Rose-Marie Arbour

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

(1991)

“Se refaire un double”

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.]

“Se refaire un double”.

Un article publié dans l'ouvrage sous la direction de Rose-Marie Arbour, Marcelle Brisson et al., *Un bouquet de Narcisse(s)*, pp. 91-111. Montréal : Éditions L'Hexagone, 1991, 305 pp. Collection : Essai.

[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 12 mai 2007 à Chicoutimi, Ville de Saguenay, province de Québec, Canada.

Table des matières

[Introduction](#)

[N'être que l'ombre de soi-même](#)

[Le double, les lèvres](#)

[Le caché du double](#)

[Je est double](#)

Rose-Marie Arbour

"Se refaire un double".

Un article publié dans l'ouvrage sous la direction de Rose-Marie Arbour, Marcelle Brisson et al., *Un bouquet de Narcisse(s)*, pp. 91-111. Montréal : Éditions L'Hexagone, 1991, 305 pp. Collection : Essai.

Introduction

[Retour à la table des matières](#)

Par un processus d'intériorisation d'images qui imbibent leur existence et leur imaginaire, toute minorité - que ce soit sur le plan quantitatif ou que ce soit sur le plan de son statut social - se trouve dans une situation ambiguë, profondément déchirée par l'idéologie de l'accommodation et de la cooptation qui l'incite tout au long de la vie publique et privée à se comporter selon des modèles courants et dominants.

Ainsi, dans les arts visuels l'image du corps des femmes a concrétisé la dimension idéologique du système de représentation mis au point à la Renaissance où la nature a été rendue comme une *chose en soi* - ainsi en a-t-il été du corps des femmes représenté à partir de la perception unique d'un spectateur individuel (peintre) en même temps qu'a été maintenue la prétention à un point de vue objectif et universel de la "réalité". Dans un tel système, représenter les femmes a conduit à une double conception de la *femme comme chose en soi* (extirpée de son contexte réel) et les *femmes comme choses de l'homme*.

Comment, pour des femmes artistes, projeter leur opposition aux stéréotypes féminins largement diffusés par diverses instances visuelles, comment poser un renversement pur et simple au sein du système dominant de la représentation? Pour une artiste, se représenter ou encore représenter une image de femmes, se fait sur ce fond chargé d'images médiatisées que d'autres ont produites et qui se sont imposées et s'imposent comme autant de modèles injonctifs dont la majorité des femmes tiennent compte plus moins consciemment en s'en inspirant plus ou moins directement, en tentant de s'y *reconnaître* ; l'autoritarisme et le conformisme de ces images, leur effet aliénant, participent d'un conformisme plus général encore qui affecte non seulement l'espace quotidien des femmes mais encore l'espace social dans sa totalité. A ce titre, ces images ne sont pas innocentes ni négligeables.

X X X

Penchée sur son miroir, tel Narcisse sur la source, une femme se méconnaît et se reconnaît à la fois dans son propre reflet. Une part de ce double est reflet d'elle-même, double qui lui a été fabriqué comme effet d'une idéologie qui la confine à se maintenir socialement comme *autre*, qui la modèle dans son comportement, dans son corps même. Dans ce reflet où elle se retrouve étrangère à elle-même parce que produite d'une force extérieure à soi, elle vit la déchirure: ce reflet se dédouble à son tour est fait entrevoir *cela même qui lui manque* pour être conforme aux stéréotypes: c'est dans ce *manque* qu'une conscience, qu'une perception de soi peut se développer, se fonder. Cette image double d'elle-même, une artiste peut s'y mesurer, s'y confronter sans répit et assumer la *division* plutôt que de faire croire à une unicité illusoire.

Elle se regarde, se fascine comme fascine ce qui est étranger à soi. Elle ne peut se détacher de ce double reflet où à la fois elle se reconnaît et se méconnaît. Marc Le Bot a remarqué dans cette même publi-

cation ¹ que ce qu'Ovide et Pausanias font voir de Narcisse, c'est le refus de l'autre, la méconnaissance de soi en son propre double et le désir d'être l'autre. Ici, il y a plutôt reconnaissance de ce qui n'est pas soi en son propre double et le désir d'être ce qui n'est pas montré là, mais qui s'inscrit dans le *manque* ; il y a cette image produite par un pouvoir phallocrate (qui n'est pas nécessairement le regard de l'homme sur elle) et l'autre produite par la rencontre fatale entre ce pouvoir et son expérience des choses *en tant que femme*.

Une artiste rend l'ambiguïté particulière de son double dans des oeuvres où elle reprend des éléments déjà utilisés de langage, elle reprend des mêmes matériaux, des mêmes sons pour dessiner cela qui a été occulté d'elle et qu'elle seule peut mettre au jour, cela qu'aucun homme artiste ne peut (ap)prendre d'elle.

En réalité une artiste assume et représente la *division en elle* plutôt qu'elle ne la nie, dévoilant ainsi le "manque d'être" que traditionnellement, les artistes et le public tendent à occulter grâce à la "pure présence" attachée à l'objet d'art.

Joan Semmel (**ill. 1**) porte littéralement son regard sur elle-même: elle place le public à sa propre place de sorte que chacun-e voit ce qu'elle voit. Chacun-e voit le corps du peintre comme *objet* mais en même temps le perçoit comme *sujet*, on ne peut oublier qu'on emprunte son regard et son point de vue pour voir ce qu'elle perçoit d'elle-même. Ayant repris le système perspectiviste de la Renaissance, elle en remplace la prétention universaliste et dominatrice par son propre point de vue qui ne peut plus ni ne veut plus traiter comme *autre* mais plutôt comme *sien*, son propre corps. Le double divisé de l'artiste est là: femme nue et en même temps celle qui se voit et se représente telle, sans se dévoyer: le public ne peut plus dominer, posséder ce corps comme c'est habituellement le cas dans la représentation

¹ Le Bot, Marc, "Narcisse, Autre, fragments sur le poétique".

de nus de femmes. Il ne peut le faire *sien* car à travers le point de vue aménagé de par l'artiste, il perçoit ce corps comme *sujet*.

Ici la peinture ne peut plus leurrer: au contraire elle montre la division, elle montre l'*autre* du corps; l'artiste ne se montre plus comme intègre mais profondément divisée. La toile ne chuchote plus une *présence* qui rassure mais elle montre au contraire ce qui se dédouble, se divise mais en même temps s'assume tel.

L'expérience du miroir "où le même découvre que son corps, en son image, est un comme est un le corps de l'autre dont ses yeux forment une autre image" ², cette expérience ne serait donc pas simple chez une femme pour qui se reconnaître est en même temps se méconnaître comme corps fragmenté, divisé - la non intégrité de son double contredisant l'image qui est donnée d'elle par la culture. L'objet de la représentation est ici la dissociation entre le *même* et le *double*, ce double étant lui-même divisé, en recouvrent un autre encore: repérer les voies d'accès à un double intègre est problématique chez une artiste, l'intégrité, l'unicité de son double étant illusoire. En réalité ce double d'elle-même devenu multiple, dédoublé à son tour par cette distance produite par la conscience d'elle-même face à ce qui est dit d'elle, ce double n'est pas directement déterminé par l'imitation d'une figure dite réelle, plutôt l'artiste forme une image d'elle-même qui est *réelle* plutôt qu'elle ne donne un reflet de *la réalité* qui est de l'ordre du permmissible plutôt que du *possible*.

Ce qui est permis est issu d'une cooptation avec une définition patriarcale du masculin et du féminin (*patriarcat* ne réfère pas ici à l'homme mais à la loi du père) et ces "identités" sont partiales et partielles tout en s'affirmant comme universelles ³.

² id.

³ Pajczowska, Claire, "Structure and Pleasure", *Block*, no. 9, 1983. p. 10

Pour une artiste, comment représenter une figure féminine sans se représenter elle-même? mais elle-même, qui est-elle? N'est-elle pas issue et modelée par cette culture patriarcale dont elle prétend maintenant se distancier? En formant sa propre image ne risque-t-elle pas de s'approprier ainsi une méthode masculine de définition de la *réalité* qui consiste à s'arroger le droit de nommer, consignait les êtres à un statut définitif qualifié dès lors de *réalité*?

L'art moderniste tel que défini par le critique d'art américain Clement Greenberg exaltait l'ordre, le respect de la spécificité et de la tradition de la peinture, pour un *art pur* : chaque chose à sa place pour convenir à la réalisation d'une culture patriarcale, purifiée de toute référence en dehors de ce qui ne lui est pas spécifique ou autoréférentiel; l'objectivation, la prise de possession, la maîtrise sur, participent essentiellement de ce concept d'un art moderniste. Or c'est contre cette prétention à maîtriser le monde que se sont élevées de nombreuses artistes féministes dès la fin des années 60, amorçant ainsi un mouvement de désappropriation en art. Elles se sont opposées au "voir c'est croire" qu'avait si bien exprimé la courte phrase de Frank Stella: "*What you see is what you see*". L'hégémonie de la vision sur les autres sens a été fortement questionnée dans un contexte féministe: "L'investissement dans le regard n'est pas privilégié chez les femmes comme il l'est chez les hommes. Plus que les autres sens, les yeux réifient et maîtrisent. Ils établissent une distance, maintiennent la distance. Dans notre culture, la prédominance du regard sur l'odorat, le goût, le toucher, l'ouïe a causé un appauvrissement des relations corporelles (...) A partir du moment où le regard domine, le corps perd sa matérialité" ⁴. Cela n'est certes pas une découverte, Freud avait lié l'apparition de la société patriarcale à la dévaluation simultanée de la sexualité olfactive, à la valorisation d'une sexualité plus médiatisée, sublimée, visuelle. Ici ce qui est nouveau c'est le lien établi par la critique féministe entre le privilège de la vision et le privilège sexuel.

⁴ Luce Irigaray, (entrevue), *Les femmes, la pornographie, l'érotisme*, Ed. M.-F. Hans & G. Lapouge, Paris, 1978, p. 50.

Craig Owens ⁵ a souligné le fait que peu d'artistes féministes ont proposé des images positives d'une nouvelle féminité vu le risque de prolonger la vie de l'actuel appareil de représentation. Certaines artistes en effet ont refusé de (re)produire des images de femme craignant renforcer ainsi les préjugés phalocrates. La plupart de ces femmes artistes néanmoins ont dû travailler avec le répertoire existant de l'imagerie culturelle non parce qu'elles manquent d'originalité mais parce que leur sujet - par exemple la sexualité féminine - est toujours constitué dans et par la différence (celle des femmes). Ces artistes sont moins intéressées à voir ce qui est *dit* des femmes que ce qui est *fait* aux femmes par ces images. Le thème lacanien de la féminité comme spectacle est au centre de ce questionnement où la féminité existe seulement en tant que représentation du désir masculin c'est-à-dire comme l'autre du même, comme objet.

Pour inscrire l'expérience qu'elles ont d'elles-mêmes, au-delà des modèles qui leur sont culturellement proposés, ces femmes artistes "travaillent" les conventions de l'image, soit en les amplifiant pour en exposer les stratégies aliénantes soit en dévoilant les visées du regard masculin à l'origine de ces codes, soit en désappropriant les codes en place de leur pouvoir de définition. La distance maintenue entre l'artiste et la femme qui se met en jeu en même temps qu'elle met en jeu son image, est problématique car c'est sur sa propre identité que cette artiste joue: "Les images et les symboles pour la femme ne peuvent être isolés des images et symboles de la femme ..." (Lacan). Se regarder elle-même veut dire regarder aussi l'image fabriquée *pour* elle, en arriver à une image fabriquée *par* elles sans se couper de son contexte réel, voudra dire composer avec cette double image.

⁵ Owens, Craig, "Feminists and Post-modernism", *The Anti-Aesthetic, Essays on Postmodern Culture*, Ed. Hal Foster, Bay Press, 1983

N'être que l'ombre de soi-même

[Retour à la table des matières](#)

En regard de ce reflet que lui transmet d'elle-même le miroir, avec les codes qui signifient la beauté, la rupture d'avec la fascination pour le "beau reflet" du corps des femmes est-elle possible? - ce "beau reflet" dont Plotin avait mis en garde dans les Ennéades (1,6,8,8) par ces mots: "(...) celui qui s'attache aux beaux corps et ne s'éloigne pas d'eux, c'est, non selon le corps, mais selon l'âme qu'il s'enfoncera dans les lieux ténébreux, dans les profondeurs ténébreuses et hostiles à l'intellect, et là, demeurant aveugle dans l'Hadès, il vivra là-bas, comme déjà ici-bas, uniquement avec des ombres". Le renversement des codes par rapport à la beauté féminine, Marion Wagschal (**ill. 2**) l'a réalisé dans une aquarelle mais à propos d'elle-même - ne risquant pas encore la peau d'autres femmes pour ce faire ⁶.

X X X

Depuis son atelier, une artiste se détourne du reflet conventionnel de son corps et le fait basculer. Pour ce faire, elle scrute l'artifice de ce corps, elle le (se) dissèque (Marie-Christine Landry (**ill. 3**), elle le (se) regarde de l'intérieur pour tenter de voir ce qui en construit l'apparence.

Démontrer, étirer, faire se rompre l'enveloppe, faire s'écouler l'ombre et la brume qui l'a fait fonctionner, bouger, marcher, séduire. Le projet d'Ariane Thézé (**ill. 4**) est d'agir sur le corps par le biais de sa peau plutôt que de s'abîmer dans son propre reflet; renversant le mythe de Narcisse, elle déchire cette surface et de ce fait déchire le reflet;

⁶ Marion Wagschal, *Self-Portrait*, 1976. Aquarelle, 107 x 74 cm.

si comme Narcisse, elle ne s'y reconnaît pas, contrairement à lui cependant elle n'est plus fascinée par ce qui reflète l'image d'une autre, la double face de son double.

Depuis une quinzaine d'années, des artistes ont tenté de se retrouver une figure et pour ce faire se sont extraites du passé mais aussi du futur afin de se retrouver dans le présent, dans l'espace de leur propre existence, de leur propre temps. Elles ne se sont pas pour autant retrouvées dans l'immédiateté pure. Un autre passé a peu à peu surgi et peut-être aussi un autre futur. De ces regards, de ces mots qui les ont recouvertes toutes entières, elles s'extirpent: d'ores et déjà elles se fabriquent un passé, se projettent un futur, se reconstituent un soi: "... l'aliénation des femmes ne doit pas être entendue essentiellement comme manque d'avantages, inégalité ou injustice, mais comme mutilation du moi qui repousse tant bien que mal autour de sa blessure" ². Le reflet qu'elles se forgent d'elles-mêmes c'est avec des images et des mots qui ne sont pas neufs mais empruntés, remis ensemble et cousus autrement.

Se construire un *double* ne peut se faire qu'à partir de son propre regard qui se superpose à celui des autres sur soi. Cette remise en perspective à partir du soi est propre à toute démarche créatrice mais ce qui spécifierait la création des femmes c'est que son regard n'est pas un mais double, il est doublé de celui d'une intruse, d'une marginale. S'inscrire dans la Culture en tant qu'artiste est peut-être le seul moyen pour elle ou le seul lieu de se dire en disant sa *différence*. L'expérience esthétique n'est-elle pas le plaisir lié à la libération symbolique de l'idéologie? Sa réclusion traditionnelle à la Nature, c'est peut-être par son travail d'artiste qu'une femme peut en dévoiler l'ineptie et l'abus, c'est là qu'elle peut dévoiler la fausse rationalité du pouvoir et l'irrationnel de l'artiste, de l'art est bien relatif, plus que les systèmes légaux, économiques ou autres qui les (nous) régissent.

² Françoise Collin, "Les bords", *Jouir*, Les Cahiers du GRIF, no. 26, mars 1983. p. 138

Ce système de valeurs où les femmes sont jugées comme autres, qui est destiné à les faire se voir autres, a toujours exercé une violence contre celles et ceux qui l'ont transgressé par l'emploi d'autres formules, par d'autres questions que celle qui sont autorisées. S'affirmer comme artiste, c'est à la fois s'inscrire dans la culture et la remettre en cause. En tant que femme elle se construit un reflet qui chevauche et double celui que la culture lui renvoie.

Dans ce double reflet se confrontent ce qu'elle voit d'elle-même et ce qu'elle en sait intimement.

Le double, les lèvres

[Retour à la table des matières](#)

Empruntons ici une métaphore de Merleau-Ponty: dans la perception, il y a d'un côté une masse sensible, de l'autre il y a cette masse sensible qui vit, agit, dans et par le monde où elle évolue. Entre le corps sensible et le corps sentant, comme entre les lèvres d'une bouche ou bien d'un sexe de femme, il y a un écart: l'écart d'un son ou d'une parole, l'écart d'un désir, l'écart de la conscience, de la *distance*. Distance et proximité se chevauchent sans se confondre: elles saisissent ce qui est *autre* sans rien retenir, elles perçoivent, sentent cet *autre* dans ce passage même qui s'établit de l'intérieur à l'extérieur, de l'extérieur à l'intérieur. Ces lèvres, dont chacune est le double de l'autre, forment un tout qui les dépasse l'une et l'autre et les projette dans une *autre* dimension. Figurer cela, c'est figurer non pas une chose réelle mais c'est suggérer ses *effets* car si cette *chose* n'est pas une chose, elle est pourtant bien réelle... Des textures, des dispositions formelles grâce entre autres à leurs connotations respectives, constituent des métaphores mais aussi des métonymies de ces *effets*.

Se refaire une image, un reflet ou un double, pour une artiste, ne peut se réaliser sans la mise en place d'un système plastique ou pictural qui le signifie justement et pour cela est doit aller au-delà du permis, des codes et signes légitimes. Il ne s'agit pas là de "fournir de la réalité, mais d'inventer des allusions au concevable qui peut être présenté" ⁸.

Se représenter, pour une artiste, constitue un parti-pris. Ce parti-pris ne consiste pas à diviser mais à nommer la division même, de montrer les manques plutôt que de montrer la division en termes d'opposition c'est-à-dire d'exclusion. Rusant avec ces manques, l'artiste joue avec ce qu'elle n'arrive pas à saisir, elle met en jeu l'écart des lèvres plutôt qu'elle ne s'attache à faire disparaître la division soit en fusionnant soit en excluant.

Le caché du double

[Retour à la table des matières](#)

Depuis la fin des années 60 des femmes artistes ont représenté le corps féminin renversant des conceptions et des visions traditionnelles où les femmes sont habituellement considérées comme objets plutôt que comme sujets. Être sujet veut dire se posséder et ne pas être seulement le jeu et l'enjeu du regard et du désir de l'autre; une image réalisée par une femme artiste à partir de sa propre expérience constitue une libération symbolique de l'idéologie. Se représenter, pour une femme artiste constitue une prise de position radicale face à l'histoire de l'art, face au statut social des femmes, face à l'idéologie dominante qui consiste à normaliser la figure et le comportement des femmes en

⁸ Lyotard, Jean-François, "Réponse à la question 'qu'est-ce que le post-moderne'", *Critique*, no. 419. pp. 357-367

regard de normes masculines ou bien de la conception que des hommes se font d'elles. C'est ainsi que les oeuvres de certaines artistes ont rejoint le caractère d'opposition propre aux avant-gardes historiques et de par leur fonction de déconstruction des valeurs en place ont constitué le seul art véritablement d'avant-garde des années 70 selon la critique d'art américaine Lucy Lippard.

Mais pour (se) représenter, une artiste ne doit-elle pas se figurer *double*, affirmant ainsi la co-existence de ce qui a été fait d'elle et ce qu'elle est en voie de *se faire*, à partir de *soi* comme sujet?

L'enjeu pour une femme artiste qui formalise une autre image d'elle-même ne consiste pas à décrire des expériences inédites (émotions, désirs, fantasmes); plutôt, l'inédit réside dans le fait de fonder le dispositif plastique sur une expérience proprement féminine du corps plutôt que sur une description (narrative, métaphorique) de cette expérience. L'art n'est pas reflet de.

S'il y a des oeuvres féministes dont la mise en scène vise un but didactique (*La Chambre nuptiale* (1976) de Francine Larivée, le *Dinner Party* (1979) de Judy Chicago), des oeuvres de femmes ont plus explicitement une fonction de modification de la perception (certaines oeuvres de Georgia O'Keefe, de Louise Bourgeois, de Betty Goodwin, de Françoise Sullivan par exemple. Quelles qu'en soient les modalités, ces oeuvres de femmes ne constituent pas seulement un lieu et un moyen de *transmission* de sens mais un lieu de *production* d'un nouveau sens.

La fonction première de ces oeuvres n'est pas de créer des désirs et des affects nouveaux ni d'être le reflet d'un vécu à proprement parler mais elles peuvent faire échec aux pouvoirs, elles peuvent faire dévier les conventions en déconstruisant les images dominantes du corps féminin, elles peuvent rejoindre des désirs issus d'une autre expérience, d'un autre regard, d'une autre volonté qui ne les confine plus à être simples figures d'une Nature prise comme repoussoir par la Culture.

La question de la représentation du corps féminin par une femme artiste signifie une dissidence d'avec les modes de représentation dominants qui met le langage en cause, signifie aussi une mise au jour de ce qui était vu et conçu comme la *réalité*: la *normalité* du corps féminin s'étant avéré fragment et morcellement, objet fétiche.

La représentation par des femmes artistes du corps féminin constitue peut-être la plus séduisante des fictions créée de toute pièce par le langage.

X X X

Pour Sorel Cohen, la figure féminine se fait voir et concevoir sous l'angle du modèle (féminin), de l'objet peint (femme dans un tableau), à partir du point de vue de l'artiste (femme) et à partir de celui du public même; cette multiplicité de points de vue infère le rejet de l'objet *femme* au profit d'une mise en scène d'un sujet femme. L'interchangeabilité des rôles assumés par l'artiste signifie une déhiérarchisation de ces rôles par l'abolition de la distinction qui les définissait et la proposition d'un autre soi, d'un autre double.

*An Extended and Continuous Metaphor*³ (ill. 5) est une série d'oeuvres photographiques où se retrouve face à face ce qui était auparavant séparé, antinomique même. Les codes de la peinture, les rapports de l'artiste à son modèle sont ici repris et confrontés: le modèle agit, l'artiste pose, le sujet se confond entre l'artiste et l'objet peint; la nudité du modèle est remplacée et démystifiée sous un tee-shirt et un blue jeans. L'artiste est une femme qui se regarde en tant que modèle: les rôles s'interchangent. Le point de vue adopté est multiple et engendre l'espace photographique et pictural de l'oeuvre. Ce montage photographique qui connote la peinture comme art majeur et méta-

³ Sorel Cohen, *An extended and Continuous Metaphor*, #6 (1983), #18, 19, 20 (1986)

phore de la Culture, révèle dans l'ambiguïté le genre de son auteure: l'idéal de la figure féminine comme modèle n'est plus exclusive; la figure de l'artiste même comme modèle s'y superpose (Sorel Cohen).

Un femme qui se représente risque d'entériner ce qui actuellement l'a contrainte, l'a réprimée même en reprenant pour s'en distancier les marques et les postures qui l'ont aliénée.

X X X

En effet, le problème de la représentation est justement là où l'artiste risque de produire d'autres symboles qui le répriment pour rendre le corps des femmes signifiant, Jean-Thierry Maertens ⁴ rappelle que l'entreprise symbolique de marquer le corps est liée fondamentalement au discours phallique, au discours du pouvoir, à celui du père. Il précise: "Tels sont les cas du tatouage de puberté qui rend, dans les sociétés primitives, ce corps échangeable, des excisions génitales qui servent le même but, de certaines parures vestimentaires disposées sur le corps de la femme pour désigner le statut social de l'époux". Mais en deçà de ce marquage symbolique qui fait du corps un lieu dominé et par là signifiant, corps "qui vit (...) dans l'auto jouissance de lui-même", corps féminin qui selon cet auteur rejette spontanément toute entreprise qui le classifie, le réduit en parties et ce, dans la mesure même où la femme tire de son corps une jouissance sans comparaison au plaisir (masculin?) fondé sur la fragmentation du corps, sur sa symbolisation. "Le corps de la femme est du côté de la vie qu'il donne et entretient" ⁵ et ce corps est un tout, non une partie, non un fragment. Dans un système de représentation organisé par les hommes, le corps n'est socialement reconnu qu'en autant qu'il porte les marques qui en déterminent le sexe, l'âge, le rôle, le statut. En autant qu'il est étiqueté, fragmenté, fétichisé.

⁴ Jean-Thierry Maertens, "Le rite est décorps", *Anthropologies*, vol. XX1, 1979. p. 13

⁵ Ibid., p. 17.

X X X

Une femme se regarde: elle se voit comme elle a été montrée (Hannah Wilke), elle marque ce reflet en collant sur son propre corps qu'elle photographie des gommes à mâcher en forme de vulve - sortes de verrues qui contribuent à se *désapproprier* de sa propre image comme stéréotype.

Joan Semmel peint de gros plans de son propre corps et de celui de son amant: les bords de l'image encadrent des scènes intimes, le ou les corps remplissent tout l'espace du tableau. Il y a disparition de la hiérarchie forme/fond. Les spectateurs voient et sentent comme leur ce corps féminin représenté, car l'artiste en tant que femme leur a fait partager son propre point de vue sur elle-même, puisqu'elle s'est prise elle-même comme sujet de sa peinture.

Une oeuvre assez ancienne d'Irène Whittome (*L'Oeil*, 1970. **ill. 6**) consiste en une focalisation sur un oeil de femme (oeil prélevé d'une oeuvre de Cranach et placé au centre d'un quadrilatère, oeil entouré de boules de coton ouaté disposés en cercles à la manière d'une cible). Cette image de l'oeil nous fait prendre conscience du paradoxe du sujet peint: le tableau comme cible du regard des spectateurs-trices devient à son tour regard d'une femme (le modèle de Cranach) et d'une femme-artiste qui à son tour prend en cible les spectateurs-trices. Au centre de la toile comme au centre de son nid, l'oeil nous sollicite activement plutôt qu'il ne se laisse passivement voir. Le sujet peint - antérieurement le modèle de Cranach - a renversé son rôle et questionne celui de la peinture qui était de définir en se montrant, en donnant à voir. C'est dans l'écart, dans l'action même qui se forme entre l'oeil (peint) et l'oeil des spectateurs-trices que l'oeuvre se produit. Irène Whittome fait sien l'oeil du peintre et du modèle, elle se constitue à la fois peintre et sujet de la peinture. En pointant une distance entre la femme peintre et le modèle féminin traditionnel, elle s'adresse à la conscience du public.

Je est double

[Retour à la table des matières](#)

Se voir mais ne pas croire ce qui est en donné à voir là - tout en surfaces comme un objet purement extérieur. Ne pas croire ce qu'un autre a désigné (dessiné) d'elle-même. Au contraire, se peindre pour se voir double: "Je est un(e) autre", je est double.

Le plaisir de peindre rejoint le plaisir pris à identifier son corps dans le miroir tendu. Le plaisir de l'art consisterait en une fascination, une jubilation, - comme le plaisir de l'identification se confirme en un processus de stabilisation des relations du sujet à l'inconscient ⁶. Le processus d'identification en art serait ainsi une répétition de la phase du miroir durant laquelle le sujet commence à former son *ego*, à former un sens stable de soi précisément à travers une mé-connaissance, une subjectivité qui est une aliénation et une division de soi à travers le processus de représentation même.

Une artiste se représente et par le fait même elle exhibe ce double qui est le sien. Cette image s'inscrit à la fois dans une histoire de la peinture dont elle partage des conventions, des codes, des éléments de langage. Elle n'invente pas à partir de rien, elle se prend à tout coup dans les langages existant comme dans un filet inévitable. Elle en déconstruit les pièges, réutilise les rebus, leur fait dire ce qui leur avait été antérieurement interdit de par la convention qui les régissait. L'artiste ne puise pas uniquement dans ce qui est déjà une image mais inscrit ce qui n'est pas une image déjà. Elle imprime ainsi une autre direction à ce reflet double d'elle-même et, comme tout objet d'art, ce

⁶ Guy Rosolato, *Essais sur le symbolique*, cité par Claire Pajaczowska, op. cit., p. 8.

reflet assume une double fonction: miroir (se montrer telle qu'elle voudrait être), écran (cacher ce qu'elle rejette). L'artiste est partie de l'image que d'autres lui ont appris à voir (et à croire) mais cette image à son tour fait écran à un autre reflet, celui qu'elle-même se projette d'elle-même.

Avec Lise Landry le miroir s'est brouillé. Cette artiste s'est approprié le miroir, un des objets les plus chargé de sens de l'histoire des sociétés occidentales, objet à la fois métaphore et symbole de la vue. Dans ses mains il est devenu matériau, tissu, sorte de mince papier "mylar" plastifié, souple comme une peau, brillant comme du métal et qui, tout en gardant sa valeur sémantique originale, a été par elle investi d'un sens critique par le dévoiement qu'elle lui a fait subir. Tissu brillant, il reflète la lumière mais rend méconnaissable qui s'y mire: il déforme, il fragmente, il est cousu, plié, galbé. Il est réinséré dans une autre conscience, un autre mode d'appréhension du monde mais il n'est plus ce qu'il était antérieurement: le reflet des choses. Dans et par l'usage de ce matériau, l'artiste rappelle l'urgence de casser les modèles, d'inventer d'autres reflets, d'autres "façons de faire" qui tiennent compte de sa double identité. Entre cette image d'elle-même transmise par d'autres et celle qu'elle discerne d'elle-même depuis ses propres sensations et expériences, il y a tout un monde qui s'interpose. Elle est double et cela lui plaît. Elle ne se prend plus pour une autre mais se regarde comme autre. Elle se fait double.

Betty Goodwin (**ill. 7**): les figures de cette dernière s'étalent et s'étirent sur les murs, elles en assument les formes, les décrochements, les dénivellations utilitaires. Ces dessins révèlent et soulignent le mur qui lui sert de support et de surface. Les figures s'y coulent et s'y glissent comme des entités à dimension symbolique, projetées par l'artiste sur ce mur qu'elle ne prétend pas être une fenêtre, encore moins un miroir. C'est d'ici et maintenant qu'il s'agit, non d'ailleurs ni encore moins de fascination.

Chacune de ces artistes pointe l'ombre multiple qui est la sienne, ombre construite depuis le regard des autres que chevauche l'ombre construite depuis le sien propre. Elle s'y reconnaît *objet* de l'autre mais elle s'y reconnaît aussi une autre face - telle la double face de Janus - qu'elle-même dessine et modifie à mesure du passage de l'expérience et du temps, de son passage dans l'espace des images. Le double qu'on lui a fabriquée, elle le montre comme tel, comme un leurre, lui qu'on avait prétendu être le reflet d'une *nature* féminine immuable; elle dévoile l'illusoire présence d'un *réel* dans ces images toutes faites d'elle. Elle affirme du coup qu'il n'y a pas de réalité en dehors des constructions qu'on en fait, en dehors des *histoires* qu'on (se) raconte et, qu'à ce titre, elle n'a de cesse de se refaire un double, elle ne cesse de se refaire une *réalité propre*.

FIN