Rose-Marie Arbour

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

(1986)

“La peau comme dessin”

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, UQÀM.]

"La peau comme dessin".

Un article publié dans *Revue d'esthétique*, nouvelle série, no. 11, 1986. pp. 75-93.

[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.

Table des matières

[Introduction](#)

[Eros-Thanatos](#)

[La peinture et la peau](#)

[Le grain de la peinture](#)

[Définitions](#)

[Modelage de la peau](#)

Rose-Marie Arbour

"La peau comme dessin".

Un article publié dans *Revue d'esthétique*,
nouvelle série, no. 11, 1986. pp. 75-93.

Introduction

[Retour à la table des matières](#)

Le pouvoir de la peau est d'être là partout où les organes des autres sens ne sont pas: goût, odorat, ouïe, vue, sont assignés à des places bien déterminées à même cette surface douce et tiède qui les cerne de toutes parts. Ils y sont si bien localisés qu'ils ont été fort cultivés, contrôlés, exploités, dévoyés, utilisés, assaillis. Le domaine de la peau s'étend à tout le corps, indéterminé, immense: là, le toucher se déploie à l'aise, sans faire l'objet d'une exploitation physique ou métaphysique aussi intense que les autres sens. Toute parcelle de peau peut être touchée et se sentir touchée. Le pouvoir de la peau est d'être partout à la fois, d'être réceptive à tout: de réagir à toute pression et à tout frôlement, même d'une façon incontrôlable. La peau n'obéit pas à des règles précises lorsqu'elle réagit à ce qui fait mal, la heurte, ou bien à ce qui la fait frissonner de plaisir: entre ces extrêmes, tout est possible et les sensations qui la parcourent ne sont pas les effets réglés d'esthétiques, de syntaxes comme celles qui articulent la musique, la parole, la gastronomie, l'art des parfums. Elle ressemble à un chat par son côté imprévisible, indifférent et à la fois malléable. L'apparent désordre de ses réactions et de ses sensations me fait penser aux façons dont souvent la culture savante est reçue, vécue, conçue, aimée,

par celles et ceux qui grandissent dans ce qu'on appelle des milieux «ordinaires», sinon populaires. C'est peut-être pour cela que, lorsqu'on m'a demandé d'écrire sur l'art et l'érotisme, c'est l'image de la peau qui a surgi et ne m'a pas quittée.

Certes, les arts visuels ont souvent exploité les thèmes de l'érotisme: les images des postures et positions abondent dans une peinture qui s'est spécialisée pour la produire. Avec cet «art érotique», spectaculaire et consommable, je n'ai pas eu un long commerce et je n'en parlerai pas ici. Pour moi — sans doute par l'effet d'une histoire personnelle que je me permettrai d'évoquer tout à l'heure —, c'est bien la peau qui est le modèle le plus riche pour suggérer ou décrire une dimension érotique dans l'art visuel: la peau de la peinture peut éveiller les mêmes sensations que la peau de l'amant, le même désir peut-être.

La peau, indétachable sous peine de mort de ce qu'elle recouvre et contient, est un lieu de passage et d'échange entre l'intérieur et l'extérieur. Chez les femmes, le maquillage la redouble, il dit leur rôle social et affectif, et par là les rassure sur leur apparence: «Je me refais une peau». La peau protège de la douleur et parfois la subit; elle touche et elle est touchée, elle absorbe la caresse comme le sable absorbe l'eau, elle s'imprègne d'odeur et en imprègne l'air ambiant. Lieu symbolique et lieu métonymique de l'osmose et de l'échange, elle comporte des dimensions *à la fois érotiques et esthétiques*.

Un tableau, un texte, le corps de l'amant: des objets fort différents qui pourtant peuvent éveiller des expériences qui se ressemblent étrangement au point de se confondre. Ce qui est de l'ordre de l'esthétique et de l'érotique se croise dans un chassé-croisé où les conventions n'ont plus de sens, où les sens ne sont plus exclusifs et sélectifs. Les directions s'inversent, mais les trajectoires couvrent partiellement le même territoire. C'est de ce territoire-là qu'il s'agit ici, où tout peut se confondre un moment, mais aussi se distancer infiniment — où les frontières, s'il y en a jamais eu, surgissent au gré des

humeurs et à des endroits qui sont rarement les mêmes. Cette indifférence de la perception par rapport à ce qui relève de l'esthétique et de l'érotique, beaucoup de femmes en ont fait mention mais rien de systématique ni de définitivement affirmé ne s'est manifesté en ce sens dans les arts visuels. L'historienne d'art américaine Linda Nochlin rappelait, il y a plus de dix ans, que les femmes n'imaginent pas de langage collectif pour exprimer leur point de vue, impliquant que ce point de vue est vécu mais n'est pas encore objet de représentation.

J'ai éprouvé cette affinité entre érotique et esthétique d'abord en retraçant ce qui pour moi avait lié les mots *eros* et *art* dans le contexte de mon milieu familial qui, au départ, n'avait pratiquement pas de rapport avec la culture dite savante sinon par le biais d'une forte médiatisation. L'usage de ces mots et de ces images ne m'était pas familier et je les ai investis de prime abord de bien étrange façon. Enfant, je «bricolai» et insérai toutes sortes d'objets dans les replis de ma propre mémoire, leur faisant subir des distorsions qui m'ont fait sourire lorsque je me les remémorai plus tard. Mais ce qui s'était inscrit ne disparut jamais tout à fait.

Eros-Thanatos

[Retour à la table des matières](#)

J'avais onze, douze ans peut-être. C'était les vacances de Noël. Mon frère aîné était revenu du séminaire où il était pensionnaire. Il était en rhétorique, je crois. Tout au long de son séjour à la maison, il avait été absorbé par la lecture d'un livre bizarre, menaçant même; peut-être contrastait-il trop avec l'atmosphère des vacances de Noël aux musiques carillonnées et aux sapins couverts de «brillants». Sur la couverture de ce livre, un visage de femme était sectionné en deux parties: d'un côté — le gauche —, un visage charnu et coloré de jeune

femme blonde, aux yeux bleus, au teint doré, aux lèvres rouges; de l'autre — le droit —, un masque décharné, aux os à peine recouverts de lambeaux de chair et de nerfs, évoquait la mort. Le tout surmonté d'un titre sibyllin: *Eros-Thanatos*. Ce fut mon premier contact avec ces mots, ces noms, dont j'imaginai qu'ils s'opposaient diamétralement comme dans ce visage étrange, mais qu'ils étaient en même temps indissociables. Mon frère fut absorbé par cette lecture, l'air absent, inquiet même. Plutôt que d'inventer de nouveaux jeux ou de raconter des péripéties rocambolesques, histoires qui m'enchantaient toujours, il demeura muet, distant. Au réveillon du jour de l'an, alors que ma mère le sollicitait de sortir de sa lecture, il dit: «On n'a pas envie de s'amuser, ni de manger, quand on sait ça.» «Ça», c'était ce qui rampait dans ce livre effrayant que je me mis à détester. J'étais convaincue qu'en ce visage, la jeunesse charnue mais pétrifiée, le cadavre mortel mais vivant, la mort l'emporterait fatalement comme une maladie sans remède qui grugeait la chair de cette femmes. La force de cette maladie était celle de l'eau qui s'infiltrait partout, insidieusement, indifféremment.

Quand j'arrivai à mon tour dans les classes de syntaxe ou de méthode, où l'on enseignait parcimonieusement et sèchement le grec, j'appris que ces deux noms mystérieux qui finissaient en «os» et qui vivaient en couple dans un visage monstrueux — je me souvenais parfaitement de tous les détails de l'image —, que ces noms-là signifiaient respectivement *amour* et *mort*. Instantanément, des associations sonores se formèrent dans mon esprit: l'amour (Eros) était *rose*, irradiant son parfum capiteux. Eros avait des pétales souples et duveteux qui recouvraient maintenant le visage biface qui m'avait auparavant tant effrayée.

Par association au langage courant, la mort (Thanatos) évoquait, du fait d'une expression idiomatique, le fait d'être «tannée de la vie» ou bien encore d'être tannante, de briser l'ordre établi. Le mot pouvait aussi signifier quelqu'un dont on cherche à se débarrasser comme d'un moustique un soir de juin; il n'y avait pas de quoi frémir. Ainsi

transformé, le mot comme l'existence de Thanatos n'avait plus grand-chose de menaçant: peut-on être à ce point «tannée» qu'on puisse en mourir? C'est ainsi que les leçons de grec eurent pour effet de rendre à Eros une force débordante et de réduire Thanatos à un masque, menaçant certes, mais un masque seulement. Il s'ajoutait néanmoins un autre sens au mot Thanatos: tanner signifiait non seulement fatiguer les personnes mais les *peaux*. Tanner, c'était une façon de les conserver et d'en faire du cuir. La mort s'associa ainsi à une peau fatiguée et flétrie et les mots et les images s'enfilèrent dans une mécanique tout à fait «logique». L'ennemi mortel qui inscrit son réticule indélébile sur la peau, ce fut lui le véritable ennemi. Malgré son refoulement, la présence de Thanatos pouvait à tout moment se manifester et je savais que le corps sain et resplendissant de la jeune femme blonde le contenait comme un virus silencieux qu'il ne fallait pas provoquer ni réveiller et qu'il fallait faire comme s'il n'existait pas.

À vingt ans, sans trop m'interroger sur ce qui me faisait agir, mais poussée par une nécessité urgente, je mis de côté une part de mon maigre budget mensuel pour acheter un pot de crème hydratante «de nuit» et une autre «de jour»: la mort n'avait plus qu'à bien se tenir. Les rides, le dessèchement de la peau seraient conjurés au cours d'un rituel quotidien et le corps d'Eros jouirait, par osmose, de ce baume de jouvence dont le «mode d'emploi» vantait les mérites.

La peinture et la peau

[Retour à la table des matières](#)

L'entreprise de dépistage des sens multiples, quelquefois contradictoires, dont se gonflent les images et les mots transmis par la culture savante, est une entreprise digne d'un Sherlock Holmes. Les expressions idiomatiques, plutôt que de menacer en les trivialisant le

mot ou l'image savante, les nourrit, les subvertit quelquefois, les anime toujours. Les méandres où, grâce à une demi-obscurité fertile, se sont accostés des formes et des mots au premier abord fort éloignés, valent la peine d'être patiemment explorés. Ainsi se sont faites, dans une de ces boucles, des associations qui consolidaient en couples dichotomiques des aspects de la réalité à partir d'images que j'affectionnais particulièrement, contemplés dans les albums de la collection «Les Grands Maîtres d'autrefois» que je recevais régulièrement par la poste.

Depuis l'âge de dix ou onze ans en effet, la peinture — qui était alors considérée dans mon milieu comme l'Art — était accessible sous la seule forme de reproductions d'un format de 7 cm sur 12 cm. Elle piquait ma curiosité, m'intriguait par ses allures, ses habitudes, ses procédés, et par tout ce qui était inscrit sur la surface lisse du papier glacé. Ces reproductions, quelquefois en couleur, le plus souvent en noir et blanc, furent des lieux d'émotions et de conduite qui catalysèrent et modelèrent mes désirs flous d'enfant. Des noms étranges de personnages et de pays, inconnus jusque-là, prirent racine d'une façon désordonnée dans mon imagination: les siècles et les histoires se mêlaient sans problème ni distinction. Quand il y avait des planches en couleurs, je suivais des yeux les taches jaunes, ambrées, rouges qui m'amenaient à un détail de bras, d'étoffe moirée, de nuque courbée. De gros plans transformaient un bras en taches de couleurs pastel, une émotion naissait et le regard sollicité revenait sur cette trajectoire de l'œil; un treillis se formait aussi rapidement sur la surface peinte qui se dilatait, prenait des dimensions majestueuses pour devenir une vaste scène où se déployaient les personnages, leurs histoires, leurs paysages policés et bien taillés.

Les émotions suscitées par la peinture se déposaient peu à peu dans ma mémoire puis s'enfonçaient dans les arcanes de l'imaginaire pour ressortir plus loin et ailleurs, telles les rhizomes de ces petits arbres fruitiers dont j'affectionnais les fruits acides.

Si l'on dit communément que le désir est irrationnel, c'est que les courants multiples et diversifiés qui le parcourent ne sont plus discernables au sein de la prolifération qui les sous-tend. S'il y a de l'irrationnel dans le désir, ce dernier est néanmoins minutieusement structuré et si on le déçoit souvent, on ne le trompe jamais.

Aidée du *Petit Larousse* illustré dont la couverture était ornée d'une jeune femme soufflant sur une dent-de-lion aux pétales dispersés autour de la phrase «Je sème à tout vent», je cherchais les noms des dieux et des déesses représentés et cités dans ces albums que je recevais tous les deux ou trois mois. Un nom renvoyait à un autre: j'avais donc établi une «carte» des dieux, déesses, héros, héroïnes (beaucoup moins nombreuses) que j'avais rencontrés dans ces images et qui avaient eu une ou des «histoires» entre eux ou entre elles. C'étaient des histoires dramatiques, quelquefois tragiques: l'histoire de l'enlèvement de Proserpine, des Sabines, de Ganymède par un aigle qui s'appelait Jupiter comme l'homme à la fourche, ou des histoires plus simples et accessibles: les Adorations, les scènes de genre, les couples qui flirtaient en tourbillonnant sur des nuages élastiques et gonflés à bloc. Comme une peau qu'on maquille, la peinture s'alourdissait à la mesure du nombre d'histoires que je relevais dans les tableaux à l'aide du texte qui lui faisait face — le plus souvent en français bien que, par erreur, je reçusse quelquefois la version anglaise à mon grand désespoir car retourner l'album et en attendre un autre en échange, en français, risquait de prendre des mois. Ainsi je me contentais de l'album en anglais, traduisant péniblement les textes qui expliquaient les reproductions. Toutes ces histoires se passaient en un temps reculé dans des pays qui semblaient jouir d'un éternel printemps: pas de pluie, pas de neige, c'était sûrement la Floride. Il y avait du vent qui poussait de grands nuages moutonneux; ce vent éclaircissait des cieux radieux que perçaient souvent de longs rayons lumineux. Dans la voûte azurée, ils plongeaient vers la terre où s'agitaient des hommes et des femmes aux prises avec toutes ces histoires plus ou moins compliquées.

J'avais détecté, malgré la piètre qualité des reproductions, que la peinture pouvait craquer, ses couleurs s'altérer et s'affadir. Cette membrane pouvait même tomber comme un squame laissant voir le grain et la couleur neutre du support. Si le support était mal fixé ou pas du tout, cette peau pouvait se déformer et ne plus se présenter comme écran lisse pour des projections imaginaires, mais comme matière irrégulière, bosselés, impropre à une projection fidèle. J'eus peu à peu le sentiment d'une supercherie, habile, mais d'une supercherie tout de même. La peinture faisait croire à des dimensions spatiales et temporelles qu'elle ne possédait pas en réalité. Elle était comme une peau, qui craque avec le temps, qui se flétrit et laisse voir la fuite du temps, elle qui laissait croire à sa suspension. Cette surface colorée recelait une contradiction qui me ramenait à celle d'Eros et de Thanatos: la peinture, comme peau, comme surface de projection, était la perpétuation illusionniste de scènes, de paysages, de personnages disparus: elle avait été en fait leur dernière chance d'exister en les fixant sur cette surface grâce aux pigments colorés. J'expérimentais à nouveau la double face d'Eros-Thanatos dans l'effet réducteur que produit fatalement cette vision binaire du monde, où d'un côté est l'amour, de l'autre la mort, d'un côté la vérité, de l'autre le mensonge. Vue dans cette perspective d'opposition d'éléments contraires, ces peintures se transformaient en pierres tombales. Qui, aujourd'hui, voudrait peindre ces histoires-là, même rajeunies, même habillées à la mode du jour? J'essayais de m'imaginer l'enlèvement des Sabines en version XX^e siècle: des gangsters, à chapeau de feutre mou et habits cintrés, s'amèneraient, revolvers au poing, pour prendre en otages des filles en crinoline et à queue de cheval. Leur auto chromée au moteur ronflant les attendait au coin du Soda bar où la scène aurait lieu. L'image se dispersait rapidement dans ma tête. Il y avait comme une impasse: je revenais aux tableaux et devais accepter qu'ils soient les derniers et ultimes reflets de toutes ces histoires à jamais terminées. Mais, en même temps, j'apprenais, grâce à ces reproductions (à partir desquelles je ne pouvais imaginer la dimension des originaux), la profondeur du temps, l'espace des émotions, des passions, des gestes spectaculaires dictés par des sentiments souvent grandiloquents. Dans

les couchers de soleil que je contemplais les soirs d'été, au bout de la route nationale qui traversait mon village, je retrouvais des Tintoret, des Titien, des Monet. Quand je me baignais l'été, au club nautique installé dans une loupe de la rivière près du pont en fer, le ciel, les arbres se reflétaient dans l'eau comme dans les tableaux de Monet, de Sisley. Ou du moins j'en retrouvais des bribes, des saveurs, certaines atmosphères brèves. J'imaginai les sensations des peintres lorsqu'ils avaient peint ces masses d'eau rutilantes, ces champs effleurés de taches rouges où l'on sentait l'odeur du foie, la chaleur de l'atmosphère. La peinture était une simulation habile: elle «donnait le change» en faisant re-vivre ce qui depuis longtemps n'était plus. Était-elle un aide-mémoire sans plus? La reproduction des tableaux m'induisait en erreur: les photographies laissaient croire que la peinture n'était qu'une reproduction de quelque chose d'autre. Certains peintres, tel Gauguin, me suggéraient néanmoins une présence physique, profondément émotionnelle, qui différait de la vision solaire des Impressionnistes. Je devinais qu'il avait peint ses émotions et pas seulement des sensations optiques; ses tableaux sentaient le parfum rose et mauve, ses couleurs avaient la chaleur souple d'une chair lourde et ferme. Il avait écrit qu'il voulait que sa peinture fût l'équivalent d'un «son sourd, mat et puissant des sabots des Bretonnes sur le roc». Malgré la surface glacée du papier photographique, j'appréhendais que la peinture était autre chose qu'une stricte description.

Tous les peintres des tableaux desquels j'avais contemplé les reproductions avaient-ils construit leurs tableaux comme une araignée tisse sa toile afin que le regard s'y prenne, pour qu'on y revive ses émotions? J'avais certes conscience que la reproduction n'était pas l'œuvre originale mais je pressentais que l'original même reproduisait par toutes sortes de subterfuges la réalité qui se laissait voir et lire trop facilement. Comment peindre l'invisible, l'indicible? Je pensais à la peinture comme à une peau qu'on aurait tannée pour la conserver. Une curieuse fusion entre peinture et mort m'amena à croire que ces histoires peintes, ces beaux paysages contemplés un jour par un artiste, mort depuis longtemps, il les avait machinés pour me faire croire

qu'il n'était pas vraiment mort, que je le faisais revivre en adoptant son point de vue face à son tableau, comme s'il y était lui-même. Je revoyais *comme* il avait vu lui-même, *ce* qu'il avait vu; je revivais ce qu'il avait ressenti, transmis de ses sensations. Une nostalgie diffuse me rendait triste devant les reproductions que je trouvais les plus belles et je résistais à la pensée que je regardais ces scènes sous l'angle adopté par un mort. Était-ce cette nostalgie qui m'attirait dans la peinture? Dans quel but les peintres avaient-ils mis en scène ces émotions, ces histoires, ces sensations, qui n'étaient somme toute qu'illusion? Projetés dans l'espace peint de l'image, j'y trouvais un plaisir dont je me méfiais d'autant plus qu'il était plus intense.

Lorsque je fus placée pour la première fois devant un tableau, un «original», ce tableau ne figurait rien de reconnaissable sinon le geste qui avait imprimé à la pâte colorée sa forme, sa disposition sur la toile même: c'était un Borduas. J'avais treize ans et je sentis comme une délivrance.

Du coup, la double face de l'art s'était précisée, amplifiée et en même temps dévoilée: non seulement la peinture pouvait se faire sans histoire ou sans avoir à décrire la réalité extérieure, exister dans sa matière propre, mais encore elle existait dans des dimensions qui m'avaient jusque-là échappé: je pouvais toucher la surface, ressentir la tension de la toile, la résistance du support de bois, bref, tout ce qui avait été évacué par la reproduction était réintégré: le poids, la texture, le grain, l'épaisseur de la matière colorée, le format de la toile. Par contre, ce qui avait été valorisé par le système de reproduction, les «sujets», les «histoires» qui m'avaient tant fascinée, était maintenant refoulé et rétabli comme prétexte, valable certes, mais prétexte seulement. Je n'avais plus l'impression d'être trompée par l'illusionnisme des figures peintes: j'apprenais le sens des conventions en comprenant l'artifice de la reproduction.

Le grain de la peinture

[Retour à la table des matières](#)

Plus que des émotions devant une scène, un paysage, je saisisais mieux dans la trace laissée par le mouvement de la main les sentiments ou du moins les pulsions qui la dirigeaient. La vision perdait de son importance primordiale comme canal privilégié de perception de la peinture. Les histoires qu'elle m'avait racontées disparaissaient dans la matière colorée, absorbées, englouties comme dans un effondrement de terrain. La peinture était devenue sensation plurielle. Le point de vue statique qui avait dirigé son ordonnance et sa composition s'était désagrégé.

À propos de n'importe quoi, et devenue dès lors entièrement imprévisible dans son effet, la peinture non figurative se déployait dans des matières colorées, des traces, des formes, des touches particulières qui n'avaient plus rien d'organisé pour faire illusion; elles étaient plutôt chargées d'énergie, d'une vigueur explosive qui se racontaient elles-mêmes en faisant gicler les matières colorées. Je compris alors que toutes les peintures que j'avais admirées grâce à des reproductions m'avaient tant fait rêver et planer à travers des espaces nouveaux, des temps inaccessibles, que pour autant qu'elles avaient d'abord été cela : *peinture-matière*, *peinture-couleur*. Une toile est à refaire chaque fois qu'on la regarde et toujours autrement: c'est à coup d'imprévu qu'elle se fait vivre, c'est en attirant qu'elle s'expose et se fait voir. Quelle trajectoire le regard prendra-t-il cette fois pour la refaire à nouveau? Comme lors d'une éclipse de lune, le visage de l'astre se dégageait peu à peu des ténèbres, la peinture devenait l'entier visage d'Eros: ce visage auparavant coupé en son milieu pour laisser place à Thanatos était maintenant nettoyé. Thanatos était disparu dans la bou-

che obscure d'Eros, dans les ténèbres chaudes du corps et la peinture se jouait dorénavant dans sa propre histoire. Eros était aux commandes, dans un présent toujours relatif et superlatif, jamais nostalgique. Je croyais que l'abolition de la description avait délivré la peinture du sentiment d'illusion, de tromperie qui m'avait toujours gênée dans les reproductions, sans comprendre que c'était la reproduction *de* la peinture qui m'avait trompée plutôt que la reproduction de la réalité *dans* la peinture.

C'était la matière colorée posée sur la toile qui me tenait lieu dorénavant de sujet et les péripéties furent longues qui menèrent de cette surprise heureuse à la recherche d'un paysage au-delà même de la membrane peinte, peau tatouée, écran-limite. Un jour, elle s'ouvrit et se déploya tel le rose capiteux d'Eros dont les pétales duveteux se chevauchaient délicatement, formant des ouvertures irrégulières. C'est alors que j'entrais dans un espace qui accueillait non seulement le regard mouvant mais le corps et ce qui le tend: le tactile, l'olfactif, l'auditif. Miralda touchera le goût. Les mousses de Francine Larivée dégageront une odeur forte et subtile: l'odorat sera sollicité. J'anticipe.

J'entrai dans un environnement de Soto fait de fines tiges métalliques de couleur pastel, qu'il fallait écarter délicatement pour avancer: l'espace oscillait autour de moi à mesure que s'ouvrait un passage à la taille de mon corps, puis se refermait aussitôt. J'étais enfin entrée dans l'espace physique de la couleur spatialisée et temporalisée, toute ma peau en éveil. Je donnais sens à ce drôle de lieu, qui tenait un peu de la peinture, un peu de la sculpture, allant bien au delà. Telle la traversée du miroir, la peinture se jouait au delà de sa peau, membrane d'interdits. Le temps s'y engouffrait, rendant caduques ces mises en scène astucieuses et savantes, projections illusionnistes sur la toile plane. Temps, espace, son, odeur, toucher. Fleur d'Eros, rose d'art. Le roulement du r musicalisait la consommation de l'art par Eros et s'infiltrait dans l'oreille, faisant culbuter l'œil impérieux dans l'orbite large des sens enfin reconnus, érogénisés et hétérogènes, réunis. L'œil

glacial, géomètre, évaluateur des variations optiques, n'arrivait plus à gonfler l'imaginaire livré sans restriction et en toute licence au mouvement infini du corps en mouvement: l'œil, dans sa distance fatale et irréversible, était déchu. Il n'arrivait qu'à suivre à distance comptable les formes, les volumes qui, restitués en images plates pour cerveau voyeur, n'arrivaient qu'à se jouer dans l'illusion, impuissants à la déjouer.

Cette toile d'Antoni Tapiès (voir illustration 1) me frappa autant par son silence que par la lourdeur et l'opacité de sa matière dense qui désigne la notion de mur, de limite, d'infranchissable. Le silence. La toile-mur. Puis ce furent les toiles lacérées et perforées de Lucio Fontana qui ne mettaient pas un terme à la peinture, mais l'ouvraient à l'espace pour la délivrer des limites traditionnelles qui, en particulier, interdisaient qu'on vît ses arrières. Pour cela, pour introduire l'espace réel dans cette surface, il perça, lacéra la membrane. À cette même époque, Helen Frankenthaler avait d'une autre façon affronté le tabou de la toile écran. Elle savait la porosité de la toile, elle savait qu'une membrane est un lieu de passage et d'échange, non seulement une limite. Le tissu dut teindre: ouvrage de femme. Lorsqu'il y a quelques années Lise Landry (voir illustration 2) se mit à découper le support, après l'avoir dessiné et coloré, qu'elle s'est mise à le coudre, à le gaufrer, il devint visible des deux côtés. Teindre, coudre, tisser, sont des ouvrages de dame, et ces artistes, en une quinzaine d'années, avaient traversé, chacune à sa façon, la surface du support de la peinture avec des moyens simples, habituels aux travaux de femmes. Teindre, tisser: pour remplacer la peinture qui «prostitue et tue la femme»? ¹ La toile est devenue matière, ce dans quoi et ce avec quoi elle travaille: écran de projection, elle est surface renversée, étalée, découpée, froissées, trempée. Alice franchit le miroir. Le miroir se brise, la membrane cède, l'espace s'y engouffre. Ce fantasme de la déchirure et de la traversée des membranes, Cynthia Carlson l'a représenté dans *Untitled*, 1970 (huile sur toile, 150 x 105) où les fourchettes de métal brillant

¹ Gilbert Lascaut, *Figurées, défigurées*, Paris, 10-18, 1977. p. 97.

écartent des peaux déchirées, laissant entrevoir comme du fond d'un puits l'espace azuré. La membrane du papier photographique est déchirée de l'*intérieur* sous la poussée du corps moulé (autoportrait d'Ariane Thézé) qui a recouvert son volume, aspirant au delà de l'*image* à devenir réel. La matière traverse le support: la chaîne et la trame se sont amplifiées pour devenir la structure de ce qui n'est plus ni une surface ni un support entendus comme écrans où l'on (se) projette (voir illustration 3).

Définitions

[Retour à la table des matières](#)

Le *Petit Robert* donne comme définition du terme «érotique» ce qui concerne l'amour, ce qui a rapport avec l'amour, ce qui en procède; la poésie érotique est donnée en exemple. Définition propre à la langue savante, elle diffère de celle de la langue parlée ordinaire pour qui le terme érotique veut dire «suscité par l'instinct sexuel ou qui l'excite, tend à l'exciter», sans oublier l'excessif et la pathologique rattachés à la «chose sexuelle» dans ce cas.

Faut-il conclure de cette définition du langage «ordinaire» qu'on accède à l'érotique (corps) seulement *après* que l'amour (âme) se soit manifesté? Que l'érotisme est exclusivement lié à la «chose sexuelle»? Cela reviendrait à dire que l'amour et le sexe ne *se* jouent pas ensemble mais consécutivement. Dans cette logique, la représentation de la sexualité en terme de génitalité serait la caractéristique première d'un art (visuel) dit érotique, l'érotisme ne se représentant que dans des formes et mises en scène visiblement sexuelles. La dynamique d'un art érotique reposerait sur l'alternance contradictoire du voir et non-voir, du cacher et du montrer, l'imagination étant amenée à «voir» ce qui n'est pas montré ou montré à moitié. La compétence

de l'artiste se vérifierait ainsi dans son habileté à rendre crédibles et vraisemblables des figures en activité sexuelle tout en conservant un caractère «esthétique» qui les assurerait contre la vulgarité et la brutalité de la pornographie ou, tout simplement, de l'insignifiance. La différence entre érotisme et pornographie tiendrait dans ce seul raffinement visuel, là où l'on aurait mis les «formes», là où le «point de vue» serait formellement correct.

Si la définition dite savante de l'érotisme donnée par le *Petit Robert* se fonde sur la dimension amoureuse et ne comprend pas nécessairement de dimension sexuelle, elle établit de ce fait un lien pour le moins significatif entre culture savante et représentation de l'émotion amoureuse d'une part, entre culture populaire et représentation d'actions sexuelles d'autre part. Ce qui ne se voit pas, cet élément occulte, invisible pour l'œil, qu'est l'émotion amoureuse, la culture savante se chargerait donc de la représenter ou plutôt de l'évoquer exclusivement.

Alors que la visibilité du sexe, c'est l'art «érotique» ou populaire qui s'en chargerait par le biais du cacher/montrer. Ni la culture savante ni la culture populaire n'assumeraient, de par cette définition du *Petit Robert*, l'inextricable, l'indémêlable de l'amour et de la sexualité (érotisme). Il semble ainsi que l'émotion ne s'immisce pas dans le sexe qui ne serait signifié que par les organes génitaux. À cette double dichotomie nous sommes habituées, elle est «naturelle» à une culture qui se représente *par* et *dans la fracture* de l'esprit et de la matière, de l'âme et du corps.

Or la matérialité de l'émotion érotique, je la vois dans la loupe immobile et puissante de «*Hang Up*» d'Eva Hesse (1966), trajectoire hors du cadre vide et retour à ce cadre, c'est une virée impossible hors la loi, hors ce qui restreint l'élan. Puis c'est dans la voix suspendue de Meredith Monk, sons et mélodies dépourvus de centre, de contour, de point d'ancrage: la voix se déploie dans l'espace, sans rien dire, lisse comme une sphère, pleine de sens, pleine de sons. Il n'y a plus de *lo-*

gos, plus de cadre. S'il y a érotisme, c'est bien ici, dans la structure même de ces «chants»: là où le matériau (son, intonation, intensité) fusionne avec le sujet (artiste) sans le relais des mots ou d'une composition musicale.

Modelage de la peau

[Retour à la table des matières](#)

L'œil fixe son objet, l'immobilise; il a pour effet de transformer le corps en images, en reflets, en fragments. Corps pulvérisé aux facettes plates comme la surface d'un miroir, comme le visage de Thanatos. L'œil ne perçoit que ce qui lui est dissemblable; au contraire, la différence est une dialectique qui met tout le corps en jeu. L'œil perspectiviste et ordonnateur est frappé de cécité en sa présence car il ne peut la comprendre, étant placée dans son point aveugle: hors perspective, la différence s'infiltré malgré lui, la mémoire, la culture, les sensations de toutes sortes, les émotions. Quatrième dimension de l'art, mais peut-être une de ses dimensions mêmes. Fils de trame et de chaîne, art et érotisme existent dans une tension qui les unit mais ne les confond pas. C'est dans un art qui s'adresse à plusieurs *sens*, et qui assume plusieurs niveaux de sens, que cette fusion sans abolition des termes, sans négation de la différence, se réalise en art, contredisant de plus en plus un art fondé strictement sur l'«idée unique». Le désir s'infiltré dans les interstices, dans les «blancs»; l'art traverse l'écran de l'œil et retrouve l'espace des émotions, des sensations — il retrouve le corps. Dorénavant partie de ce corps, l'œil repère mais n'isole plus le visuel de l'ensemble des phénomènes perçus. Le toucher l'affine, le goût et l'odorat le dirigent, l'oreille le fait se fermer pour mieux voir. La vue est détrônée de sa maîtrise puritaine, solitaire et narcissique, de son lieu privilégié qui est l'angle du pouvoir où les choses sont saisies, possédées, figées. Rentrer dans le corps de la pein-

ture pour spatialiser ses couleurs, ses tons, ses traces, ses textures, ses matières et, pour ce faire, démonter, recoller, recouvrir pour unifier, avec de la peinture, de la cire, du plâtre, des bandages, des tissus. Réunir ce qui est émietté, éclaté, telles les limailles de fer qui, repoussées par le pôle négatif de l'aimant, se regroupent et s'unifient autour du pôle positif.

Visage éparpillé et rassemblé de Suzy Lake: la peau est la toile, le fard est la peinture (voir illustration 4). Le signifié est l'artiste. L'artiste est une image. Visage maquillée, puis masqué, peluré par la superposition des couches de fard. Au travers de ces masques, le visage est caressé dans un travail continu de maquillage/démaquillage. La séquence des photographies en rend compte. Ces caresses appellent le dévoilement du corps. Je suis *comme* le miroir qui reflète son travail, où elle se retrouve.

Michèle Héon bâtit ses larges manteaux déchiquetés qui ne contiennent plus que du vide. Le manque de la Mère brûlée, réduite en cendres. C'est l'incantation à la Mère, c'est l'utopie de la Mère disparue.

Absence de la Mère, asservissement du «je». Dans un *Autoportrait* (aquarelle, 1976), Marion Wagschal figure une présence réduite, aliénée. De façon, comme pour une photographie de prisonnière, la femme est obligée de laisser voir ce qui habituellement se cache, les attributs fétiches des femmes: seins, ventre, pubis. Tout le reste est marginalisé, excentrique. La peau de la femme est tissée serrée, de matière colorée fine, subtile. Le corps flétri est magnifié; la richesse sémantique de l'autoportrait est un défi au regard masculin dans la peinture — la peinture qu'il a produite et qui «veut produire la vie sur la toile et méprise la vie qui précède l'intervention picturale» (G. Lascaut). Point par point, la femme peintre se peint, déconstruit ce qui l'asservissait, montre ce qu'elle a été, ce qu'elle est, ce qu'elle sera sous le regard patriarcal. Il y a ici une instabilité de sens: est-ce une dérision? Une dénonciation? Un hommage provocateur?

Le Musée des Sciences de Lyne Lapointe (assistée de Martha Flaming et de Madeleine Jean): au sol du hall d'entrée d'un bureau de poste désaffecté, 1700 ouest, rue Notre-Dame, Montréal, édifice temporairement occupé en février 1984, cette anamorphose d'un corps de femme est placée au pied d'une colonne miroir, dans une échelle plus grande que nature. Dessin déformé d'un corps de femme, il se reforme lorsqu'on regarde son reflet sur la colonne miroir à partir d'un endroit précis, unique. Dans ce couloir visuel étroit qui est son seuil lieu d'apparition normale et, par là légitimisé, le corps de la femme est *reconnu*. Il n'existe plus dès lors qu'on abandonne le point de vue privilégié: le corps s'écrase alors au sol et s'y répand. Les instruments, les savoirs, les idéologies qui le déforment sont rigoureusement mis en scène dans ce vaste édifice, de la cave au grenier. Ces artistes auront investi d'un sens éminemment politique ce corps déformé-réformé, établissant un lien causal entre savoir et domination, entre science et exploitation. Objet de prédilection du pouvoir et du savoir, ce corps fut nié et utilisé, il est un terrain de bataille, un microcosme social. Ce corps n'a ici aucune dimension sémantique: il est instrumental, assigné à un rôle strictement utilitaire, vidé de tout potentiel érotique. Pourtant il en mime la position.

Démontrer, dé-construire le système de désignation des femmes, reprendre les morceaux éclatés et mêlés de leurs fonctions, de leurs rôles, de leurs comportements, de leurs manières et savoir-faire, pour remonter dans l'obscurité et l'absence de modèle vers une figure qu'on ne connaît pas encore, qu'on ne peut préfigurer.

Préserver, entretenir. Recouvrir, emmailloter. Irène Whittome classe ses bâtons comme des corps momifiés (voir illustration 5), les emmurant dans un musée *blanc*. Pourtant la facture même, qui fait que les fils enserrant si fortement et si obsessivement le corps rigide, laisse entrevoir l'éclatement du cadre, du contenant. Mort et érotisme se confrontent ici intimement.

Les toiles rondes de Françoise Sullivan incitent aux danses rythmées de certains rituels archaïques (voir illustration 6); les dessins tissés et gonflés de Lise Landry sollicitent le mouvement ourlé des mains, des poignets, des doigts.

Le corps a absorbé l'œil qui se promène dans les labyrinthes veinés et nerveux qui soulèvent la peau et la colorent. L'œil a chaviré à l'intérieur. Oeil-taupe qui n'a plus que des histoires obscures et humides à faire surgir, tissées de muqueuses et de lymphes. C'est dans cette obscurité même, au delà du discours, que Francine Larivée manipule des matériaux vivants et en transformation constante. Des gestes et des savoirs se sont remis en place, imbriqués comme les morceaux d'un casse-tête chinois, dans ce vaste territoire miniaturisé, morcellé, qu'est son installation *Mousses en situation* (voir illustration 7). La cueillette: travail réservé aux femmes dans les sociétés nomades. La mousse: végétal primaire qui est à l'origine de toute flore. Les mousses recouvrent un terrain modelé en crêtes, collines, vallées et plaines, dans un vallonnement rythmé tout en douceur et en souplesse, à une échelle miniaturisée. Comme les fragments d'une maquette de pays utopique et imaginaire, les replis et ressauts se déploient dans un infini onirique. Les mousses aux multiples variétés, couleurs, densités, formes, textures, recouvrent des segments de moules taillés dans le polystyrène qui en constituent la base, s'étalant dans une gamme nuancée de verts et de gris, de marrons et de rouges en passant par quelques jaunes. Le toucher, l'odorat, la vue sont immédiatement sollicités. Ces paysages sont disposés entre les piliers de fondation d'un silo à ciment sur le site du Vieux Port de Québec. Le hasard aura fait que, sur ce site industriel du début du siècle, cette «sculpture environnementale vivante», qui se modifie de jour en jour à mesure des arrosages, soit formée avec et dans une matière végétale qui signifie une nature d'avant l'industrialisation et d'avant la colonisation. Aujourd'hui, ce silo est désaffecté et laissé pour compte, tout le territoire ayant été cultivé, colonisé et, en regard des sociétés amérindiennes qui le peuplaient, acculturé. Odeur fine de sphaigne et de mousses, veours des textures, douceur et profondeur de ces saillies que les yeux

caressent comme s'ils étaient des paumes. Sans hâte, avec tout le temps qu'il faut, comme s'il n'y avait rien d'autre à faire, à voir, je déambule entre ces fragments de territoires à la fois fictifs et réels: les mousses vivent, transpirent de fraîcheur, absorbent une grande quantité d'eau qui est aspergée quotidiennement. Le sens de ce travail se situe notamment dans le double mouvement dehors/dedans, au travers de cette peau végétale qui suinte et germe, qui absorbe et se nourrit, qui sent. Le corps retourne à ses origines fantasmatiques — corps nourri par et logé dans la mousse, sucé par et suçant cette matière première nourricière, devenant lui-même monticule et repli.

Le corps-monticule, ce fut aussi *l'énorme* nana allongée de Nicki-de-Saint-Phalle, *Hon* (voir illustration 8), dans laquelle les gens pouvaient entrer par le vagin — sorte de Gulliver femelle qui n'a pas été matée —, étendue là pour son plaisir et pour celui des Lilliputiens qui s'y sont laissé prendre plutôt qu'ils ne l'ont prise. *Hon* incite, appelle, accueille, absorbe les visiteurs «Mes naissances font de la femme une déesse. Elle devient à la fois père et mère». À une autre échelle, la *Femme couteau* (voir illustration 9) de Louise Bourgeois m'incite à la toucher, à écarter les lèvres et replis délicats et fermes. Ce qui se dresse là est un gland emmailloté dans des lèvres, enraciné dans un vagin, et qui se termine comme l'extrémité d'un doigt qui touche tout ce qu'il pointe et désigne. Une peau souple, à la fois épaisse et fine, enrobante et ouverte, protège et montre cette construction charnelle, fluide et pulpeuse, ciselée et mouvante. Sensation éblouissante que sa vue provoque, liée à la fusion de chair et de marbre.

Sexes réunis dans la *Femme couteau*, dans la géante *Hon*, mais non confondus; une lame charnue a tranché dans l'interdit et le tabou, a libéré ce qui était aliéné, ce qui était réduit à la seule dissemblance. La pluralité de perception rétablit la différence dont l'érotisme est indissociable, l'art est réinvesti de cette pluralité de sens par l'implication du plus grand nombre de sensations et d'émotions lors de la réception d'une œuvre. C'est dans ce croisement du sens et des sens qu'il y a une dimension érotique en art; elle ne se réduit pas à une description

de ce qui serait à priori érotique: tout le corps est touché par une peinture, une installation à des degrés divers mais toujours avec intensité et comme phénomène global.

La peinture a mis en scène ce qui avait d'abord été nommé: la peinture de chevalet a commencé par le portrait d'un roi, personnage le moins menacé d'anonymat, dont le nom est le plus important, qui est le plus raconté, décrit, dont la parole même est loi. La géométrisation de l'espace, et par conséquent celle des objets, est le résultat d'un classement, d'une maîtrise de la réalité. L'œil est une métaphore de l'autorité. L'un et l'autre instaurent un ordre dans la réalité. Le langage est le support qui les structure.

Le langage est si important que, selon Luce Irigaray, «l'hystérie, considérée de tout temps comme typiquement féminine, est la pathologie d'un groupe qu'une société réduit délibérément au silence et qui de ce fait est obligé de se trouver un mode d'expression dans les symptômes ou dans un langage du corps»². Le silence: incapacité de nommer les choses, et pourtant elles existent.

Des artistes ont pris, à des degrés divers, leur propre corps comme support. Il arrive aussi que la matière picturale prenne corps littéralement sur le corps même de l'artiste — sous forme de terre, de boue —, devenant à son tour de la couleur sur un support qui l'anime, une peau qui sèche puis tombe comme celle dont les reptiles se départissent tout au long de leur croissance.

M.L. Sowers dans *Protective Coloring* (voir illustration 10), renaît de la boue telle une statuette d'argile, ancienne déesse de la fécondité. Charles Simonds (*Rituel de la naissance*, 1970) énonce d'abord la relation de l'être humain à la terre puis le corps comme maison première et à son tour l'empreinte du corps sur la terre, puis la formation

² Margarete Mitcherlich, *La Fin des modèles*, Paris, Ed. des Femmes, 1983, p. 71.

d'abris. Ana Mendieta imprime sa *Siluetta* dans les végétaux, sur le sol. La terre devient membrane protectrice pour le corps et pour l'espace du corps. Il y a une dimension magique dans cette mise en action: la peinture est métaphore de ce contact primordial mais elle en est devenue une métonymie dans le travail de ces artistes. Il y a là croisement de l'art et de l'érotisme, le corps tout entier est à la terre, la terre prend forme par et sur ce corps. Est-ce de l'art? Est-ce de l'érotisme? Le «retour» au corps et à ses expériences, grâce à une entreprise de décodification (ou de re-codification selon le cas), s'effectue sur ce terrain où l'érotisme et l'art se croisent mais ne se confondent pas, leur fonction les rendent nécessairement divergents. Il n'y a pas chez ces artistes, qui sont majoritairement des femmes, à véritablement parler d'objet à saisir, à consommer, à dominer, à fixer.

«La signification indicible est toujours sexuelle. De la sexualité nous ne pouvons avoir qu'une connaissance symbolique, car le sexuel est charnel. La mort et l'amour sont tous les deux charnels: de là leur magie, de là la terreur qu'ils inspirent... On ne peut mettre en mots ce qui n'est pas une chose. Les mots ont toujours défini la propriété. Au delà du principe de réalité et de réification se trouvent le silence, la chair. Freud a dit: Logos notre dieu; mais il faut arrêter de faire des liens avec les mots, afin de s'unir avec le mot fait chair.» ³

Pourquoi, dans le vaste et pluraliste domaine de ce qui est érotique, penser et produire en fonction du cacher/montrer? Cacher quoi et montrer quoi? Ou bien cacher pour montrer quoi? Voir/ne pas voir: ce qu'il ne fallait pas voir, le voile, le drapé, le tchador l'ont caché. Le corps féminin, recouvert/découvert, est manipulé par le regard qui le domine et le possède; il subit ce cacher/montrer masculin qui à la fois le fixe et le distancie. Sortir de ce cercle mènerait à voir ce qui n'est pas encore su, à voir ce que le savoir n'a pas encore codifié, classé.

Les valeurs patriarcales, dans l'art comme dans l'érotisme (qui font que l'érotisme côtoie la pornographie), sont fondées sur la domination

³ Cité par Gray Watson, «The Resurrection of the Body», in ZG, printemps 1984, p. 9.

de l'*œil*, instrument d'autorité qui structure unilatéralement son objet. Excluant les conditions de réception comme facteurs qui contribuent à structurer l'art, détachant l'art à la fois de l'artiste et de son public, les valeurs patriarcales ont de la même façon déterminé unilatéralement de qui se nomme et se voit dans le corps féminin: les zones d'interdits étant délimitées, elles sont devenues dès lors objets de conquête et d'appropriation. Seins, fesses, vulve, ces fragments de corps n'excitent que par l'interdit qui les a nommément frappés et les a détachés d'un tout, d'un sujet.

La peau, enveloppe et membrane, lieu d'osmose, ne peut se concevoir ni se sentir autrement qu'en fonction du corps tout entier. On ne peut la penser ni la sentir par morceaux détachables. Elle est à la fois l'intérieur et l'extérieur, englobante, elle ne peut se concevoir en terme d'exclusion de l'un par l'autre. Métaphore de cette relation de soi au monde, elle englobe toute voie d'accès de l'un à l'autre et est un modèle pour penser l'art, l'érotisme, et pour penser les deux en même temps. Le sujet se concevant chaque fois comme tout, en tant qu'artiste ou en tant que récepteur-trice, il-elle s'implique différemment mais jamais partiellement. De même entre art et érotisme, des nœuds se forment où l'un et l'autre se croisent et s'alimentent mais ne se confondent pas.

Fin du texte