Rose-Marie Arbour

PhD, histoire de l'art, professeure associée, Département d'histoire de l'art, UQÀM

(1991)

“Intervention dans les histoires de l'art”

Un document produit en version numérique par Jean-Marie Tremblay, bénévole,
professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi

Courriel: jean-marie_tremblay@uqac.ca

Site web pédagogique : <http://www.uqac.ca/jmt-sociologue/>

Dans le cadre de la collection: "Les classiques des sciences sociales"

Site web: <http://classiques.uqac.ca/>

Une collection développée en collaboration avec la Bibliothèque
Paul-Émile-Boulet de l'Université du Québec à Chicoutimi

Site web: <http://bibliotheque.uqac.ca/>

Cette édition électronique a été réalisée par Jean-Marie Tremblay, bénévole, professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi à partir de :

Rose-Marie Arbour

[PhD, histoire de l'art, professeure associée, Département d'histoire de l'art, UQAM.]

“Intervention dans les histoires de l'art”.

Un article publié dans *Regards sur les arts visuels*, pp. 3-11. Collectif de professeurs-es du département d'histoire de l'art, UQAM, Montréal, janvier 1991.

[Autorisation accordée le 31 décembre 2006 par Mme Arbour de diffuser toutes ses publications dans Les Classiques des sciences sociales.]

Courriel : arbour.rose-marie@uqam.ca

Polices de caractères utilisée :

Pour le texte: Times New Roman, 14 points.

Pour les citations : Times New Roman, 12 points.

Pour les notes de bas de page : Times New Roman, 12 points.

Édition électronique réalisée avec le traitement de textes Microsoft Word 2004 pour Macintosh.

Mise en page sur papier format : LETTRE (US letter), 8.5” x 11”)

Édition numérique réalisée le 11 mai 2007 à Chicoutimi, Ville de Saguenay, province de Québec, Canada.

Rose-Marie Arbour

"Intervention dans les histoires de l'art".

Un article publié dans *Regards sur les arts visuels*, pp. 3-11. Collectif de professeurs-es du département d'histoire de l'art, UQAM, Montréal, janvier 1991.

Depuis plusieurs années mes recherches et publications principales ont été axées sur l'étude de la place et de la position des femmes artistes dans le champ de l'art, sur le rôle qu'elles y ont joué et qu'on leur a fait jouer, sur l'historicisation de leur production artistique.

Depuis deux ans, mon étude a porté sur le champ de l'art *vivant* (ou dit d'avant-garde) de la décennie 1955-70 au Québec. Cette étude est à deux volets: l'un traitant de l'apport des femmes au courant post-automatiste en peinture, l'autre portant sur la question de l'intégration de l'art à l'architecture, incluant des productions d'artistes des deux genres.

L'analyse du discours des critiques d'art sur l'art et les artistes constitue un élément important du matériel historiographique pour l'analyse du contexte de réception des oeuvres et leur représentation. La représentation des oeuvres et des artistes par les critiques influe sur les conditions de production des oeuvres et ne peut être considérée comme élément négligeable dans la constitution de l'objet d'étude. L'histoire exclusive des objets d'art, sous le seul angle du système formel, ne peut plus se légitimer: les écrits des critiques d'art (dans les revues d'art et la presse) d'une période donnée font partie de l'histoire de l'art car ils informent sur la représentation qui a été faite de cet ob-

jet et celui-ci, ainsi que sa représentation, à leur tour éclairent les conditions de production des artistes.

Ces textes critiques nous parlent de *l'esprit du temps* (systèmes de pensée, connaissances, idéologies) et ici particulièrement témoignent du regard posé sur les femmes artistes et sur leurs oeuvres. Une question majeure a été de savoir, au cours de cette étude, si le discours des critiques d'art, louangeur et admiratif à certains égards pour les femmes artistes et leurs oeuvres (années 55-65), a été aussi transparent qu'il prétendait l'être et si leur discours ne consiste pas en ce qu'il a caché plutôt que montré. Ce discours aurait davantage été un paravent entre les artistes et le public afin de consolider des valeurs progressistes inaugurées par le mouvement des Automatistes mais en les contrôlant et les conscrivant par l'intermédiaire des femmes artistes du post-automatisme.

X X X

L'historicisation de l'art des femmes n'a cessé de poser des questions à et au sein de l'histoire de l'art car, pour les situer dans leur contexte socio-artistique propre, il faut considérer la position et le rôle social des femmes dans l'espace socio-culturel. La représentation publique donnée par les critiques et les médias, celle de leur art et de leur personne, fait partie de ces conditions de production des femmes car elle contribue à construire et à déconstruire leur identité. La modernité en arts nous a habitué-e-s à considérer l'art et sa pratique comme relativement autonomes et spécifiques, traduisant de ce fait une conception également autonome de l'artiste. Cette autonomie, dans une perspective féministe, a été remise en cause non pas seulement pour en affirmer après d'autres la relativité mais afin de pointer l'idéalisme d'une conception d'art universel, entendant par là une esthétique unificatrice et unitaire, dont la notion de *qualité* serait la quintessence et le vecteur principal des études sur l'art. Les conditions de production propres aux artistes sont donc éclairées par les objets qu'ils-elles produisent: si on peut appréhender les oeuvres en dehors

de ces conditions, ces dernières sont néanmoins déterminantes et l'historiographie ne peut faire sans elles.

Mais comment l'histoire de l'art articule-t-elle ces différentes dimensions contextuelles et spécifiques de l'objet art? comment faire une histoire sociale de l'art sans pour autant que l'art devienne un simple reflet de la réalité où il s'inscrit? comment faire pour que la recherche sur l'art des femmes amène plutôt à ce que ce soit l'art qui éclaire la vie et non l'inverse?

Ces questions se posent d'une façon plus aiguë encore lorsque la recherche féministe concerne une période ou une époque où les termes mêmes de féminisme ou de conscience féministe ne faisaient pas partie de l'horizon intellectuel ni des artistes, ni du public en général: quelle est la légitimité d'une perception et d'une perspective féministes en histoire de l'art dans un contexte qui en ignorait et la présence et le terme? on ne peut affirmer sans nuance, comme le faisait Benedetto Croce, que "toute histoire est histoire contemporaine"...L'histoire se refait constamment dans une relecture des documents. Les oeuvres d'art sont eux-mêmes, à maints égards, des documents: la façon de les évaluer et de les interpréter change d'une époque à l'autre, d'un pays à l'autre et par là changent et se modifient les normes des instances de légitimation des oeuvres. Néanmoins en art il y a plus qu'un document, il y a tout ce qui en déborde et qui se retrouve dans le champ de perception, sans pour autant être épuisé par le plaisir de lectures répétées. C'est de cette ré-actualisation même que l'histoire de l'art se renouvelle.

Une relecture des oeuvres des femmes artistes du courant post-automatiste dans les années 60 au Québec, s'est faite à partir de leur *futur* c'est-à-dire de ce qui est pour nous *maintenant*. Cette position permet de comprendre que le passé n'est pas définitivement écoulé, que les oeuvres d'art à l'étude émettent un sens qui n'était pas là en 1960, du moins ou qui n'était pas perceptible, lisible.

Dans *Histoire et Mémoire*, Jacques Le Goff insiste sur l'importance d'introduire l'horizon du futur dans le rapport présent/passé.

Cet horizon du futur est extrêmement important pour en ce qu'il permet de saisir comment la pratique artistique des femmes artistes des années 50 et 60 a été un lieu privilégié de production de sens, un lieu exploratoire et émancipatoire tant sur le plan artistique que social, anticipant une ouverture sociale et politique pour les femmes. C'est ainsi que la seule lecture formaliste des oeuvres d'art ampute l'art de sa dimension émancipatoire et qu'une relecture des oeuvres se fait dans une *épaisseur* qui les inscrit dans une histoire sociale de l'art.

Les femmes artistes du post-automatisme ont été annonciatrices d'une mutation de rôle des femmes dans notre société et c'est en ce sens qu'on peut alléguer que leur art éclaire ce qui va venir. "C'est en fonction de ses besoins présents que l'histoire récolte systématiquement puisqu'elle classe et groupe les faits passés. C'est en fonction de la vie qu'elle interroge la mort. Organiser le passé en fonction du présent: c'est ce qu'on pourrait nommer la fonction sociale de l'histoire." ¹

Enfin, si les oeuvres d'art étudiées ne sont pas des *chaînon*s manquants d'une longue suite linéaire basée sur le rejet du passé et le développement strict de la seule spécificité de l'objet, on est amené à prendre en considération un tissu (texte) de tensions et de rapports allant de l'idéologique au technique. L'objet d'art ferait davantage partie de l'histoire humaine que de l'histoire naturelle. Paul Veyne a d'ailleurs souligné la différence énorme entre ces deux histoires: "(...) l'histoire humaine deviendrait un non-sens si on négligeait le fait que les hommes ont des buts, des fins, des intentions" ². C'est pourquoi l'histoire de l'art ne se fait qu'en tant qu'histoire sociale de l'art et

¹ Febvre, Lucien, *Combats pour l'histoire*, Colin, Paris 1933. p. 438. Cité par Jacques Le Goff, *Histoire et mémoire*, Gallimard, 1988. p. 190

² Veyne, Paul, "Histoire", *Encyclopaedia Universalis*, vol. VIII, Paris. p. 424

comme histoire des *représentations*³: la "question des femmes" (en art et dans l'histoire de l'art) ne pourrait autrement se légitimer sur le plan théorique.

X X X

L'étude menée sur le rôle et la production des femmes artistes dans le courant post-automatiste (1955-65) met en lumière le fait qu'elles ont été d'abord accueillies positivement par les critiques et historiens d'art en ce sens qu'elles n'ont pas été ignorées, mal traitées systématiquement. Ce fut plutôt le contraire. Les oeuvres des femmes artistes du post-automatisme ont généralement fait l'objet d'éloges de la part des critiques d'art montréalais des grands quotidiens et des revues d'art; toutes et tous légitimèrent l'art de ces artistes: il apparaît aujourd'hui que cette légitimation se fit en regard quasi exclusif de l'adéquation de leurs oeuvres à celles des hommes artistes dans le sillage desquelles elles se situaient et qui étaient sans discussion considérées comme modèles (Borduas et Riopelle). La nature dite "féminine" des femmes artistes contribua à imager cette *nature* profonde et essentielle qu'aurait atteinte les chefs de file de l'Automatisme pictural. La présence affirmée des femmes dans le courant post-automatiste n'aurait fait qu'entériner l'idéologie d'un art entièrement autonome, issu d'une nature libre et sans entrave, à la fois sujet et objet de cette peinture fondée sur l'authenticité du geste. Loin de ne pouvoir se mesurer positivement aux normes "objectives en art, les femmes peintres du post-automatisme les ont atteintes sans problème. Nous découvrons aussi qu'en regard de ces normes picturales définies par les hommes peintres du groupe des Automatistes, l'art des femmes fut considéré important en autant qu'il contribuait à la reproduction de ces normes mêmes. Cette relecture de l'histoire de la peinture post-automatiste s'est donc faite en relation à la position du rôle des femmes dans la société qué-

³ Burgin, Victor, *The End of Art Theory, Criticism and Postmodernity*, Humanities Press International, 1986. p. 39

bécoise d'alors et celle dominante qu'elles occupaient sur la scène de l'art d'avant-garde au cours de ces mêmes années

Les historiennes d'art Rozsika Parker et Griselda Pollock ont conclu en un sens similaire leur étude sur les femmes, l'art et l'idéologie ⁴: elles ont fait une relecture de l'histoire depuis la périphérie vers le centre, lequel est la somme et l'aboutissement historique des définitions de l'art, des identités de l'artiste et des femmes artistes particulièrement telles que les hommes les ont définies.

X X X

Je résume les points suivants quant à la conception et la pratique de l'histoire de l'art dans une perspective féministe:

1. une distance critique est à maintenir face à l'objet d'art conçu traditionnellement comme objet privilégié de l'histoire de l'art, ce qui a pour effet de dissocier l'artiste et le public de la production artistique. Cette distance critique joue également face aux idéologies dominantes qui implicitement ou explicitement privilégient un regard masculin chez les spectateurs et spectatrices (y compris les critiques et historien-ne-s d'art). Cela, pour rappeler après bien d'autres, la propension à nier, occulter, neutraliser l'identité de l'artiste ou bien au contraire à la valoriser par le biais de stéréotypes apparemment trans-historiques. Une approche féministe remet en question le regard masculin qui privilégie dans l'oeuvre l'opposition binaire masculin/féminin figurés en position hiérarchique, ce binarisme réduisant la différence sexuelle à n'être qu'un moyen de faire valoir le Même par rapport à l'Autre.

⁴ Parker, Rozsika and Pollock, Griselda, *Old Mistresses, Women, Art and Ideology*, Routledge & Kegan Paul, London, 1981. pp.169-170

2. L'oeuvre d'art est le résultat d'une pratique et la pratique artistique se modèle elle-même sur les autres pratiques ⁵. L'oeuvre d'art est relativement autonome et par là ouverte à des lectures plurielles: elle n'est pas pour autant un simple document pour éclairer une tranche d'histoire - comme c'est le cas pour une histoire strictement (et étroitement) sociale de l'art. Les oeuvres d'art sont autoréférentielles et autoréflexives, ce qui leur confère cette part d'opacité qui empêche de les réduire à la pure transparence par rapport à une réalité qui leur est extérieure ⁶. Néanmoins en tant que productrices de sens, elles sont également au centre de processus et de rapports hétérogènes et extérieurs qui les structurent mais qu'elles ne reflètent pas. En effet, la peinture post-automatiste, plutôt que de refléter la condition sociale des femmes, a été structurée par cette dernière. En adoptant le style post-automatiste ces artistes ont négocié une position progressiste en art, réalisant dans ce domaine ce qui n'était pas encore possible dans d'autres domaines de la vie sociale des années 50 et 60.

Le post-automatisme, comme courant pictural, peut donc être considéré comme le site d'une pratique de libération et d'affirmation particulièrement pour les femmes artistes, sur le plan individuel (artiste et femme) mais aussi en tant que groupe - comme l'avait été l'automatisme pictural pour les hommes et les femmes à la fin des années 40 au Québec.

3. Je m'inscris dans une histoire de l'art dont l'objet est l'art comme pratique sociale, un objet structuré par une somme de relations et de déterminations, de pressions et de limites (dont le discours des critiques d'art est un des agents). Une telle histoire de l'art rend ainsi compte, parmi les éléments qui contribuent à sa construction, du poids du regard qui commente l'oeuvre et qui n'est pas neutre.

⁵ Veyne, Paul, "Foucault révolutionne l'histoire", *Comment on écrit l'histoire*, Seuil, Paris 1978. "... il n'y a pas de choses. Les choses, les objets ne sont que les corrélats des pratiques", p. 218

⁶ Payant, René, *Vedute, Pièces détachées sur l'art, 1976-1987*, Ed. Trois, Montréal, 1987. p. 24

A son tour le regard de l'historien-ne d'art doit aujourd'hui constamment *se mettre à distance* de l'objet d'art étudié, situé dans le passé récent ou éloigné, par et à partir d'une conscience *actuelle* face à l'art.

Griselda Pollock a suggéré de ne plus s'attacher à faire une histoire féministe de l'art mais d'opter pour une "intervention dans les histoires de l'art" ⁷. La problématique féministe s'insère et est ainsi modelée par les domaines qu'elle aborde et son point d'attache, écrit-elle, est le mouvement des femmes.

Plus généralement je dirais que l'histoire de l'art n'est plus ancrée dans un discours fondateur unique: elle est plutôt fragmentée, contextuelle et locale. En fait elle accompagne bien les pratiques artistiques elles-mêmes qui l'ont devancée dans cette voie ouverte, polyvalente et plurielle.

Fin du texte

⁷ Pollock, Griselda, *Vision and Difference*, Feminity, Feminism and the Histories of Art, Routledge London & New York, 1988. p. 17