voire alerte et fataliste (Schapiro et Wilding 1988). Dans cet autoportrait peint sans compromis, si l'on accepte de passer outre au choc visuel initial que peut (nous) causer la vieillesse féminine à l'égard de nos attentes programmatiques de spectateur-regardeur ou spectatrice-regardeuse concernant la représentation de la beauté de la jeune fille et de la femme adulte (Eco 2004), on pressent pourtant que l'érotisation, la sensualité et la sexualité de cette artiste-modèle avancée en âge sont toujours bien présentes, et perceptibles, dans le regard intelligent et sensible de Neel.

Louise Bourgeois : l'espace-lieu utérin

Dans un art de « reterritorialisation » de sa mémoire de jeune fille traumatisée et insécure, ainsi que de reconnaissance et d'appropriation de ses fantasmes ou de ses désirs sexuels propres comme sujet historique femme, Louise Bourgeois a réalisé, à partir de la fin des années 40 jusqu'au milieu des années 90, d'étranges objets sculptés, souvent anthropomorphes. Plusieurs sont

des parties de corps au cryptage complexe théâtralisant les identités sexuelles troubles des femmes comme premiers sujets cognitifs visuels, mais aussi des hommes (Lippard 1976). Des œuvres comme *Femme-maison* (1947), *Janus fleur* (1968), *Femme-couteau* (1969-1970), *Destruction of the Father* (1974), *EYE* (1981) ou *Mamelle* (1991), restent au plus près de l'inconscient de l'artiste, de ses souffrances, de ses blessures et de ses dommages d'être-sexuel-femme-au-monde. Par exemple, sa sculpture *Destruction of the Father* qui est composée d'une table et d'un lit (une table où les parents ont depuis longtemps éduqué et fait souffrir les enfants ainsi qu'un lit où tout a commencé et où tout finit sexuellement) est le théâtre d'un parricide symbolique né d'un fantasme infantile qui naguère lui faisait dévorer son père absent, indifférent et libertin sur la table à dîner (Munro 1979).

Bourgeois produit également des installations énigmatiques à propos de son enfance meurtrie et de sa vie de femme adulte où s'imposent les connotations métaphoriques des souvenirs, des objets trouvés et des artéfacts obsessionnels qui les composent. Malgré les culpabilités et les autocensures féminines qui ont été intériorisées psychologiquement à cet égard depuis Freud jusqu'à Lacan quant à toute volonté d'activation chez la femme de ses jouissances primitives érotiques, l'artiste y met en avant ses fantasmes dionysiaques de devenir-femme-adulte-sexuée dans un univers phallique agressif, autoritaire, machiste, dominateur et viril (Marcadé 1995). *Red Room (Child)*, de 1964, ainsi que *Cell. You Better Grow Up*, de 1993, suggèrent en ce sens la sexualité claustrophobique, étouffante et refoulée de la fille-enfant non active sexuellement dans un monde hyperrépressif masculin. De même, ses *Lairs* sont des cachettes, des tanières, des lieux utérins sécurisants/insécurisants, qui évoquent la fragilité et l'incertitude de la sexualité féminine, comme celles de l'enfantement, de la maternité ou de la vie de couple. En revanche, *Untitled. With Foot* (1989) présente une sphère invulnérable de marbre rose qui écrase un enfant dont on ne voit suggestivement qu'une jambe de poupée et où l'interrogation lapidaire, répétée deux fois, « Do You Love Me? Do You Love Me? », est inscrite sur une base en pierre non polie (Lippard 1995c: 67). Comme l'ensemble de l'œuvre de Bourgeois, cette œuvre est produite en guise d'autoanalyse et de thérapie relativement à l'enfermement et à la castration de la femme par l'homme – dans son cas personnel par son père.

Devant la menace que font courir à la sexualité humaine la sexualité dévorante et le fétichisme sexuel de l'homme, Bourgeois entend transgresser les frontières psychosocialement entendues des différences sexuelles pour se jouer des ambivalences et des paradoxes entre hommes et femmes, pour retourner les polarités sexuelles. Elle participe alors en cela d'un type de travail que l'on trouve aussi chez certaines artistes postmodernes des années 80-90 (voir la section « Les représentations érotiques féministes, 1980-2000 »). Par exemple, dans *Janus fleur*, Bourgeois accole de façon imprévue deux formes sexuelles – une mamelle et un gland –, dont la jonction évoque les grandes lèvres d'un

vagin; avec *Fillette*, elle féminise un grand phallus ou un godemiché géant suspendu à l'envers sur sa pointe, et donc non présenté dans une position érectile, en lui développant de façon ambiguë des rondeurs autant masculines que féminines. Tout en revendiquant la sexualisation féminine des êtres et des choses, la tendresse maternelle de Bourgeois envers le sexe masculin contraste ainsi avec la violence et l'agressivité qui lui sont traditionnellement assignées dans l'histoire et dans la société, et manifeste à cet égard sa volonté de prendre en considération la vulnérabilité sexuelle des femmes *et* des hommes, celle des deux sexes.

Une levée des refoulés

Opposant leur statut de femmes-objets de désir supporté en guise de motivation créative par les différentes avant-gardes artistiques modernistes, Louise Bourgeois et d'autres femmes artistes des années 60 – les Valie Export, Niki de Saint-Phalle, Eva Hesse (Carani à paraître) – véhiculent dans les rapports complexifiés *spécifiquement féminins* de la femme à elle-même et de la femme à la mère, la première levée des refoulés et des interdits au sujet de la représentation de l'être-sexuel-femme. Cependant, malgré la présence d'une nouvelle iconographie protosexuelle du féminin, compte tenu de la difficulté et de la complexité de rendre compte de toute la gamme possible des sentiments, des émotions, des désirs, des obsessions et des pulsions sexuelles féminines où se mêlent tendresse, amour, intimité amoureuse et sexualité, les arts au féminin témoignent toujours à la fin des années 60 d'une hésitation ou d'une retenue perceptible sur le plan de l'affirmation d'un art érotique. Ainsi, la représentation par une hétérosexuelle d'un nu masculin comme expression de son désir sexuel, par exemple, demeure une pratique tout à fait exceptionnelle, au même titre que l'est la représentation d'un corps (nu) de femme par une artiste lesbienne ou bisexuelle.

Cependant la révolution sexuelle féminine permise par le libre accès des femmes à la pilule contraceptive et à l'avortement sur demande qui leur donne pour la première fois la possession de leur corps reproducteur, ainsi qu'une capacité individuelle de pouvoir vivre sans angoisse leurs pulsions sexuelles dans une sexualité non reproductive, bouleverse rapidement la donne. Elle permet de lever les dernières *autocensures* à propos de l'affirmation d'un art érotique au féminin.

Les représentations érotiques féministes d'ordre identitaire, 1970-1980

Pendant la seconde moitié des années 60, les luttes d'indépendance nationale, les mouvements d'opposition à la guerre du Vietnam, les révoltes étudiantes, mais aussi la contre-culture *peace and love* et la révolution sexuelle,

supportent une nouvelle façon de vivre qui, à l'encontre des dictées officielles, fait désormais place, en outre, à la liberté de choix et au plaisir ludique des individus. Une même quête de liberté se retrouve dans l'art corporel (le *body art*), les happenings, les assemblages ludiques d'objets et les environnements pop, où, pour assumer les passages de frontière entre l'art et la vie, on interroge le corps, les choix et les intentions, comme le geste performatif de l'artiste-créateur inventif, presque encore exclusivement masculin toutefois, et machiste, depuis les actionnistes viennois et les artistes pop jusqu'aux artistes minimalistes américains. Contre le formalisme plastique autoréférentiel du *late modernism*, on recentre alors les problématiques artistiques sur les besoins, les pulsions et les contraintes de l'être-masculin-au-monde comme contenu constitutif : agressivité, violence, sexe, peur et soumission des femmes sont mis thématiquement en scène et en image.

Dans le cas des femmes artistes, par contre, on vise plutôt peu après à exprimer et à représenter le sujet sexuel femme à travers une nouvelle érotisation du corps féminin, avec sa nudité et sa sexualité, avec ses peurs et ses angoisses, avec son sang, ainsi qu'avec ses virtualités d'accouplement et d'enfantement. Car au tournant des années 70, avec l'irruption du paradigme féministe dans la culture, le double standard traditionnel est de plus en plus remis en cause. S'ensuit un intense débat de société sur le libre exercice de la sexualité de la femme, sur l'orgasme clitoridien *versus* l'orgasme vaginal, sur les femmes multiorgasmiques, sur le point G, etc., au point que l'idée controversée que la vraie révolution sociosexuelle est alors le propre de la femme fait son chemin, et ce, même si cet aspect des choses reste problématique pour plusieurs théoriciennes féministes.

Au sein des arts visuels, une génération de jeunes femmes artistes féministes se met à remettre en question la représentation visuelle de la femme, et en particulier la (sa) représentation érotique. Le corps dénudé et sexué de l'être-femme devient pour celles-ci une *poétique textuelle*. Au sein de la peinture figurative ou abstraite à thème sexuel féminin (notamment dans l'art génital (*cunt art*) de Judy Chicago basé sur la monstration du sexe féminin) (Jones 1996), ainsi qu'au sein de l'art corporel (*body art*), de l'art nature (*land art*), de l'art conceptuel, des installations, de l'art vidéo et de l'art de la performance, cela correspond comme nouvelle démarche à l'émergence initiale du postmodernisme en tant que dématérialisation de l'objet d'art et décloisonnement des disciplines ou des pratiques artistiques. Dans ce contexte, en guise de façon proactive (*versus* passive), positive, non soumise, de prendre acte politiquement de la condition sexuelle des femmes, des femmes artistes valorisent la biologie et la sexualité féminines en tant que morphologie transgressive génitale (*cunt*) donnant une vie, un potentiel, du plaisir et des désirs à leur orifice sexuel féminin. Dès lors, ce dernier ne se voudrait plus seulement un « trou », comme il l'a été à travers l'histoire (de l'art) pour le(s) regard(s) artistique(s) masculin(s), mais un espace-lieu chargé de sens qui

bouleverse et transforme identitairement l'image-de-la-femme (Schapiro et Wilding 1988). Pour leur part, Joan Semmel et Carolee Schneemann investissent, par exemple, les signes d'accomplissement de leur sexualité.

Joan Semmel : l'appel du désir

Dégoûtée par la sexploitation dévalorisante de la femme dans la société de consommation et voulant exprimer des idéaux comme des valeurs féministes d'égalitarisme et de partage sexuels entre les sexes, Joan Semmel peint dans un style photo-réaliste les effets plaisants, libérateurs et créateurs de la jouissance sexuelle féminine. Elle en appelle à l'avènement d'un érotisme féminin qui, en combinant intimité sexuelle partagée et autonomie des partenaires, confond critiquement le regard traditionnel masculin des nus féminins et masculins dans l'histoire de l'art. Par exemple, avec *Close Up* (1972) et *Untitled* (1973), où l'on voit un couple en train de se caresser et de se faire jouir mutuellement, sans fausse pudeur et sans *culpabilité féminine*, Semmel ose représenter de son double point de vue d'artiste femme et d'amante hétérosexuelle, la femme et l'homme dans l'intimité charnelle et ludique de l'acte amoureux. Cependant, les premières peintures érotiques de Semmel choquent tellement un milieu socioculturel américain encore rébarbatif à toute monstration publique de l'activité sexuelle en général, et de la sexualité des femmes en particulier, qu'aucune galerie new-yorkaise n'accepte de les exposer sur ses cimaises de peur d'être l'objet de poursuites judiciaires pour pornographie (Rubinstein 1982).

Viennent ensuite, observées du point de vue *narcissique* féminin de l'artiste, des vues rapprochées, en gros plans, très détaillées, de son propre corps nu, allongé côte à côte sur un lit avec un partenaire amoureux (*Intimacy-Autonomy*, 1974) et des autoportraits, sans tête, des parties les plus intimes et cachées de son anatomie (*Pink Fingertips*, 1977). Ailleurs, Semmel montre le recours par la femme à l'autosatisfaction sexuelle (*Hand Down*, 1977) et même par une image émouvante mais quelque peu dérangeante d'un enfant nu, prépubère, surdimensionné, représenté à la sortie du bain du point de vue de sa mère qui lui tend une serviette pour s'essuyer (*Bathing Andy*, 1975), la relation psychologique et sexuelle fantasmée, proto-incestueuse et libidineuse, entre une mère et son jeune fils. Toute la complexité érotique de la sexualité de la femme est donc l'objet chez Semmel d'un nouvel art érotique féminin qui, à l'encontre de l'érotisme masculin, n'entend pas être limité seulement au désir de la chair, mais se propose d'accueillir toutes les facettes visibles et invisibles du désir féminin.

Carolee Schneemann : un savoir primal

Pionnière de l'art de la performance, Carolee Schneemann théâtralise en guise de l'authenticité de l'expérience femme la poétique du corps nu féminin et la position machiste du voyeur masculin. Durant les années 60 déjà dans des happenings et des tableaux vivants, elle met en scène en tant que créatrice-modèle-performatrice-vivante, les paramètres sexuels définitoires de son corps féminin. La même exploration identitaire se poursuit avec des performances centrées sur les politiques sexuelles du féminin, en particulier sur sa propre nudité psychocorporelle (*Evaporation-Noon*, 1974), sur sa biologie (dont son sang menstruel, ses lèvres, sa vulve, son vagin, etc.) (*Blood Work Diary*, 1972), ainsi que sur sa libido et sur sa sexualité coupables qui seraient empreintes de plusieurs tabous sociaux concernant le libre exercice de la sexualité des femmes. Schneemann cherche ainsi à exprimer son besoin de (re)possession de ses pulsions et de ses désirs narcissiques, masochistes et sadiques encore peu avoués par les sujets-femmes mêmes ou acceptés/acceptables psychologiquement et socialement parlant. Dans *Interior Scroll* (1977), performance décrite par la critique féministe américaine comme « the inside story from a woman's body » (Lippard 1995b: 104) tout en répétant une diatribe violente contre l'homme phallocrate, l'artiste, nue sur scène, retire d'une main de l'intérieur de son vagin, tout en la tenant de l'autre, une longue bande ou *queue* de papier pliée/dépliée qui ressemble à un pénis en érection et qui contient, selon elle, un « savoir intérieur », un « savoir primaire » de l'ordre féminin des « mystères naturels », où eau, vent, feu, nudité et sexualité féminines sont interreliés (Schneemann 2003). Il s'agit là, selon l'artiste, de détourner le symbolisme phallique patriarcal du motif du serpent afin de recréer un « espace vulvaire » quasi sacralisé de la femme.

Pour Schneemann, cet espace propre à la femme est l'écho de l'époque préhistorique de la Grande-Déesse-Mère, ainsi que des associations matriarcales à l'énergie cosmique comme à la puissance féminine de la spirauté naturelle du serpent, et ce, bien avant sa redirection mythosymbolique à partir de l'Antiquité, puis du Moyen Âge, par la chrétienté et ses exégètes religieux masculins. En ce sens, selon Schneemann, le vagin, son vagin, a été et demeure une chambre translucide de connaissance, un lieu d'extase et de sensualité, un canal de naissance, un moment de passage, une transformation continue du monde (Schneemann 2003). À de telles performances initiatrices, se sont ajoutés sur plus de 40 ans maintenant des textes, des dessins, des peintures, des installations (*Vulva's Morphology*, 1995), des vidéos, des environnements virtuels, qui sont réalisés dans le but d'imager son érotisation féministe de l'intuition, de l'émotion, comme de l'intellect féminins. En effet, « une femme nue peut-elle acquérir une autorité intellectuelle? » se demande-t-elle lors de sa lecture-performance de 1968, *Naked Action Lecture*, où, revendiquant et assumant pleinement sa nudité corporelle/sexuelle féminine, elle pose et convoque par

cette interrogation lapidaire le problème basique de l'univers féminin dans ses rapports quotidiens avec le sexe masculin.

Les limites d'une démarche

Cette appropriation féministe de l'être-femme permet la consolidation d'un *contre-canon* sexuel. Cependant, l'inscription sociocritique de la sexualité féminine fait rarement l'objet chez les féministes essentialistes de réflexions sur l'aspect modifiable des ségrégations et des inégalités entre les sexes. Il importait donc de pouvoir montrer aussi que, contrairement à celle du *mâle*, la sexualité de la femme peut ne pas être que purement génitale en ce qu'elle diffuse psychologiquement et socialement dans tout le corps, par tous les sens. Posant que la féminité et le féminin sont plutôt des construits (*versus* des données innées), les féministes anti-essentialistes vont s'efforcer de le démontrer dans les régulations, les discriminations, les stéréotypes et les violences socio-sexuelles.

Les représentations érotiques féministes, 1980-2000

La démultiplication des pratiques artistiques postmodernistes faites par des femmes supporte à partir de la seconde moitié des années 70 le développement de divers *discours métacritiques*. D'une identification au corps charnel féminin comme support visuel, on transite à travers le fusionnement théorique et méthodologique du féminisme et du poststructuralisme vers une réalité plus complexe et plus critique, et donc plus complète, de la Femme Contemporaine.

Par l'entremise de l'intertextualité, de la déconstruction, de l'analyse de discours et des travaux psychanalytiques féministes de Luce Irigaray (1977), d'Hélène Cixous (1975) et de Michèle Montrelay (1977) selon lesquels la femme adulte reconstruit sa sexualité dans un champ élargi qui dépasse la seule notion de sexe biologique, une deuxième génération d'artistes féministes anti-essentialistes, animée par des motivations interdisciplinaires et par une intermédialité agissante, s'approprie de nouveaux contenus et de nouvelles configurations d'ordre autobiographique, psychanalytique, sociocritique et imagiste. Ce faisant, à travers une volonté de déconstruction comme chez Adrian Piper et Mary Kelly des principes ou des fondements des identités sexuelles féminines, ou des deux à la fois, c'est l'idée même d'un art catégorisé comme « féminin » qui est mise en cause, ainsi que celle du désir féminin proprement dit, notamment sur le plan de la revendication par ces féministes du nouveau statut de la femme en tant qu'amante que rend possible une sexualité non reproductive.

À partir du tournant des années 90 apparaissent également au sein de ces pratiques artistiques postmodernes des questionnements à propos de l'abjection du sujet historique femme, sur le grotesque, sur l'horreur et la laideur de la

maladie (sida, cancer, etc.), de même que sur la multiculturalité et les croisements interethniques postcoloniaux. On assiste de plus comme chez Cindy Sherman à des réflexions sur les relations troubles s'installant entre le corps et les nouvelles valeurs technobiologiques du savoir, c'est-à-dire sur un corps féminin désormais métissé sexuellement, c'est-à-dire (dé)fém-inisé/(re)masculinisé, et dont l'ancrage identitaire peut s'inscrire au-delà de la différence sexuelle dans le sens des mutations que nous révèlent en guise de sexualités alternatives la bisexualité, l'androgynie, les travelos et les transgenres.

Adrian Piper : des masques et des stéréotypes

En raison de ses traits négroïdes peu apparents, dont une peau très claire, l'artiste conceptualiste et performative afro-américaine Adrian Piper peut toujours « passer » pour une femme blanche dans la société américaine malgré ses origines raciales, ce qui la pénalise doublement cependant du fait qu'une fois démasquée elle se retrouve ostracisée la plupart du temps autant dans sa communauté noire que dans la communauté blanche. De plus, en raison de ce même « *passing* » interracial, tout en s'intéressant davantage sexuellement aux femmes, elle est l'objet dès le début de son adolescence de propositions sexuelles insistantes et dérangeantes provenant autant d'hommes blancs que d'hommes noirs hétérosexuels. Qui plus est, voulant soigner son « homosexualité pressentie », ses parents l'obligent avant sa majorité à suivre une cure de réorientation/rééducation sexuelle. Peu après, devenue une jeune adulte, l'artiste revendique plutôt ouvertement sa bisexualité, son attirance sexuelle pour les femmes et pour les hommes, ainsi que son droit de refuser de choisir entre les deux, et ce, au risque de déplaire à la fois aux hétérosexuels et aux gais et de se retrouver à nouveau ostracisée. Pour rendre compte artistiquement de ces contradictions et des nombreuses contraintes qu'elles suscitent socialement et moralement chez elle, en 1974, dans une tentative radicale de perversion des rôles ethniques comme des clichés racistes et sexuels prédéterminés, Piper se transforme en homme noir menaçant, avec des épaulettes pour élargir sa silhouette, un faux pénis bien pourvu et apparent sous le pantalon, une moustache, un t-shirt noir, des jeans, une perruque afro et des lunettes noires très *funky* (Lippard 1976).

Sur le modèle de l'*alter ego* féminin de Marcel Duchamp, Rose Selavy, ainsi désubjectivée, faussement masculinisée, voire mutée en un autre sujet, soit en un *alter ego* travesti (*drag*), androgyne, en un(e) *Mythic Being* comme elle le dit (Piper 1974 : 267), l'artiste adopte temporairement le rôle de l'autre sexe pour agir stratégiquement en lui, pour sonder les seuils de tolérance par rapport à l'Autre, ainsi que par rapport aux identifications, aux attentes et aux préjugés d'ordre racial et sexuel. Pour confondre les stéréotypes véhiculés au sujet de la virilité inquiétante des hommes noirs, ainsi que la menace ou l'attirance physique potentielle de ceux-ci pour les femmes blanches, Piper se

promène longuement « incognito » dans les rues de New York, se mêle à la foule qui déambule sur Broadway, s'arrête sur la 42^e Rue et prend le métro pour Coney Island. Aussi, elle s'assoit dans les restaurants et les cafés populaires les jambes écartées pour révéler son faux sexe et y faire place. À l'aide de ce masquage sexuel, l'artiste peut fantasmer sur les femmes sans la peur d'être rejetée par les filles hétérosexuelles (*straight*) et sur les hommes dans un esprit d'empathie et de camaraderie masculines, interagissant alors sexuellement par le regard seulement (et non par le toucher...), faisant peur aux hommes blancs tout en séduisant leurs femmes. Tout cela lui permet d'explorer des problèmes d'identité, d'ethnicité et de différence sexuelle, et également de soulever des questions culturelles non dites d'homosexualité latente et de bisexualité intrinsèque des êtres.

Mary Kelly : l'univers langagier féminin

Autre artiste conceptuelle américaine, Mary Kelly met en cause la dévaluation et la déconsidération du désir féminin dans la culture patriarcale postfreudienne. Contestant en féministe déconstructionniste nourrie par les thèses de Lacan et d'Irigaray l'arrêt sur la biologie comme seule base d'identification sexuelle de la femme, cette artiste cherche à reconstruire sa sexualité dans un champ théorique qui dépasse l'idée de sexe pour rejoindre une nouvelle catégorie du féminin qui, par définition, englobe tout son être psychique et sexué dans les procès de réception langagiers. Dans son *Post-Partum Document* (1973-1980) en six parties et 135 documents, elle scrute visuellement en tant que sujet critique du regard, et aussi en tant que mère, ses moments de joie et d'inquiétude, de plaisir et de crainte, de trouble et de désir narcissique ou incestueux après son accouchement et pendant les six premières années de vie de son jeune fils. Cela comprend comme références conceptuelles des horaires du boire à la bouteille pendant la petite enfance, des couches salies, des diagrammes médicaux, des lettres annotées à des amies, des dessins d'enfants, des analyses des premiers mots de son fils, etc. Toutefois, contrairement à l'album-souvenir habituel assemblé en guise d'aide-mémoire ou de souvenir affectueux par la mère, les documents réunis par Kelly interrogent directement la conception lacanienne du processus de socialisation de l'enfant du stade imaginaire au stade symbolique, pointant le fait que le psychanalyste français a omis de prendre en considération l'expérience physique et psychologique de la femme sexué devenue mère dans le développement du drame œdipien.

Car, d'après Kelly, la maternité et ses suites, à savoir l'allaitement, le post-partum, la reprise de la sexualité, le sevrage, le maternage, l'éducation autoritaire/anti-autoritaire, etc., sont tous des moments types de construction de la féminité comprise au départ comme l'éducation sociale et sexuelle de toute femme. C'est que l'être-sexuel-femme se socialise dans son rôle sexuel de mère

au même titre que l'enfant se socialise par rapport au monde extérieur. De la même façon que l'enfant fétichise des objets en guise de substituts à sa connexion symbiotique initiale avec sa mère, celle-ci en vient elle aussi à s'approprier des objets fétichisés qui la ramènent psychologiquement à sa connexion perdue avec son enfant, dont des morceaux de vêtements, des empreintes de main, etc. D'où une féminité faite de désirs, de plaisirs, de souvenirs et de fétichisations, d'où en même temps un corps féminin socialisé par et dans tous ses sens. Avec *Interim* (1984), Kelly s'intéresse ensuite à la ménopause en tant que ce moment sexuel de la femme mature qui n'existe tout simplement pas dans les représentations sociales et culturelles, toute femme réelle redevenant silencieuse et soumise à la culture de l'homme, voire minorisée, quand elle n'est plus jeune ni objet de désir (Pollock 1988). L'artiste veut rendre la possibilité et aussi le plaisir du désir aux femmes ménopausées et, à travers cette femme intérim resexualisée, elle instaure le Temps des femmes de Kristeva.

Cindy Sherman : transformations et mutations

Sur le modèle des mascarades d'enfance de la petite fille, Cindy Sherman est d'abord au cours des années 70 dans sa photographie le sujet métamorphique de multiples projections, déguisements et travestissements sexuels qui miment le plaisir féminin, des jeux de rôles. Par des mises en scène lui permettant de « faire comme si », elle explore en noir et blanc les rôles et les fonctions fétichistes imposés au sexe féminin par le regard objectificateur masculin à l'époque du cinéma populaire et de la consommation de masse. Je pense, dans sa série des *Untitled Film Stills*, à l'image de la jeune fille moderne américaine à la Doris Day, comme à celles de la femme de carrière, de la femme fatale, de la femme déchue ou de la femme naïve de la campagne montée faire sa vie et tenter sa chance en ville, que l'artiste emprunte aux films hollywoodiens de série B des années 50 et 60. On assiste là au dévoilement subtil d'un moi féminin désobjectivé, médiatisé, fictionnel, commercial, mais non réel.

Pendant les années 80, Sherman continue d'explorer dans le même sens des personnages féminins construits désormais par la pornographie, par les contes de fées, par l'histoire de l'art et par le monde de la mode. Par exemple, elle s'approprie de manière parodique l'imagerie de la femme provocatrice mais en même temps victimisée de la publicité commerciale, celle de la femme portraiturée depuis la Renaissance à travers l'art occidental, telle La Fornarina, la maîtresse de Raphaël, dont le corps est décontextualisé et déformé par Sherman par l'entremise de seins en plastique gonflés de lait et un faux ventre de femme enceinte sous son châle (*Untitled # 205*, 1989). Mais aussi l'artiste se démarque de la beauté anorexique absurde des mannequins de mode qu'elle affuble volontiers de cicatrices et de parties corporelles déformées, comme aussi de la vedette de films de pornographie dure (la *porn queen*) hyperséductrice

transformée dans ses seins, dans ses fesses et dans ses hanches par la chirurgie plastique pour les besoins commerciaux et sexuels de ces films *hard*. À travers tous ces personnages empruntés, Sherman montre le grotesque, l'asexualité, le ridicule et l'absurdité de telles représentations récentes de la femme (sexuée). Sa déconstruction de l'image-de-la-femme passe ainsi par les mutations possibles de la femme-comme-image.

Continuant sur cette lancée, au nom d'une esthétique de l'abjection, du vomissement, de la séduction/répulsion, Sherman s'approprie ensuite avec *Sans titre* (1990) une laideur très peu désirable mais pourtant délirante dans sa beauté non séduisante, non séductrice même (Grosenick 2001). Puis s'ouvrant au travestissement entre les sexes (au *cross-gender*), avec *Untitled # 263* (1992), elle crée un cyborg robotisé mi-homme mi-femme, soit un torse composite comprenant d'un côté un pénis doté d'un anneau doré sous le gland et de l'autre une vulve d'où ressort le fil d'insertion d'un tampon hygiénique. Dans *Untitled # 253* (1992), elle offre de même un cyborg féminisé/masculinisé avec des seins, une vulve, une tête-pénis en érection en train de s'autosatisfaire sexuellement sans pénétration. Avec *Untitled – MP # 307* (1994), ironisant sur le mythe culturel des Amazones, ainsi que sur les réactions hostiles du masculin devant ce matriarcat guerrier dans l'histoire humaine, elle propose un cyborg de femme à la fois guerrière, vengeresse et victime pour bien marquer, par l'intermédiaire de cette hybridité composite mélangeant les attributions psychosexuelles et sociosexuelles entendues des deux sexes, la place inquiétante et ambiguë qu'occupe toujours aujourd'hui, au regard du domaine technoscientifique, la sexualité des femmes dans la guerre des sexes menée dorénavant sur le plan numérique et virtuel.

Conclure sur l'imagerie érotique féminine dans les arts

À travers une étude des *fissures intimes* de certaines artistes du XX^e siècle, j'ai cherché à instaurer au regard des idéologies machistes et sexistes sur la femme d'autres moyens de signifier par où l'on peut concevoir à la fois l'altérité féminine, soit l'altérité d'un sexe qui est bien plus que la fiction de la femme comme simplement *une autre de l'homme*, l'Utopie féministe comme recherche d'une égalité complète entre les sexes et la définition proprement dite d'un art (du) féminin qui puisse me permettre d'aborder la différence sexuelle et la représentation visuelle de la sexualité de la femme.

Différentes pratiques ont donné lieu ici à des œuvres produites par plusieurs générations de femmes artistes, féministes ou non. Sur le plan intergénérationnel, peu importe la classe, la race, l'ethnie ou l'orientation sexuelle de l'artiste, au-delà des clivages sociosexuels, on note que la dialectique de l'habillement et du déshabillage a joué, et joue toujours, un rôle clé, que la nudité corporelle féminine en tant qu'atome de féminité prend valeur de symbole et de symptôme d'une exhibition sexuelle fondamentale pour les

femmes artistes qui veulent revendiquer leur nature et leur condition de femme. C'est dire que l'Utopie continue de galvaniser les aspirations et les besoins des femmes, notamment des femmes artistes, dont le(s) désir(s) (au) féminin(s). Car, sans traits individuels, sans identité claire, sans sentiments personnels, la femme est apparue au niveau de la représentation artistique dans l'histoire de l'art comme l'objet passif d'un spectacle voyeuriste, c'est-à-dire en tant qu'une surface corporelle désobjectivée, pour des projections érotiques toujours extérieures à elle. L'histoire de l'art répondait donc bien à ce poncif identitaire pernicieux au sujet des femmes qu'a mis en évidence Pollock (2000) : une femme non sexuée qui se découvre corporellement dans le regard sexuel et possesseur d'un homme qui la convoite et la désire. Sans plus.

Effacement sexuel brutal de la femme ainsi réduite au silence, telle une jeune enfant prétendument asexuée et étalage de la féminité dans un spectacle érotique et sensuel, donc. Il faut comprendre que l'idéologie sexuelle masculine a exigé, d'une part, des femmes elles-mêmes une *sexualité enclose* qui ne leur est jamais révélée ni permise et, d'autre part, que la même idéologie a fait de la féminité érotique le lieu du regard des hommes seulement en mettant l'accent sur l'apparence physique de la femme ou sur l'exposition et le spectacle imagier de son existence sexuelle façonnée par le regard jouisseur des hommes. S'imposent culturellement les figures ambiguës de la vierge ou de la nymphe pudique et asexuée, de la muse idéalisée, de la femme fatale aguichante, de la maîtresse, de la prostituée, de l'amoureuse lesbienne, et j'en passe. Quant à la femme-spectatrice, il n'en est jamais fait mention en histoire de l'art avant les préoccupations identitaires des premières historiennes de l'art féministes qui entendent réclamer et assurer sa part dans la communication artistique.

Aussi, soulignons le rapport qui existe sur le plan de ce spectacle outrancier de la femme hypersexuée, c'est-à-dire de l'image de la féminité désirable, entre l'image-de-la-femme et la femme-comme-image, rapport des plus significatifs découlant des besoins, des exigences et des impératifs de la valeur d'échange et d'un certain fétichisme de la marchandise issus de la société marchande qui, durant la seconde moitié du XX^e siècle, culminent avec la consommation de masse en la « société du spectacle » qu'a mise en évidence Guy Debord (1971). S'y installe, en outre, sur l'imagerie médiatique, publicitaire et artistique du désir sexuel, le monopole d'un certain féminin travesti et tronqué par le regard *mâle*.

Image-de-la-femme et la femme-comme-image : deux volets distincts, en d'autres mots, d'une même perversion d'ordre identitaire de la femme, dont le renforcement des stéréotypes sexistes sont exacerbés par et dans les arts au masculin. Le recours au (modèle) nu féminin, en particulier, le signifie amèrement dans l'art moderne (Nead 1992; Pointon 1990), démontrant par là même depuis Ingres (*L'Odalisque*, 1814) et Delacroix jusqu'à Matisse et Picasso, en passant par Courbet (*Le sommeil*, 1866) ou Renoir, comment l'artiste masculin, possesseur exclusif du regard délimitant le mode de vision et ses

multiples objets de représentation, dont le corps dénudé (ou à demi-vêtu) de la femme, en investit le sens des traces et des termes de sa propre sexualité sublimée dans une démarche de création artistique. Même lecture qui se veut poétique mais qui demeure simpliste et biaisée de la femme-comme-objet-de-désir au sein de toutes les avant-gardes et néo-avant-gardes masculines du XX^e siècle, de Dali à Pollock et d'Yves Klein à Francesco Clemente.

Par contre, dans les arts féminins du XX^e siècle, la représentation de l'être-femme m'apparaît une donne beaucoup plus complexe qui fait appel parfois à une réalité ambiguë. N'est pas étranger à cette situation le fait, par exemple, que l'on ait très longtemps enseigné aux femmes à regarder et à saisir les choses du monde, dont d'abord le sexe, son sexe, sa sexualité, puis tout le social et toute la culture, avec des yeux d'hommes seulement; et aussi alors, pour ne pas déplaire à l'homme que celui-ci soit un mari, un amant, un père, un frère ou un oncle, le fait de les avoir encouragées à jouer avec le concept psychosocial de féminité demandé impérativement par ce regard extérieur et indifférent à elle, en particulier avec les images surdéterminées de la muse, de la nymphe, etc. En effet, il ne pouvait en être autrement à cause d'un regard féminin qui provenait ainsi d'ailleurs de la femme elle-même comme « auteur » et « définitiveur » de sa subjectivité sexuelle, de son identité d'être sexuel à part entière. Néanmoins, cette part de complicité *in-volontaire* avec les modèles institués, avec les valeurs idéologiques dominantes masculines, n'a jamais pu effacer dans la démarche de plusieurs femmes artistes un reste irréductible de féminité et d'érotisme au féminin, voire un désir de jouer avec les codes et les conventions en cours ou a généré une volonté de critiquer et de changer en profondeur les rapports entre les sexes, ainsi que les institutions en cause, au moyen d'un art érotique féminin qui s'est voulu intentionnellement, ou non, féministe.

Tels sont donc les différents problèmes que je me suis efforcée d'aborder : sentir, voir, jouir comme une femme; imaginer avec ces yeux du féminin le concept de sexualité en art visuel contemporain; creuser de ce point de vue les rapports entre sexualité et vision du sexe en vertu de la différence et de la signification sexuelles. Dès lors, on aboutit à révéler et à examiner diverses tentatives stratégiques d'une négociation artistique d'un nouveau regard sexuel du féminin, où le corps de la femme comme signe artistique inscrit dans le champ visuel est remodelé, recréé, par des femmes artistes qui se permettent ou encore qui s'efforcent, selon leur propre situation de femme-au-monde, de jouer avec les codes de représentation et de signification établis par l'ordre visuel patriarcal, de les reformuler ou de les transformer radicalement. En laissant émerger à la conscience de telles dimensions psychosymboliques qui sont longtemps demeurées tues, inexprimées, le féminin se montre comme le lieu par excellence de la subjectivité sexuée des femmes et les arts au féminin, dont l'art érotique, la possibilité de révélation d'une dimension psychique et sexuelle cachée de la différence des sexes.

RÉFÉRENCES

BATTERSBY, Christine

1990 *Gender and Genius : Towards a Feminist Aesthetics*. Bloomington, Indiana University Press.

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

1982 *Feminism and Art History : Questioning the Litany*. New York, Icon.

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

1994 *The Power of Feminist Art : The American Movement of the 1970s, Power and Impact*. New York, Abrams.

2005 *Reclaiming Female Agency. Feminist Art History after Postmodernism*. Berkeley, University of California Press.

CARANI, Marie

1994 « La femme comme *modèle* et comme cette *Autre* de la représentation visuelle », *Recherches féministes*, 7, 2 : 57-80.

2004 « Une épistémologie de la peinture depuis l'humanocentrisme de la Renaissance jusqu'à l'univers post-humain actuel », *Significação*, 21 : 34-67.

À paraître « Le corps féminin : passivité, possession, désir », *VISIO*, 11 : 3-4.

CHADWICK, Whitney

1990 *Women, Art, and Society*. New York, Thames & Hudson.

CIXOUS, Hélène

1975 « Le rire de la Méduse », *L'Arc*, 61 : 39-54.

DEBORD, Guy

1971 *La société du spectacle* (1967). Paris, Éditions Champ Libre.

ECO, Umberto

2004 *Histoire de la beauté*. Paris, Flammarion.

GARRARD, Mary D.

1989 *Artemisia Gentileschi. The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*. Princeton, Princeton University Press.

GOLDEN, Eunice

1981 « The Male Nude in Woman's Art. Dialectics of a Feminist Iconography », *Heresies*, 3, 4 : 40-42.

GROSENICK, Uta (dir.)

2001 *Women Artists*. Taschen, Cologne.

HESS, Thomas B. et Elizabeth C. BAKER

1973 *Art and Sexual Politics*. New York, Collier Books.

HESS, Thomas B. et Linda NOCHLIN

1972 *Woman as Sex Object*. New York, Newsweek.

IRIGARAY, Luce

- 1984 *Éthique de la différence sexuelle*. Paris, Minuit.
- 1977 *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris, Minuit.
- 1974 *Spéculum de l'autre femme*. Paris, Minuit.
- JONES, Amelia (dir.)
- 1996 *Sexual Politics : Judy Chicago's Dinner Party in Feminist Art History*. Berkeley, University of California Press.
- LIPPARD, Lucy R.
- 1995a *The Pink Glass Swan : Selected Essays on Feminist Art*. New York, The New Press.
- 1995b « The Pains and Pleasures of Rebirth : European and American Women's Body Art », dans Lucy R. Lippard, *The Pink Glass Swan : Selected Essays on Feminist Art*. New York, The New Press : 99-113.
- 1995c « Fragments », dans Lucy R. Lippard, *The Pink Glass Swan : Selected Essays on Feminist Art*. New York, The New Press : 66-76.
- 1984 *Get the Message : A Decade of Art for Social Change*. New York, Dutton.
- 1976 *From the Center*. New York, Dutton.
- MARCADÉ, Bernard
- 1995 « Le devenir-femme de l'art », dans En coll., *Fémininmasculin. Le sexe de l'art*. Paris, Gallimard/Électa : 23-47.
- MONTRELAY, Michèle
- 1977 *L'ombre et le nom*. Paris, Minuit.
- MULVEY, Laura
- 1996 *Fetishism and Curiosity*. Londres, British Film Institute.
- 1989 *Visual and Other Pleasures*. Basingstoke, UK, Macmillan.
- 1975 « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, 16, 3 : 6-18.
- MUNRO, Eleanor
- 1979 *Originals : American Women Artists*. New York, Touchstone Book.
- NEAD, Lynda
- 1992 *The Female Nude. Art, Obscenity, and Sexuality*. Londres et New York, Routledge.
- NOCHLIN, Linda
- 1988 « Why Have There Been No Great Women Artists? (1971) », dans Linda Nochlin, *Women, Art, and Power and Other Essays*. New York, Harper & Row : 145-178.
- PANOFSKY, Erwin
- 1983 « The History of Art as a Humanistic Discipline (1955) », dans Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts. Reprint*. Chicago, University of Chicago Press : 1-25.
- PARKER, Rozsika et Griselda POLLOCK
- 1981 *Old Mistresses : Women, Art and Ideology*. New York, Pandora Press.

PIPER, Adrian

1974 « Notes on *The Mythic Being*, 1. March 1974 », dans Alan Sondheim, *Individuals : Post-Movement Art in America*. New York, Dutton : 267-269.

POINTON, Marcia

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

POLLOCK, Griselda

2000 « Visions du sexe », dans Régis Michel (dir.), *Où en est l'interprétation de l'œuvre d'art?* Paris, École nationale supérieure des beaux-arts : 41-96.

1999 *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. Londres et New York, Routledge.

1988 *Vision & Difference*. Londres et New York, Routledge.

RECKITT, Helena et Peggy PHELAN (dir.)

2001 *Art and Feminism*. New York, Phaidon.

ROBINSON, Hilary

2001 *Feminism-Art-Theory 1968-2000*. Oxford, Blackwells.

1987 *Visibly Female : Feminist Art Today*. Londres, Camden Press.

RUBINSTEIN, Charlotte Streifer

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

SCHAPIRO, Miriam et Faith WILDING

1988 « Cunts/Quilts/Consciousness », *Heresies*, 24 : 10-11.

SCHNEEMAN, Carolee

2003 *Imaging Her Erotics*. Cambridge, The MIT Press.

SOLOMON-GODEAU, Abigail

2000 « L'autre face de Vénus », dans Régis Michel (dir.), *Où en est l'interprétation de l'œuvre d'art?* Paris, École nationale supérieure des beaux-arts : 271-301.

SULEIMAN, S.R. (dir.)

1987 *The Female Body in Western Culture*. Cambridge, Harvard University Press.

SUTHERLAND-HARRIS, Ann et Linda NOCHLIN

1976 *Women Artists, 1550-1950*. Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art.

TICKNER, Lisa

2000 *Modern Life and Modern Subjects : British Art in the Early Twentieth Century*. New Haven, Yale University Press.

VERGINE, Lea

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