Serge Fisette

la Sculpture et le Vent

Femmes sculpteures
au Québec

Vertiges

Je suis seulement l'ouvreur de fenêtres,

le vent entrera après tout seul.

Jean Giono

Rondeur des jours

PREMIÈRE PARTIE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

QUELQUES CONSIDÉRATIONS MÉTHODOLOGIQUES ET HISTORIQUES

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

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

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

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

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

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

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

3 *Ibid.,* p. 7.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

6 *Ibid.,* p. 238.

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

8 *Ibid.,* p. 242.

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

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

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

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

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

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

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

longtemps limitées aux petits formats, les pièces monumentales nécessitant un vaste atelier, de l'équipement adéquat et des apprentis. Et si certaines se sont risquées malgré tout, elles l'ont fait dans des conditions plutôt pénibles :

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

* * *

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

20 *Ibid.*, p. 26.

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

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

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

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

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

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

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