

Les Cahiers de l'IREF

COLLECTION TREMLIN, N° 4, 2013

Où en sommes-nous avec l'art féministe ?

Analyse de la programmation de La Centrale Galerie Powerhouse
(1973-1978 et 2007-2010)

Kim Rondeau

UQÀM

IREF

Institut de recherches
et d'études féministes

Kim Rondeau

Où en sommes-nous avec l'art féministe ?
Analyse de la programmation de La Centrale Galerie Powerhouse
(1973-1978 et 2007-2010)

Collection Tremplin, n° 4, 2013
Les Cahiers de l'IREF

Prix de publication 2012
de l'Institut de recherches et d'études féministes
Université du Québec à Montréal

La collection Tremplin des Cahiers de l'IREF est consacrée à la publication de mémoires avec concentration en études féministes qui ont remporté le Prix de publication de l'Institut.

Distribution : Institut de recherches et d'études féministes
Université du Québec à Montréal
Téléphone : 514-987-6587
Télécopieur : 514-987-6742
Courriel : iref@uqam.ca
Commande par Internet : www.iref.uqam.ca

Adresse postale : Case postale 8888, Succursale Centre-ville
Montréal (Québec) H3C 3P8
CANADA

Adresse géographique : Pavillon 210 Sainte-Catherine Est
Local VA-2200
210, rue Sainte-Catherine Est
Montréal (Québec) H2X 1L1

Institut de recherches et d'études féministes
Dépôt légal : 4^e trimestre 2013
Bibliothèque et Archives nationales du Québec
Bibliothèque et Archives Canada
ISBN : 978-2-922045-43-7

Les textes publiés dans Les Cahiers de l'IREF n'engagent que la responsabilité de leurs auteures.

Traduction libre des citations de langue anglaise : Ariane Gibeau.

Nous remercions la direction de La Centrale Galerie Powerhouse qui a autorisé les droits de reproduction des œuvres qui figurent dans ce document.

Couverture : Service des communications, UQAM

Kim Rondeau, M.A. Études des arts, lauréate du Prix de publication du meilleur mémoire de maîtrise en études féministes avec concentration en études féministes pour l'année 2012-2013.

Sous la présidence de Sylvie Paré, directrice de l'IREF, et professeure au Département d'études urbaines, le jury était composé des personnes suivantes :

Rachel Bédard, éditrice, Éditions du remue-ménage

Rachel Chagnon, coordonnatrice de la recherche, IREF, et professeure au Département des sciences juridiques

Caroline Désy, agente de recherche et de planification, IREF (en remplacement d'Anita Caron, professeure émérite, UQAM, membre professeure honoraire, IREF)

Lorraine Archambault, agente de recherche et de planification, IREF, membre observatrice

REMERCIEMENTS

D'abord et avant tout, je désire remercier mes parents, Pierre Rondeau et Hélène Plouffe-Rondeau, pour avoir encouragé mon intérêt pour l'art dès mon plus jeune âge. Sans leur soutien inconditionnel, ce mémoire n'aurait jamais vu le jour.

Je souhaite offrir toute ma gratitude à ma directrice de recherche, Thérèse St-Gelais, dont l'enseignement a nourri mon intérêt pour l'apport des femmes au monde des arts, et ce, depuis le baccalauréat. Son appui et ses encouragements m'ont souvent permis de voir la lumière au bout du tunnel.

J'offre également mes remerciements à l'équipe du Département d'archives de l'Université Concordia ainsi qu'à Virginie Jourdain et Roxanne Arsenault de La Centrale Galerie Powerhouse pour leur aide et leur collaboration.

Finalement, j'ai une pensée pour mon arrière-grand-mère, Marie Derome, pour qui l'éducation était d'une importance primordiale. Plus de 20 ans après son décès, elle demeure pour moi une source d'inspiration inépuisable.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	xi
RÉSUMÉ	xiii
INTRODUCTION	1
 Chapitre 1	
ÉMERGENCE DE L'ART FÉMINISTE	5
1.1 Définition des concepts : le féminisme et l'art féministe.....	5
1.1.1 Le féminisme	5
1.1.2 L'art féministe	8
1.2 La naissance de l'art féministe	10
1.2.1 Les thématiques et les médiums explorés par l'art féministe.....	10
1.2.2 Les expositions collectives	12
1.3 L'art féministe après les années 1970	12
 Chapitre 2	
UN CENTRE D'ARTISTES À SOI : LES PREMIÈRES ANNÉES DE LA GALERIE POWERHOUSE (1973-1978)	15
2.1 Galerie Powerhouse : mission et mandat	15
2.1.1 Les années 1970 et le début des galeries parallèles au Québec.....	15
2.1.2 La naissance de la galerie Powerhouse.....	16
2.1.2.1 La mission et le mandat à la fondation de Powerhouse	17
2.2 L'art féministe, l'art des femmes à Powerhouse (1973-1978).....	19
2.2.1 Thématiques : expérience, sexualité et corps.....	20
2.2.2 Médiums et matériaux « féminins » : une revalorisation	23
2.3 Les expositions collectives : la quête d'une identité commune.....	25
2.3.1 Le concept d'exposition collective	25
2.3.2 Les expositions collectives à Powerhouse	27
2.4 La fin du « nous, femmes » ?	29
 Chapitre 3	
L'IMPACT DU POSTCOLONIALISME ET DE LA THÉORIE QUEER SUR L'ART FÉMINISTE	31
3.1 La troisième vague féministe	31
3.2 Les théories queer	32
3.3 Le postcolonialisme	34
3.4 L'art féministe à l'heure de la troisième vague	35

Chapitre 4

NOUVEAUX FÉMINISMES À LA CENTRALE GALERIE POWERHOUSE (2007-2010)	39
4.1 Le renouvellement de mandat de La Centrale Galerie Powerhouse	39
4.1.1 La question épineuse	39
4.1.2 Un mandat modifié	41
4.2 L'émergence des nouveaux domaines intellectuels et leur impact sur les pratiques présentées à La Centrale Galerie Powerhouse	42
4.2.1 Les représentations culturelles des femmes : identités multiples	43
4.2.2 Une sexualité hors du cadre hétéronormatif	44
4.2.3 L'intégration de préoccupations culturelles et ethniques	46
4.3 Les expositions collectives : engagements multiples	47
 CONCLUSION	 53
FIGURES	57
BIBLIOGRAPHIE	85

LISTE DES FIGURES

1.	Vue de la performance d'Alyson Vishnovska, Miriam Ginestier, Heather Kravas, Danya McLeod et Nikol Mikus présentée parallèlement aux évènements du Grand Prix 2007, à Montréal	57
2.	Vue de la performance d'Alyson Vishnovska, Miriam Ginestier, Heather Kravas, Danya McLeod et Nikol Mikus présentée parallèlement aux évènements du Grand Prix 2007, à Montréal	58
3.	Vue de l'exposition <i>Fresh Flesh</i> de Sonia Haberstich présentée à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, 22 février au 23 mars 2008.	59
4.	Vue de l'exposition <i>Fresh Flesh</i> de Sonia Haberstich présentée à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, 22 février au 23 mars 2008	60
5.	Vue de l'exposition <i>Fresh Flesh</i> de Sonia Haberstich présentée à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, 22 février au 23 mars 2008	61
6.	Vue de l'exposition <i>Fresh Flesh</i> de Sonia Haberstich présentée à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, 22 février au 23 mars 2008.	62
7.	Vue de l'exposition <i>A Wisdom of Crones</i> de Ramune Luminaire présentée à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, 4 avril au 4 mai 2008.	63
8.	Vue de l'exposition <i>A Wisdom of Crones</i> de Ramune Luminaire présentée à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, 4 avril au 4 mai 2008.	64
9.	Vue de l'exposition <i>A Wisdom of Crones</i> de Ramune Luminaire présentée à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, 4 avril au 4 mai 2008.	65
10.	Vue de l'évènement <i>Amphitheatre of Homosexuality</i> de Lezbians on Ecstasy tenu à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, 17 août au 2 septembre 2007.....	66
11.	Vue de l'exposition <i>Là-bas</i> de G.B Jones présentée à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, 8 août au 7 septembre 2008.....	67
12.	Vue de l'exposition <i>Là-bas</i> de G.B Jones présentée à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, 8 août au 7 septembre 2008.....	68
13.	Vue de l'exposition <i>Là-bas</i> de G.B Jones présentée à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, 8 août au 7 septembre 2008.....	69
14.	Vue de l'exposition <i>Là-bas</i> de G.B Jones présentée à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, 8 août au 7 septembre 2008.....	70
15.	Vue de l'exposition <i>Hero of Our Time</i> de Matilda Aslizadeh présentée à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, 27 février au 29 mars 2009	71
16.	Vue de l'exposition <i>Hero of Our Time</i> de Matilda Aslizadeh présentée à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, 27 février au 29 mars 2009	72

17.	Vue de <i>Scourge of the Beast with Two Backs</i> de Matilda Aslizadeh à La Centrale Galerie Powerhouse, 27 février au 29 mars 2009	73
18.	Vue de l'exposition <i>Magic Never Ends</i> de Sayeh Sarfaraz présentée à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, 11 au 14 février 2009	74
19.	Vue de l'exposition <i>Magic Never Ends</i> de Sayeh Sarfaraz présentée à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, 11 au 14 février 2009	75
20.	Vue de l'exposition <i>Magic Never Ends</i> de Sayeh Sarfaraz présentée à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, 11 au 14 février 2009	76
21.	Vue de l'exposition <i>GENDER ALARM ! Nouveaux féminismes en art actuel</i> présentée à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, 17 au 28 septembre 2008.....	77
22.	Vue de l'exposition <i>GENDER ALARM ! Nouveaux féminismes en art actuel</i> présentée à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, 17 au 28 septembre 2008.....	78
23.	Vue de l'exposition <i>GENDER ALARM ! Nouveaux féminismes en art actuel</i> présentée à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, 17 au 28 septembre 2008.....	79
24.	Vue de l'exposition <i>GENDER ALARM ! Nouveaux féminismes en art actuel</i> présentée à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, 17 au 28 septembre 2008.....	80
25.	Vue de l'exposition <i>Femmes de l'Arctique</i> présentée à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, 19 novembre au 19 décembre 2010.....	81
26.	Vue de l'exposition <i>Femmes de l'Arctique</i> présentée à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, 19 novembre au 19 décembre 2010.....	82
27.	Vue de l'exposition <i>Border Movements</i> présentée à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, 17 novembre au 20 décembre 2008.....	83
28.	Vue de l'exposition <i>Border Movements</i> présentée à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, 17 novembre au 20 décembre 2008.....	84

RÉSUMÉ

Au cours des dix dernières années, de nombreux événements en arts visuels se sont penchés sur la question du féminisme, malgré l'annonce de la mort de ce courant politique par plusieurs discours populaires. Effectivement, l'avènement des champs d'études queer et postcoloniales, à la fin de la décennie 1980, reconceptualise et complexifie le sujet du féminisme, la femme. Les fondements de l'identité femme, la fixité de cette catégorie, se voient maintenant interrogés. De ce fait, les prémisses mises de l'avant par les féministes des années 1970, moment fort du mouvement de libération des femmes, se verront critiquées.

Dans un tel contexte, nous souhaitons questionner l'art féministe actuel et voir comment il se manifeste. Plus spécifiquement, nous voulons analyser de quelle façon il diffère des pratiques féministes inaugurées dans la décennie 1970. C'est sur cette problématique que s'attarde cette recherche prenant pour corpus d'étude les expositions présentées, de 1973 à 1978 et de 2007 à 2010, au centre d'artistes féministe montréalais La Centrale Galerie Powerhouse. Ce lieu de diffusion, fondé par des femmes désirant avoir un endroit pour exposer leur art à un moment où elles étaient exclues des institutions, est un témoin privilégié des relations qu'entretiennent le discours artistique et les théories féministes. La Centrale Powerhouse a d'ailleurs modifié son mandat en 2008 afin qu'il demeure pertinent face aux changements ayant lieu au sein du courant féministe. À travers notre étude comparative de la programmation du centre d'artistes ainsi qu'une lecture féministe de ces œuvres, nous voulons démontrer que des démarches politisées, enrichies par de nouvelles préoccupations queer et postcoloniales, demeurent possibles.

Mots-clés : Art féministe, art contemporain, La Centrale Galerie Powerhouse

INTRODUCTION

Depuis les dix dernières années, des expositions, colloques et ouvrages se sont arrêtés sur l'état des pratiques artistiques à teneur féministe. Le développement de nombreux nouveaux champs d'études, dont les études postcoloniales, les études du genre et la théorie *queer*, nuancent les prémisses avancées, au début des années 1970, par des femmes artistes politiquement engagées, à travers leur art, dans la cause des femmes. *Women Artists at the Millenium*¹, *Wack ! Art and the Feminist Revolution*², *Global Feminisms : New Directions in Contemporary Art*³, *elles@centrepompidou. Artistes femmes dans la collection du Musée national d'art moderne, Centre de création industrielle*⁴ et *Modern Women : Women Artists at the Museum of Modern Art*⁵, proposent tous des réflexions sur le rôle que jouaient, et que jouent, les femmes et les féminismes en arts visuels. Notre recherche s'inscrit dans cette suite de questionnements et poursuit les réflexions amorcées en fonction d'un corpus spécifique, soit les expositions présentées au centre d'artistes autogéré montréalais La Centrale Galerie Powerhouse⁶ de 1973 à 1978 et de 2007 à 2010.

La Centrale Galerie Powerhouse naît en 1973 de l'engagement politique d'un groupe, s'autodéfinissant en tant que femmes, voulant promouvoir les pratiques d'artistes femmes et en assurer la visibilité. Depuis, comme l'explique Marie Fraser, La Galerie Powerhouse est en quelque sorte un témoin important des bouleversements que les théories féministes ont entraîné dans les domaines des arts visuels et de la pensée contemporaine. Elle est aussi un signe des différents débats et des transformations qui ont eu lieu à l'intérieur des discours et des milieux féministes⁷.

En tant que témoin des relations complexes qu'entretiennent les théories féministes et les pratiques artistiques, le centre d'artistes a dû s'adapter aux changements qui se sont produits dans ces deux domaines pour conserver sa pertinence. D'ailleurs, en 2008, La Centrale Galerie Powerhouse a changé son mandat et repensé son rôle de lieu de diffusion d'un art de femmes et de pratiques féministes.

L'interrogation centrale de cette recherche est de cerner comment un art peut demeurer féministe à la suite de questionnements récents sur le genre et le sexe. Les paramètres du féminisme se voient déstabilisés avec l'avènement de discours remettant en question la fixité des identités hommes/femmes. Dans un tel contexte, comment qualifier un art de proprement féministe ? En prenant pour objet d'étude la programmation de La Centrale Galerie Powerhouse, à deux moments clés de son existence, cette étude

¹ Carol Armstrong et Catherine de Zegher, *Women Artists at the Millenium*, Cambridge, October Books, MIT Press, 2002, 450 p.

² Cornelia Butler et Lisa Gabrielle Mark, *Wack ! Art and the Feminist Revolution*, Los Angeles, Cambridge, Los Angeles Museum of Contemporary Art, MIT Press, 2007, 511 p.

³ Maura Reily et Linda Nochlin (dir.), *Global Feminisms : New Directions in Contemporary Art*, New York, Merrell Publishing, Brooklyn Museum, 2007, 304 p.

⁴ Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle, *elles@centrepompidou. Artistes femmes dans la collection du Musée national d'art moderne, Centre de création industrielle*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2009, 381 p.

⁵ Cornelia Butler et Alexandra Shwartz (dir.), *Modern Women : Women Artists at the Museum of Modern Art*, New York, Museum of Modern Art, 2010, 528 p.

⁶ À sa fondation, la galerie se nommait seulement Powerhouse. Avec l'avènement de la loi 101 au Québec, Powerhouse dut se doter d'un second nom francophone, La Centrale, afin d'avoir accès à des subventions provinciales.

⁷ Marie Fraser, « Instabili : la question du sujet », *Instabili. La question du sujet = The Question of The Subject*, Montréal, La Centrale Galerie Powerhouse, Artextes, 1990, p. 9.

veut constater les incidences de ces transformations dans les champs théoriques sur un lieu de diffusion promouvant les démarches artistiques des femmes afin d'évaluer si la pertinence de l'art féministe se voit remise en question. Le renouvellement du mandat féministe de La Centrale, en 2008, processus qui fut entamé en 2005-2006, nous apparaît comme l'occasion idéale pour évaluer, à travers les expositions présentées, les changements produits dans la pratique d'un art à thématiques féministes. Cette démarche nous permettra de comparer les types d'engagements prônés par les membres du centre d'artistes à sa fondation, de 1973 à 1978, aux féminismes endossés depuis le renouvellement de mandat, de 2007 à 2010.

L'analyse du corpus prendra appui sur quelques auteures en particulier. Dans un premier temps, les publications de la critique d'art américaine Lucy R. Lippard et des historiennes de l'art québécoises Rose-Marie Arbour, Thérèse St-Gelais et Ève Lamoureux offriront une grille de lecture adaptée à l'examen de la production d'œuvres féministes des années 1970. Les travaux de ces auteures nous permettront de dresser un portrait global de l'émergence des pratiques féministes en Amérique du Nord dont certaines des notions théoriques s'appliquent aux expositions présentées à Powerhouse dans les années suivant sa fondation. Dans un deuxième temps, nous ferons appel à Amelia Jones afin de constater les modifications et transformations que subit l'art féministe après la décennie 1970. La théorie du « male gaze » élaborée par Laura Mulvey viendra enrichir nos réflexions sur la façon de représenter les femmes, thème de prédilection de nombreuses artistes en art actuel s'engageant dans une démarche féministe. S'ajoutera également à notre cadre théorique la définition qu'offre Maria Nengeh Mensah de la troisième vague féministe, paradigme dans lequel s'inscrit le renouvellement de mandat de La Centrale. Afin de cerner les nouveaux champs d'études dont l'apparition a transformé la pensée féministe, nous consulterons Annamarie Jagose et son analyse concise du mouvement queer. Le catalogue d'exposition *Global Feminisms : New Directions in Contemporary Art* et les propos du théoricien Robert J. C. Young se poseront en amont de notre réflexion par leurs interrogations postcolonialistes de l'impact de l'ethnicité et de l'origine culturelle sur les féminismes et la production artistique féministe. Finalement, l'approche sociologique de Rose-Marie Arbour et de Francine Couture nous apportera un cadre théorique pour interpréter le rôle de l'exposition collective, fréquente à La Centrale Galerie Powerhouse, dans la création d'une identité commune.

Afin de mettre en perspective la production présentée à Powerhouse à ses débuts, le premier chapitre effectuera une synthèse de l'émergence de la pratique féministe des années 1970, dans le contexte nord-américain. L'objectif ici n'est pas de dresser un portrait exhaustif de ce type de démarche, mais d'offrir des points de repère qui serviront à notre analyse des expositions présentées au centre d'artistes entre 1973 et 1978. Cette synthèse permettra également d'insérer ces expositions dans le contexte de l'émergence de l'art féministe. D'abord, nous nous attarderons sur le concept même du féminisme pour ensuite constater comment ce courant de pensée s'est manifesté dans le champ des arts. Nous examinerons également les particularités de l'art à dimension féministe de cette époque.

Le second chapitre se concentrera sur l'analyse de la production artistique présentée à la Galerie Powerhouse entre 1973 et 1978. Avant d'aborder la programmation comme telle, nous étudierons le mandat et la mission donnés par les fondatrices au centre d'artistes afin de constater leurs positionnements idéologiques et politiques ainsi que l'impact de ceux-ci sur le choix des expositions. Nous traiterons de trois éléments principaux : la thématique du vécu féminin, la revalorisation de matériaux traditionnellement liés aux femmes et l'organisation d'expositions collectives comme moyen de créer une identité commune. Nous obtiendrons donc une image globale des expositions présentées au centre d'artistes et de la teneur de leurs propos féministes.



Dans notre troisième chapitre, nous dresserons un portrait du champ théorique du féminisme, et des pratiques artistiques féministes, d'après la décennie 1970. D'abord, nous examinerons l'émergence d'un nouveau paradigme, la troisième vague féministe, ainsi que le développement de deux nouveaux champs d'études, les études *queer* et postcoloniales. Ces développements dans le domaine théorique auront des effets certains dans la pratique artistique féministe. La suite de ce chapitre servira à cerner ces répercussions dans le champ des arts. Effectivement, nous tenterons de faire ressortir les changements qui se sont produits dans l'art à discours féministe à l'heure de la troisième vague féministe. Cette synthèse nous permettra un cadre d'analyse afin d'étudier la programmation 2007-2010 de La Centrale.

Nous consacrerons notre dernier chapitre à l'analyse de la programmation de La Centrale Galerie Powerhouse de 2007 à 2010. Tout comme dans le deuxième chapitre, nous nous concentrerons, dans une première étape, sur le mandat féministe modifié en 2008, afin de contextualiser la programmation artistique présentée au centre d'artistes dans les dernières années. Par la suite, nous pourrions cibler ces changements et observer comment ils se répercutent dans les expositions. Le premier élément sur lequel nous nous arrêterons est le travail sur la représentation des femmes et les recherches artistiques sur l'identité « déessentialisée ». Ensuite, nous examinerons l'impact du développement des nouvelles disciplines diversifiant l'identité, le *queer* et le postcolonialisme, en nous attardant sur des expositions intégrant les notions reliées à ces théories, dans une démarche généralement politisée. Finalement, nous commenterons la signification du retour en force des événements de groupe à La Centrale. Ce dernier chapitre nous permettra d'opérer une mise en parallèle entre la Galerie Powerhouse des années 1970 et La Centrale des années 2000. Parmi les grandes divergences constatées entre les expositions récentes et celles des années suivant la fondation du centre d'artistes, nous mesurerons le degré d'engagement politique perceptible dans les œuvres, le militantisme affirmé des artistes et leur rapport au terme « féministe ».

En terminant par cette mise en parallèle des deux époques, nous serons en mesure de répondre à notre interrogation de départ en constatant les effets des développements récents dans le domaine du féminisme sur la programmation du centre d'artistes La Centrale Galerie Powerhouse.

Chapitre 1

ÉMERGENCE DE L'ART FÉMINISTE

1.1 DÉFINITION DES CONCEPTS : LE FÉMINISME ET L'ART FÉMINISTE

1.1.1 Le féminisme

Avant de débiter, nous souhaitons rappeler le corpus à l'étude, soit : la programmation du centre d'artistes montréalais La Centrale Galerie Powerhouse et son contexte spécifique, le Québec. Nous allons donc nous appuyer principalement sur des théoriciennes et des historiennes de l'art québécoises dont les travaux portent sur l'art féministe tel qu'il s'est manifesté au Québec.

Le féminisme demeure un concept difficilement définissable et même problématique, comme l'affirme l'historienne de l'art Thérèse St-Gelais⁸. Effectivement, chaque courant de pensée féministe propose une définition qui lui est propre. Pour St-Gelais, le féminisme est un type de militantisme dans lequel peut être engagée

[...] celle qui prend position contre un certain nombre de qualités ou de propriétés caractéristiques d'une dite « nature féminine » [...] et d'autre part celle qui prendra position en voulant, entre autres, valoriser, récupérer, exploiter ce même ensemble de qualités et de propriétés⁹.

Cette polarité permet donc une grande variété d'engagements qui a pour conséquence la difficulté d'énoncer une définition fermée du féminisme¹⁰.

Certaines auteures présentent toutefois des caractéristiques générales du féminisme qu'il nous semble pertinent de souligner. Elsa Dorlin nous offre la définition suivante :

Par féminisme j'entends cette tradition de pensée, et par voie de conséquence les mouvements historiques, qui, au moins depuis le XVII^e siècle ont posé selon des logiques démonstratives diverses l'égalité des hommes et des femmes, traquant les préjugés relatifs à l'infériorité des femmes ou dénonçant l'iniquité de leur condition. « Le personnel est politique » demeure l'emblème du savoir féministe, et renvoie, d'une part, à un travail d'historicisation d'un rapport de pouvoir et, d'autre part, à un travail de conscientisation de ce dernier¹¹.

Les théoriciennes s'entendent généralement pour diviser le mouvement féministe en trois grandes périodes, communément appelées « vagues ». Or, ces vagues ont été définies de façon distincte par les théoriciennes et historiennes du féminisme. Il n'y a d'ailleurs pas de consensus face à leur division historique.

⁸ Thérèse St-Gelais, « Remarques sur l'art féminin et l'art féministe », dans Rose-Marie Arbour (dir.), *Art et féminisme*, Québec, Ministère des Affaires culturelles, 1982, p. 147.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Elsa Dorlin, *Sexe, genre et sexualités*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008, p. 9 et 10.

Le contexte du sujet de cette étude étant québécois, les assises théoriques sur lesquelles nous nous appuyons proviennent d'ouvrages d'auteures québécoises. Afin de nous prononcer sur les vagues féministes, et la façon dont elles se sont articulées au Québec, nous ferons appel à des publications telles *La pensée féministe au Québec. Anthologie 1900-1985*¹² des auteures Micheline Dumont et Louise Toupin, *Le mouvement des femmes et ses courants de pensée. Essai de typologie*¹³ de Francine Descarries-Bélanger et Shirley Roy ainsi que l'introduction de *Dialogues sur la troisième vague féministe*¹⁴, écrite par Maria Nengeh Mensah. Il doit être précisé que tout au long de notre analyse, nous nuancerons les propos avancés par les auteures afin de les appliquer à notre sujet.

Nous nous permettons de traiter brièvement de la première vague féministe puisqu'elle ne touche pas directement à notre corpus d'étude. Ainsi, Dumont et Toupin établissent que la période allant de 1900 à 1945 constitue cette première vague¹⁵ alors que Dominique Fougeyrollas-Schwebel, dans le *Dictionnaire critique du féminisme*, en situe l'avènement vers 1850¹⁶. Ces années sont caractérisées, au Canada, par la lutte pour le droit de vote des femmes, tant au plan provincial que fédéral. De plus, les femmes contestent leur exclusion systématique de la vie publique. Le même phénomène se produit dans de nombreux pays européens et aux États-Unis. L'obtention du droit de vote au palier provincial en 1940 et l'entrée en masse des femmes sur le marché du travail, durant la Deuxième Guerre mondiale, concluent en quelque sorte la première vague féministe au Québec.

La deuxième vague nous intéresse davantage, car la galerie Powerhouse naît lors de cette période. Selon Dumont et Toupin, celle-ci s'étend de 1945 à 1985¹⁷. Pour ces dernières, la deuxième vague est, d'une part, synonyme de l'émergence du féminisme égalitariste. Ce courant se définit par sa lutte contre l'inégalité des sexes, « [...] un problème socioculturel qui prend son origine dans les rôles socialement imposés dans la division sexuelle du travail »¹⁸, et cherche à neutraliser et à surpasser les différences sexuelles. Dumont et Toupin considèrent d'autre part que la période de 1969 à 1985, marquée par le féminisme radical, est une troisième étape, distincte et simultanée à la deuxième¹⁹. Le radicalisme et l'égalitarisme, ainsi que le différentialisme, émergent tous dans les mêmes années. Les discours et débats tenus par ces courants entre eux alimentent un important corpus théorique et il nous paraît pertinent de les rassembler à l'intérieur de la deuxième vague féministe. Ainsi, aux fins de cette étude, nous considérerons que la deuxième vague s'étend de 1960 aux années 1980 et voit émerger les courants égalitaire, radical et différentialiste.

¹² Micheline Dumont et Louise Toupin, *La pensée féministe au Québec. Anthologie 1900-1985*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 2003, 750 p.

¹³ Francine Descarries-Bélanger et Shirley Roy, *Le mouvement des femmes et ses courants de pensée. Essai de typologie*, Ottawa, Les documents de l'ICREF, n° 19, ICREF/CRIAW, 1988, 40 p.

¹⁴ Maria Nengeh Mensah, « Introduction », *Dialogues sur la troisième vague féministe*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 2005, p. 11 à 27.

¹⁵ Dumont et Toupin, p. 35.

¹⁶ Dominique Fougeyrollas-Schwebel, « Mouvements féministes » dans Helena Hirata et al., *Dictionnaire critique du féminisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 2^e édition, 2007, p. 140.

¹⁷ Dumont et Toupin, p. 223.

¹⁸ Descarries-Bélanger et Roy, p. 8.

¹⁹ Dumont et Toupin, p. 454.



Un grand nombre de théoriciennes²⁰ se sont positionnées en rupture avec ces types de féminisme, créant ainsi un nouveau paradigme, la troisième vague, dans les années 1980. Maria Nengeh Mensah va en ce sens en liant la fondation de la troisième vague, donc l'avènement d'une rupture avec la deuxième vague, à la publication d'ouvrages critiques d'auteures immigrantes et de couleur²¹ ainsi qu'aux travaux de Judith Butler sur la performativité du genre et aux relectures féministes de Michel Foucault effectuées entre autres par Teresa de Lauretis²² entre les années 1981 et 1991.

Afin de clarifier notre propos, une définition du féminisme radical paraît essentielle. Ce courant cherche à trouver les sources mêmes de l'oppression des femmes, ses racines. Les théoriciennes radicales refusent d'expliquer l'infériorisation des femmes par la nature²³. Elles critiquent la façon dont les femmes sont « [...] individuellement et collectivement appropriées aux fins de reproduction biologique et de la production économique »²⁴ et opprimées de façon systématique par les institutions et les structures. Les féministes radicales vont principalement théoriser le patriarcat comme source première de l'oppression des femmes.

Il semble également pertinent de nous arrêter sur le courant différentialiste, également connu sous l'appellation de féminisme essentialiste²⁵, qui se développe simultanément à l'égalitarisme et au radicalisme et dont l'influence sera majeure sur l'art féministe. Défini par Descarries-Bélanger et Roy comme étant « [...] une théorie de la différence, de la féminité et du féminin »²⁶, le différentialisme reconceptualise « [...] le sexuel, les rapports amoureux, la gestation, la maternité du point de vue de l'expérience particulière des femmes »²⁷. Effectivement, c'est l'expérience du féminin et de la femme qui, tout comme pour l'art féministe, sera au cœur du discours différentialiste.

Finalement, nous nous rapportons à Maria Nengeh Mensah pour circonscrire la troisième vague, qu'elle situe des années 1980 à nos jours²⁸. Le renouvellement de mandat de La Centrale Galerie Powerhouse sera d'ailleurs largement tributaire de ce changement de paradigme à l'intérieur des discours féministes. Nous nous pencherons ici brièvement sur la troisième vague, car nous la traiterons plus longuement dans le troisième chapitre. Pour l'instant, nous mentionnons l'influence du postcolonialisme, du poststructuralisme et du postmodernisme sur ce courant qui critique « la femme » en tant que catégorie et les exclusions que cette catégorie présuppose. Nengeh Mensah se demande d'ailleurs « [...] si la catégorie femme est trop fragile pour porter le poids de tous les contenus et significations qui lui sont associés »²⁹.

²⁰ Nous pouvons nommer ici Jennifer Baumgartner, Amy Richards, Astrid Henry, Rebecca Walker et Naomi Wolf.

²¹ Nengeh Mensah fait ici référence à bell hooks, Audre Lorde, Cherrie Moraga et Gloria Anzaldúa.

²² Nengeh Mensah, p. 14.

²³ *Ibid.*, p. 10.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Nous employons le terme « différentialiste », car plusieurs théoricien.ne.s ont employé le terme « essentialiste » de façon péjorative.

²⁶ Descarries-Bélanger et Roy, p. 18.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Nengeh Mensah, p. 14.

²⁹ *Ibid.*

1.1.2 L'art féministe

Tout comme le féminisme, le concept d'art féministe résiste à la définition. Nous sommes d'ailleurs d'accord avec Thérèse St-Gelais lorsqu'elle affirme, au tournant des années 1980, que « [d]éfinir, c'est arrêter, immobiliser »³⁰. Cela ne nous empêche pas de poser certaines balises dans lesquelles s'inscrit l'art féministe. Il faut d'abord se méfier de la confusion entre le militantisme de l'artiste et le contenu politique de l'œuvre. Partir de l'engagement politique de l'artiste pour évaluer le potentiel féministe ou féminin de l'œuvre s'avère une fausse piste³¹. Selon St-Gelais, « [...] l'œuvre est le lieu possible de réconciliation entre l'artiste et l'art, sans servir pour autant de prétexte à l'illustration fidèle d'une page de journal »³², prémisse à laquelle nous adhérons. La théoricienne considère que l'œuvre agit plutôt comme un relais dans lequel se manifeste l'artiste :

En ce sens et afin d'éliminer des interprétations d'un ordre différent, nous omettrons la part de l'artiste dans son quotidien et chercherons plutôt à comprendre ce qu'elle a décidé de nous montrer : l'œuvre³³.

Rose-Marie Arbour, dont les textes auxquels nous nous référons ont été publiés au Québec au début des années 1980, va dans le même sens que St-Gelais en posant également des mises en garde sur la question du féminisme en art et des femmes artistes. La distinction entre la démarche artistique professionnelle et la vie personnelle des artistes doit être faite afin de livrer une analyse juste du potentiel féministe d'une œuvre. Arbour l'explique comme suit :

[...] certaines [artistes] ont une attitude et un comportement qu'on peut qualifier de féministe en ce sens qu'elles luttent contre les stéréotypes, les inégalités, les préjugés qu'elles subissent en tant que femmes dans leur travail et dans leur vie quotidienne, mais on ne peut pas dire que cette position se traduise de façon évidente dans leur production même³⁴.

Outre ces mises en garde concernant l'analyse des œuvres de femmes artistes, certaines balises permettent de circonscrire, sans les fixer, les caractéristiques de l'art féministe. Effectivement, le féminisme étant un engagement politique, un type de militantisme, l'art féministe se doit d'avoir un contenu politique, qui plus est un contenu clair³⁵. « Ce qu'il exprime est d'abord et avant tout le féminisme »³⁶, affirme St-Gelais.

L'art féministe, dans le contexte des années 1970 et 1980, se caractérise généralement, mais pas exclusivement, par une imagerie à travers laquelle est explorée « l'expérience biologique et sociale féminine »³⁷. St-Gelais nous explique cette imagerie par les exemples suivants : « l'expérience des règles, de l'accouchement, du viol, des professions réservées à la femme telles que celles de ménagères, d'aides domestiques, de secrétaires, etc. »³⁸. Cette exploration plastique de l'expérience féminine peut servir deux fins : la célébration de sa beauté ou la dénonciation des oppressions qui lui sont reliées. Nous nous

³⁰ St-Gelais, p. 147.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

³⁴ Rose-Marie Arbour, « Introduction », dans Rose-Marie Arbour (dir.), *Art et féminisme*, Québec, Ministère des Affaires culturelles, 1982, p. 5.

³⁵ St-Gelais, p. 151.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*



pencherons davantage sur la question de l'imagerie féministe et féminine, point crucial de cette recherche, plus loin dans ce chapitre.

Rose-Marie Arbour abonde, en quelque sorte, dans le même sens que St-Gelais quand il est question de circonscrire l'art féministe en l'associant à l'expérience sexuée des artistes :

L'art à discours féministe est lié à l'expérience de l'artiste en tant que femme ; il en exprime l'inconscient et peut traduire plastiquement des formes et des processus qui rendent compte de l'histoire personnelle du sujet artiste et de sa situation dans le tout social³⁹.

La théoricienne nuance toutefois son propos en affirmant que l'œuvre « [...] n'est ni féminine ni masculine ; c'est dans l'articulation de l'idée et de la forme que le contenu exprimera des valeurs dites féminines ou féministes »⁴⁰. Arbour rejoint ici St-Gelais, pour qui l'œuvre est le relais par lequel l'artiste articule son féminisme, sa féminité, son expérience sexuée. Elle défend, de plus, la légitimité d'explorer, par la pratique artistique, « les valeurs et les différences attachées à son sexe »⁴¹.

Pour la théoricienne de l'art et politologue Ève Lamoureux, l'émergence de l'art féministe dans les années 1970 contribue « [...] à transformer la conception et les pratiques artisticipolitiques ou artisticosociales »⁴². Effectivement, pour cette dernière, l'art féministe, ainsi que l'art alternatif, provoquent des changements dans « l'engagement artisticipolitique »⁴³ des artistes. Ceci est remarquable par l'apparition non seulement des femmes artistes, mais des groupes minoritaires revendiquant une identité collective ainsi qu'une inclusion dans le champ des arts⁴⁴. Lamoureux associe donc l'art féministe à une lutte pour la reconnaissance.

Lamoureux apporte également des précisions quant à la manifestation de l'art à discours féministes dans le contexte québécois. Alors qu'aux États-Unis, des regroupements se forment autour de la mouvance de l'art féministe⁴⁵, au Québec, les artistes adoptent plusieurs stratégies :

[...] certaines revendiquent leur position féministe, d'autres leur valeur en tant qu'artiste femme ; certaines mènent le combat dans et par leur art, d'autres dans un engagement extérieur ; certaines se concentrent sur une lutte dans le milieu de l'art, d'autres se joignent au mouvement social féministe ; certaines sortent leur art dans la rue, d'autres défient les lieux institutionnels, etc.⁴⁶

Ce court passage sur les grandes caractéristiques de l'art féministe, ainsi que la mise en contexte qui va suivre, ne prétend pas être exhaustif. Par contre, il servira à orienter cette recherche.

³⁹ Arbour, « Introduction », p. 6.

⁴⁰ *Ibid.*, p.11

⁴¹ *Ibid.*, p. 6.

⁴² Ève Lamoureux, *Art et politique. Nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*, Montréal, Écosociété, 2009, p. 58.

⁴³ *Ibid.*, p. 59.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Le Feminist Art Program, dirigé par Judy Chicago et Myriam Schapiro à la California State University à Fresno, par exemple.

⁴⁶ Lamoureux, p. 69.

1.2 LA NAISSANCE DE L'ART FÉMINISTE

Les historiennes de l'art s'entendent généralement pour situer la naissance de l'art féministe au tout début des années 1970⁴⁷. L'époque en est une de grands changements dans toutes les sphères de la société. Aux États-Unis, où l'art féministe prend son essor, cette période est marquée par la révolution sexuelle, le mouvement des droits civiques, la lutte contre la guerre au Viêt Nam, l'avènement de la contre-culture et l'effervescence du mouvement de libération des femmes. Alors que certain.e.s artistes s'abstiennent entièrement de commenter la vie sociale⁴⁸, d'autres investissent leur pratique d'une portée politique tout en s'engageant activement dans les changements sociaux de leur époque. Ce contexte nourrit l'émergence de l'art féministe et permet aux femmes artistes d'articuler leurs problématiques, personnelles et collectives, selon une nouvelle conception du politique⁴⁹.

Un autre facteur important expliquant l'éclosion de l'art féministe à cette époque est l'exclusion, c'est-à-dire la quasi-absence, des femmes du champ des arts. Certaines réussissent à se faire une place dans ce monde entièrement masculin, mais leur travail devait, selon Jayne Wark, s'inscrire dans les conventions établies par les hommes⁵⁰. Les artistes voulant explorer les facettes particulières de leurs expériences en tant que femmes voient rarement leurs œuvres exposées, ou même discutées, par les acteurs du monde des arts. L'art féministe sert donc d'outil politique aux femmes artistes pour s'émanciper des institutions officielles. Elles utilisent l'art justement pour dénoncer la discrimination dont elles sont victimes. Comme en témoigne Wark :

[...] as [women artists] sought to negotiate a new relationship between art, life, and politics, they recognized how existing aesthetic practice was itself a form of gender oppression. As a corollary to this, they saw how art could serve as a powerful weapon for emancipation struggles, both within and beyond the art world.

[...] alors qu'elles cherchaient à concevoir de nouveaux rapports entre l'art, la vie et le politique, les femmes artistes ont compris que les pratiques artistiques existantes constituaient elles-mêmes une forme d'oppression. De la même façon, elles ont vu que l'art pouvait constituer une arme puissante dans les luttes pour l'émancipation, à la fois à l'intérieur et en marge du monde artistique⁵¹.

1.2.1 Les thématiques et les médiums explorés par l'art féministe

Comme mentionné précédemment dans ce chapitre, l'expérience féminine sociale et biologique, et l'imagerie qui en découle, sera au cœur de l'art féministe à ses débuts. Dans les années 1970, ce qui se dégage principalement de cet accent mis sur l'expérience féminine est une quête identitaire, un désir de souligner son identité femme. Pour mieux comprendre cette affirmation de l'identité femme et ses expériences intrinsèques, nous ferons appel principalement aux écrits théoriques de Lucy R. Lippard

⁴⁷ Entre autres, Ève Lamoureux (p. 66.) et Jayne Wark (*Radical Gestures : Feminism and Performance in North America*, Montreal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2006, p. 5.

⁴⁸ « The idea that art could be political was itself a radical concept in the late 1960s and into the 1970s because the art world was still dominated by the belief that the purpose of art was either to transcend or to provide an alternative to the crude exigencies of social struggle. / L'idée selon laquelle l'art puisse être politique constituait à la fin des années 1960 et durant les années 1970 un concept radical en soi, puisque le monde artistique était alors dominé par la croyance que l'art devait soit transcender les exigences des luttes sociales, soit leur offrir une solution de rechange », Wark, p. 5. [Les traductions en français ont été placées immédiatement après la citation d'origine en anglais.]

⁴⁹ *Ibid.*, p. 23.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 28.

⁵¹ *Ibid.*, p. 23.



et de Rose-Marie Arbour ainsi qu'à ceux d'Ève Lamoureux et d'Amelia Jones. Ces théoriciennes se sont prononcées sur les différentes caractéristiques et thématiques qu'exploraient les femmes artistes dans les années soixante-dix.

Pour Lippard, l'imagerie sexuelle et l'iconographie féminine, c'est-à-dire la représentation, entre autres, de la naissance, de la maternité, du viol, de la domesticité, des menstruations, de la famille et des amis, étaient de mise. Du point de vue formel, les couleurs et les matériaux dits symboliques de l'expérience féminine et de l'organique avaient la cote chez les femmes artistes⁵². On constate, dans les descriptions de Lippard, une réappropriation et une valorisation, par ces artistes, de thématiques et d'éléments considérés comme étant féminins. Réinvestir positivement des éléments formels et des thèmes, dénigrés pour leur féminité par le canon officiel de l'histoire de l'art, était donc central à la production artistique des femmes. Arbour va dans le même sens que Lippard dans sa description des pratiques artistiques des femmes. L'imagerie féminine, l'intime, la subjectivité, le portrait, l'émotion, le quotidien et les techniques propres à une culture féminine, le tissage et la couture pour n'en nommer que deux, sont des caractéristiques qu'elle relève⁵³.

Ève Lamoureux commente ainsi la production des femmes artistes dans les années soixante-dix, au Québec :

[...] les artistes femmes s'interrogent sur le fait d'être à la fois femme et artiste dans une société patriarcale et créent des œuvres qui conjuguent teneur critique et innovation formelle. Elles adoptent une iconographie qui place le sujet femme au premier plan du langage plastique et visuel. Elles ont comme objectif de rendre visibles et audibles l'expérience des femmes, leurs points de vue, leurs conditions personnelles, sociales et politiques. Certaines explorent aussi les structures qui conditionnent leur réalité. La question identitaire est donc centrale dans leur création⁵⁴.

Cette insertion du vécu et du subjectif en art éloigne ces femmes artistes des préceptes du modernisme et permet une lecture politique de leurs œuvres.

Amelia Jones se prononce sur le potentiel politique de cette exploration de l'expérience féminine, particulièrement de la sexualité. L'investissement de l'imagerie féminine réalisé par les artistes dans leur pratique traduit, pour cette dernière, un désir de représenter le corps de la femme positivement, de le célébrer. Il s'agit d'une récupération de l'image de la femme construite par le monde patriarcal comme objet passif sexualisé par le regard et le désir masculin⁵⁵. La sexualité féminine devient donc un terrain d'exploration fertile, et essentiel, car elle s'avère le lieu même de l'oppression des femmes à travers l'histoire⁵⁶. En ce sens, l'utilisation de l'imagerie féminine par les artistes femmes autorise un message clair et politisé.

⁵² Lucy Lippard, "Changing since *Changing*", *The Pink Glass Swan : Selected Feminist Essays on Art*, The New Press, New York, 1995, p. 36.

⁵³ Arbour, « Les expositions collectives de femmes artistes et leurs catalogues : 1965-1990 », dans Francine Couture (dir.), *Exposer l'art contemporain au Québec. Discours d'intention et d'accompagnement*, Montréal, Centre de Diffusion 3D, 2003, p. 106.

⁵⁴ Lamoureux, p. 67.

⁵⁵ Amelia Jones, "The Sexual Politics of the Dinner Party", dans Norma Broude et Mary D. Garrard, *Reclaiming the Female Agency : Feminist Art Theory After Postmodernism*, Berkeley, University of California Press, 2005 (1979), p. 417.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 418.

En plus d'explorer les expériences féminines, les artistes femmes vont s'employer à réhabiliter des médiums typiquement associés à leur sexe, dont le tissage, la broderie et la céramique. Cette utilisation de matériaux non traditionnels en art, dans l'optique d'une prise de conscience féministe de la culture et de l'histoire des femmes chez les artistes, permet d'interroger les hiérarchies du monde des arts⁵⁷. De plus, de nouveaux médiums donneront l'occasion aux femmes de traduire l'expérience sexuée qu'elles souhaitent explorer :

[...] performance and video became major media for women who, seeking to celebrate the body's rhythms and pains, build new narratives of female experience, and explore relationships between the body as the performing agent and the subject of the activity and the body as site of the woman as spectacle.

La performance et la vidéo sont devenues des médiums de premier plan pour les femmes qui, cherchant à célébrer les rythmes et douleurs du corps, construisent de nouveaux récits de l'expérience féminine et explorent les liens entre le corps comme agent de performance et sujet de l'activité, et le corps comme lieu de la mise en scène de la femme en tant que spectacle⁵⁸.

1.2.2 Les expositions collectives

L'exposition collective, comme outil de revendication identitaire féministe, prend un essor particulier, au Québec comme ailleurs, dans les années 1970. Employée comme stratégie politique, l'exposition collective permet une forme de militantisme. Nous reviendrons sur les expositions de groupe dans le deuxième chapitre (section 2.3). Pour l'instant, il doit toutefois être mentionné qu'outre une revendication identitaire, les expositions collectives de femmes artistes répondent à leur exclusion systématique du monde des arts. Initiées par les artistes elles-mêmes, comme c'est le cas à la galerie Powerhouse, ces expositions ont également pour objectif de créer des occasions de diffusion pour celles-ci⁵⁹.

1.3 L'ART FÉMINISTE APRÈS LES ANNÉES 1970

Les débuts de l'art féministe, sur lesquels nous nous sommes penchée dans ce chapitre, s'attirent rapidement une foule de critiques : trop explicite, trop politisé, trop « facile ». Pour plusieurs féministes, le problème principal se retrouve dans l'image essentialisée de la femme que nous renvoie l'art féministe. Effectivement, l'idée d'une identité commune à laquelle toutes les femmes seraient liées par leur sexe biologique en offusque plusieurs. Whitney Chadwick affirme que les tentatives pour définir les différences entre les hommes et les femmes par leur biologie réitèrent les stéréotypes concernant la masculinité et la féminité⁶⁰. Nous remarquons effectivement une opposition grandissante à l'idée qu'il pourrait y avoir un point de vue féminin identifiable en art⁶¹. Certaines, telles Norma Broude et Mary D. Garrard, vont continuer à défendre l'art féministe des années 1970 à ce jour. En 2005, celles-ci déclareront, au sujet de l'essentialisme :

⁵⁷ Whitney Chadwick, *Women, Art, and Society*, Singapore, Thames & Hudson, (1990) 2007, p. 362-363.

⁵⁸ *Ibid*, p. 361.

⁵⁹ Jenni Sorkin, "The Feminist Nomad : The All-Women Group Show", dans Cornelia H. Butler (dir.), *WACK ! Art and the Feminist Revolution*, Los Angeles, Cambridge, The Museum of Contemporary Art, MIT Press, 2007, p. 459.

⁶⁰ Chadwick, p. 367.

⁶¹ Norma Broude et Mary D. Garrard, "Introduction", *Reclaiming the Female Agency : Feminist Art Theory After Postmodernism*, Berkeley, University of California Press, 2005, p. 2.



[...] defining women from an essentialist standpoint is not to imprison women within their bodies but not to rescue them from enculturating definitions by men. An essentialist definition of 'woman' implies that there will always remain some part « woman » which resists masculine imprinting and socializing.

Définir les femmes depuis un point de vue essentialiste ne consiste pas à les emprisonner à l'intérieur de leur corps ni à les sauver des définitions masculines ancrées dans la culture. Une définition essentialiste du terme « femme » suppose qu'il y aura toujours une part de la « femme » pour résister aux empreintes et socialisations masculines⁶².

⁶² *Ibid.*

Chapitre 2

UN CENTRE D'ARTISTES À SOI : LES PREMIÈRES ANNÉES DE LA GALERIE POWERHOUSE (1973-1978)

2.1 GALERIE POWERHOUSE : MANDAT ET MISSION

2.1.1 Les années 1970 et le début des galeries parallèles au Québec

Dès son émergence en Amérique du Nord, au début des années 1970, l'art féministe sera généralement présenté dans les milieux alternatifs ou parallèles. Les artistes femmes, avec leurs pratiques multimédias, multidisciplinaires et conceptuelles, sont pratiquement absentes des institutions officielles⁶³. De plus, le marché de l'art se prête difficilement à l'aspect expérimental de l'art féministe et à contenu politique. Les artistes femmes doivent donc s'investir dans des milieux de diffusion non traditionnels et, souvent, non commerciaux. La galerie Powerhouse sera fondée, dans le contexte particulier du Québec d'après la Révolution tranquille, afin de permettre aux femmes artistes montréalaises d'exposer leur art.

Effectivement, au Québec, l'apparition de l'art féministe et de l'art des femmes dans les milieux de diffusion parallèles coïncide avec la modernisation de l'État. À la suite de la prise du pouvoir du gouvernement libéral de Jean Lesage en 1960, dont l'idéologie s'apparente au providentialisme, l'État intervient de plus en plus dans le milieu des arts. Selon Ève Lamoureux,

[c]ette intervention étatique, notamment dans les domaines de l'éducation et des arts, combinée au développement de la technologie et des communications (les mass media), à la valorisation de la consommation, du loisir, et au relâchement graduel de la censure, modifie en profondeur le domaine culturel et provoque la libéralisation des marchés⁶⁴.

Outre l'étatisation des institutions, les années 1960 et 1970 sont une période de grands changements sociaux et idéologiques, au Québec comme ailleurs. Le sentiment nationaliste se renforce avec, entre autres, la création du Parti québécois et la crise d'Octobre. De plus, la révolution sexuelle bat son plein. Cette conjoncture sociale en est donc une de remise en cause identitaire qui favorise le déploiement d'une facette militante dans le champ des arts québécois. Ève Lamoureux explique que :

[...] l'art militant prend [...] une place non négligeable. Les artistes engagés optent pour une intervention sociopolitique concrète par le biais de leur art. Ils créent des œuvres porteuses d'un contenu politique [...] qui leur permettent de prendre parti dans la défense d'une idée ou d'une cause⁶⁵.

C'est dans ce contexte de grands changements que naissent les galeries parallèles, comme Powerhouse, en 1973.

Mises sur pied et subventionnées par le Conseil des Arts du Canada, les galeries parallèles ont le mandat de soutenir « [...] la création et la consolidation de galeries non commerciales gérées collectivement

⁶³ Nous nous référons ici aux musées et aux galeries commerciales.

⁶⁴ Lamoureux, p. 37.

⁶⁵ *Ibid*, p. 51.

par des regroupements d'artistes »⁶⁶. Cinq galeries parallèles bénéficient de ce programme à ses débuts : Graff, Média, Véhicule d'Art, Powerhouse et Optica. Grâce au financement gouvernemental qui soulage les galeries de toute pression commerciale, l'expérimentation artistique peut donc être explorée dans ces lieux de diffusion.

Pour le sociologue de l'art Guy Sioui-Durand, les galeries parallèles deviennent également un modèle « de vie associative communautaire et autogestionnaire »⁶⁷. Selon ce dernier, « un discours vient structurer ce qui ne semble être que stratégies communautaires de création, de sauvegarde, de remodelage, de gérance, de prise en charge : l'autogestion »⁶⁸. Plus précisément, l'autogestion est « une donnée organisationnelle de rupture »⁶⁹ que se donne les regroupements.

Le réseau de galeries parallèles subventionné par le Conseil des Arts du Canada se constitue principalement dans la communauté artistique anglophone montréalaise, dont fait partie Powerhouse. Guy Sioui-Durand rapporte les statistiques suivantes à cet effet :

Dans les années soixante et soixante-dix, bien qu'à Montréal les anglophones ne comptent que pour 25 % de la communauté artistique, leurs artistes reçoivent statutairement 50 % du montant accordé par le Conseil des arts du Canada pour tout le Québec⁷⁰.

Powerhouse est alors une des galeries qui reçoit de l'aide financière du gouvernement fédéral. Le réseau artistique francophone accepte mal cette situation et revendique « [...] le développement d'une politique culturelle québécoise qui viendrait rétablir un certain équilibre »⁷¹. Éventuellement, durant les années 1980, les centres d'artistes et le Réseau des centres d'artistes autogérés du Québec (RCAAQ) prendront ce rôle et remplaceront le système des galeries parallèles.

2.1.2 La naissance de la galerie Powerhouse

La galerie Powerhouse, située à l'époque dans un petit appartement à Westmount, naît en mai 1973, dans le contexte effervescent précédemment mentionné. L'artiste Joanna Nash explique comment le contexte permet son émergence : « From the sociopolitical atmosphere of the 1960s, the re-emergence of feminism, co-operatives, and the possibility of political alternatives to the establishment all combined to justify the formation of the gallery / Dans le contexte sociopolitique des années 1960, la ré-émergence du féminisme, des coopératives et la possibilité des solutions de rechange politiques à « l'establishment » justifiaient la création de la galerie »⁷².

Fondée par huit femmes artistes, Clara Gutsche, Pat Walsh-Hopkins, Isobel Dower-Gow, Margaret Griffin, Stansje Plantenga, Leslie Busch, Elizabeth Bertholdi et Billie Joe Mericle, incapables de trouver

⁶⁶ *Ibid.*, p. 39.

⁶⁷ Guy Sioui-Durand, *L'art comme alternative. Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec : 1976-1996*, Québec, Université Laval, 1997, p. 102.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*, p. 103.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 107.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² Joanne Nash, "Montréal's Powerhouse Gallery", dans Marie Fraser et al., *Instabili. La question du sujet = The Question of the Subject*, Montréal, La Centrale Galerie Powerhouse, Artexte, 1990, p. 85.



des lieux pour exposer leur art, Powerhouse se voue dès ses débuts à la diffusion de pratiques artistiques de femmes. Ce lieu d'exposition prend, en quelque sorte, le relais du *Flaming Apron*, une entreprise à but non lucratif où plus de 150 femmes artistes et artisanes pouvaient vendre leurs créations. Dirigé par certaines des fondatrices de Powerhouse, le *Flaming Apron* servait également de lieu de rencontre pour de nombreux groupes de discussions et d'actions féministes. Ce type de regroupement, communément appelé « consciousness-raising group », était une stratégie employée par le milieu féministe pour amener les femmes à discuter entre elles de leur situation particulière dans la société. À Powerhouse, les membres orientent leurs discussions autour de questions artistiques, telles que le lien entre le féminisme et la production artistique et l'absence de femmes artistes dans les galeries commerciales⁷³.

En faisant le récit des débuts de Powerhouse, Joanna Nash explique que la galerie se donne, d'abord et avant tout, l'objectif d'être une solution de rechange au système patriarcal du monde de l'art⁷⁴. Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, avec l'historienne de l'art Thérèse St-Gelais, les femmes artistes des années 1960 et 1970 se divisent généralement en deux camps distincts. Certaines veulent dépasser leur féminité et nier leur différence sexuelle afin que leurs pratiques soient acceptées par le milieu traditionnel de l'art. D'autres travaillent et questionnent explicitement cette différence et le féminin. Ces dernières, selon Nash, constituent le membership principal de Powerhouse à ses débuts⁷⁵.

Les artistes membres, se voulant expérimentales dans leurs pratiques, souhaitent promouvoir tous les styles et les médiums. Elles n'établissent aucune hiérarchie entre les genres et matériaux. En ce qui concerne le contenu et les thèmes, il n'y a aucune imposition. Outre des expositions et des groupes de discussions, Powerhouse offre de nombreux ateliers afin de permettre aux membres de se perfectionner. Tissage, sérigraphie, fabrication de papier, photographies et plusieurs autres techniques artistiques sont enseignées dans les locaux du centre d'artistes. On offre même une garderie pour les enfants des membres, un centre de référence ainsi que des cours de yoga et de massothérapie. À ses débuts, Powerhouse s'apparente à un centre communautaire artistique pour les femmes.

2.1.2.1 La mission et le mandat à la fondation de Powerhouse

Comme mentionné précédemment, le mandat principal de Powerhouse est d'offrir un lieu d'exposition pour les femmes artistes. S'ajoutent à cela trois motivations principales qui animent les fondatrices. D'abord, elles souhaitent exposer des travaux afin d'encourager les artistes. Effectivement, les membres croient qu'exposer donne l'occasion aux artistes de s'évaluer et de se comparer entre elles et, de ce fait, d'améliorer la qualité de leur travail. En second lieu, la fondation de Powerhouse est motivée par l'absence de lieux d'exposition diffusant des pratiques de femmes artistes à Montréal. Le centre d'artistes devient donc un moyen de rectifier, en partie, cette situation. Finalement, le fonctionnement coopératif de Powerhouse permet aux membres de partager les coûts de production et, de ce fait, soulage les artistes de la pression commerciale. Par conséquent, les artistes sont libres d'expérimenter avec des techniques et des médiums variés⁷⁶.

⁷³ Nell Tenhaaf, "A History or A Way of Knowing", dans Marie Fraser et al., *Instabili. La question du sujet = The Question of the Subject*, Montréal, La Centrale Galerie Powerhouse, Artexte, 1990, p. 79.

⁷⁴ Nash, p. 84.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ On parle ici d'art conceptuel, d'installations, de performances et d'art vidéo, pour n'en nommer que quelques-uns.

Après un déménagement rue Saint-Dominique en 1974, la galerie offre deux espaces d'exposition. Powerhouse peut donc se permettre d'exposer simultanément des artistes établies et des artistes émergentes. En effet, un des volets du mandat de la galerie est de promouvoir les pratiques de jeunes artistes femmes, souvent en proie au doute face à la qualité de leur art. Assurer ce genre de programmation s'avère toutefois difficile, comme en témoigne Nell Tenhaaf :

The program of exhibitions for both spaces reflected the virtually impossible scope of a mandate that was to embrace the invisible currents of contemporary art, as well as the unknown territory of female specificity just beginning to emerge.

Le programme des deux espaces d'exposition reflétait la trop grande ampleur d'un mandat cherchant à englober toutes les tendances de l'art contemporain, de même que le territoire inconnu de la spécificité féminine, laquelle commençait alors à émerger⁷⁷.

En plus de cet exigeant mandat, les fondatrices fixent de nombreux objectifs à remplir afin de venir en aide à la communauté des femmes artistes montréalaises. D'abord et avant tout, les membres ont pour but d'encourager l'expression artistique des femmes afin de contrebalancer l'effet des rôles sociaux traditionnels. Dans cette même veine, Powerhouse se doit d'être un lieu de discussion, de partage et d'enseignement afin de briser cet isolement. Les artistes qui deviennent membres de la galerie voient leur travail évalué de façon juste. De plus, elles reçoivent des conseils leur permettant de pénétrer le monde de l'art. Dans l'optique de donner de la visibilité à ses membres, les fondatrices expriment également le désir de prioriser l'art des femmes par les événements collectifs⁷⁸. Durant la décennie qui suit la fondation de la galerie, les expositions de groupe sont au cœur du mandat et de la mission de Powerhouse.

Malgré leur implication dans le mouvement de libération des femmes, les membres de Powerhouse maintiennent une position ambiguë face au féminisme. Effectivement, le mandat ne se veut pas explicitement féministe et la galerie ne se prononce pas de façon officielle sur le féminisme. Joanna Nash attribue cela à une attitude conservatrice chez les fondatrices :

The founders were basically conservative but were tempted by the idea of a radical statement. What they lacked, however, was the awareness that if one creates a true alternative to the establishment one must also operate by different rules and premises. At its inception Powerhouse did not go far enough as an alternative : its members tried to take risks and play it safe at the same time.

Les fondatrices étaient plutôt conservatrices tout en étant séduites par l'idée d'une position radicale. Ce dont elles ont manqué, c'est de la conscience que si une personne crée une réelle solution de rechange à « l'establishment », elle doit également respecter différentes règles et différents principes. À sa création, Powerhouse n'est pas allée assez loin en tant que solution de rechange : ses membres ont tenté de prendre des risques tout en jouant la carte de la prudence⁷⁹.

De plus, les acteurs et les actrices du champ de l'art, c'est-à-dire les critiques et les théoricien.ne.s de l'art, ont des opinions souvent polarisées à l'égard de ce centre d'artistes. Pour certains, le mandat séparatiste de la galerie implique une forme de radicalisme lesbien, alors que pour d'autres ce même mandat sert à rectifier la situation des femmes dans le champ des arts⁸⁰. L'ambiguïté et l'incertitude face au

⁷⁷ Tenhaaf, p. 80.

⁷⁸ De 1973 à 1978, de nombreuses expositions de groupes ont lieu à Powerhouse, telles que *From the Inside Out/ Fenêtres, Shooting Wild – Explorations in Photography, Children's Show, Repeats, Artfemme '75, Mother and Child Painting Show, Toy Show, Tapisseries chiliennes, le langage des fibres/ Fibres Artists of Québec, What I Did Last Summer, Papermaking, Contraste, Self-Portraits, Le dessin*, etc.

⁷⁹ Nash, p. 85.

⁸⁰ Tenhaaf, p. 80.



rapport qu'entretient Powerhouse avec le féminisme, autant chez les membres que dans la communauté artistique montréalaise, ainsi que la résistance générale face à l'inclusion des femmes dans le monde des arts, font en sorte que le mandat et la mission de la galerie demeurent quelque peu confus pendant ces premières années. De ce fait, la qualité des œuvres exposées se trouve souvent remise en question.

2.2 L'ART FÉMINISTE, L'ART DES FEMMES À POWERHOUSE (1973-1978)

Avant d'entamer notre étude de la programmation de Powerhouse, entre 1973 et 1978, nous devons d'abord expliquer et justifier le choix des expositions analysées. En effet, le nombre élevé d'expositions présentées au centre d'artistes rend une analyse de chacune d'entre elles impossible dans le cadre de cette recherche. Nous avons donc établi trois critères nous permettant de déterminer les expositions les plus représentatives de la programmation de Powerhouse durant ces années : 1) la réception critique des expositions, 2) l'ampleur des expositions et 3) la renommée des artistes exposantes. Il nous paraît de plus nécessaire de préciser que notre réflexion théorique s'articule autour de ces expositions, exemplaires selon nous, de la programmation de Powerhouse. Nous n'avons pas choisi un groupe d'exemples dans le but d'appuyer nos réflexions. Les œuvres orientent notre analyse. Dans un premier temps, nous nous sommes basée sur la réception des expositions dans les médias montréalais. Ceci nous a permis de découvrir des expositions d'artistes peu connues ainsi que de prendre connaissance de l'attitude des critiques montréalais face à Powerhouse et à son mandat. La lecture d'articles critiques a rendu possible l'intégration, à notre analyse, d'expositions d'artistes comme Kina Reusch, Diane Quackenbush, Chery Holmes et Harriet Freifield, qui ne sont plus actives de nos jours mais dont les pratiques ont provoqué d'intéressants débats. Nous avons également pris en considération l'ampleur des expositions ou, en d'autres mots, analysé celles qui se distinguent dans l'histoire de Powerhouse pour des raisons particulières, comme celle de Badanna Zack, la première artiste non montréalaise à présenter des œuvres à la galerie. Finalement, le temps a permis à certaines des artistes ayant exposé à Powerhouse, généralement au début de leur carrière, d'obtenir des succès importants, une renommée pour ainsi dire. La réputation actuelle d'artistes comme Tanya Mars et Doreen Lindsay rend l'analyse de leurs expositions à Powerhouse incontournable. Nous devons également mentionner l'importance des informations disponibles dans le choix des expositions étudiées. Effectivement, nous avons effectué une recherche de fond dans les archives de Powerhouse, mais certains événements restent très peu documentés. Ceux-ci n'ont donc pas été retenus dans notre étude. Étant donné les limites de notre étude, nous croyons que ces critères nous permettent de faire un choix d'expositions, qui, sans pour autant être exhaustif, est représentatif de la galerie Powerhouse entre 1973 et 1978.

Les expositions des premières années de la galerie Powerhouse seront marquées par une hétérogénéité des moyens plastiques et des contenus présentés. Les femmes investissent plusieurs types de pratiques et une ligne directrice peut parfois être difficile à percevoir dans la programmation du centre d'artistes. Certaines vont proposer des démarches dont les caractéristiques s'apparentent à l'art féministe, en explorant leur identité de femme ou des médiums traditionnellement liés à la féminité, par exemple. Nous revenons ici sur les propos tenus par Thérèse St-Gelais et Rose-Marie Arbour, rapportés dans le premier chapitre, lorsqu'elles soutiennent que l'engagement politique personnel de l'artiste n'est pas une garantie du contenu politique de son œuvre. Nous pouvons supposer que les membres de Powerhouse adhèrent alors à une forme de militantisme dans leur vie personnelle, mais leur pratique n'en témoigne pas nécessairement. Le mandat en soi de Powerhouse ne se prétend pas féministe, mais souhaite assurer une représentation de femmes artistes dans le champ des arts. Néanmoins, il s'avère possible de détecter un certain contenu politique dans les expositions présentées ou, du moins, de faire une lecture féministe

des œuvres. Ce caractère politisé demeure toutefois variable, allant d'allusions subtiles à des critiques virulentes.

2.2.1 Thématiques : expérience, sexualité et corps

Pour Amelia Jones, la sexualité devient un terrain d'investigation de choix pour les artistes à partir des années 1970. Celle-ci permet par ailleurs aux femmes une critique du patriarcat. Effectivement, les pratiques artistiques jouant sur la thématique de la sexualité, lieu privilégié de l'oppression féminine, renversent les valeurs acceptées et rendent ainsi visible, par la subversion, la condition des femmes. Une des expositions les plus virulentes, de par son contenu, à avoir eu lieu à ce jour à Powerhouse est *Codpieces : Phallic Paraphernalia ; An Exhibition of Body Sculptures for Men* de Tanya Mars⁸¹. Les *codpieces* sont des articles de vêtements portés aux XV^e et XVI^e siècles, par les hommes, pour mettre en valeur le sexe masculin. Dans son exposition, Mars en produit de nombreuses versions à partir de matériaux divers utilisant, entre autres, de la fourrure⁸², des emballages de viande, des plumes et des miroirs. Certains *codpieces* reprennent la forme d'objets, comme un jeu d'échec ou une caméra, alors que d'autres s'adressent à des personnages particuliers, Batman et la figure du prêtre par exemple. Lors du vernissage, des hommes nus portant les œuvres de Mars parquent devant une salle bondée aux sons de luths et de madrigaux ainsi que des cris et sifflements des spectatrices. L'artiste utilise la subversion et l'ironie pour traiter, de façon détournée, de l'appropriation du corps dans la culture occidentale. Le corps féminin soumis au regard masculin se trouve rarement remis en question. En effet, le corps féminin, à cette époque comme aujourd'hui, est souvent parqué et montré. Nous n'avons qu'à penser aux défilés de Miss America et Miss Univers, largement décriés par les féministes des années 1970. Par contre, le dévoilement du corps masculin au regard féminin semble absurde. En traduisant l'expérience féminine au masculin, en soumettant l'homme au regard féminin, Mars démontre le ridicule de cette norme acceptée.

Badanna Zack, la première artiste non montréalaise à exposer à Powerhouse, travaille également la sexualité, mais son approche diffère de celle de Tanya Mars. *Erotic Sculptures*⁸³ opère plutôt une revalorisation de la sexualité féminine et masculine, dans une tentative de la soustraire de la culture dominante sexiste. L'imagerie sexuelle se voit revisitée, mais d'un point de vue décidément féminin⁸⁴. Zack présente une variété de sculptures représentant, de manière stylisée, les sexes masculins et féminins. Il nous semble intéressant de noter que l'artiste travaille davantage les formes phalliques. Tout comme Mars, elle jette un regard féminin sur la sexualité masculine, inversant ainsi la norme : « [I]t is essential that the female viewpoint coalesce with the established ideal in order to achieve a more humane concept / Il est essentiel que le point de vue féminin s'unisse à l'idéal établi dans le but de créer un concept plus indulgent »⁸⁵. La démarche est ludique plutôt que revendicatrice. Parmi les œuvres présentées, notons *Great Canadian Goose* un mobile en forme de phallus avec des ailes et des pénis en bois ornés de clous s'apparentant à des porcs-épics. Certaines œuvres mêlent féminin et masculin. En effet, Zach explique que les sculptures phalliques intitulées URUBOROS sont féminisées par leurs caractéristiques traditionnellement féminines,

⁸¹ Exposition ayant eu lieu du 20 octobre au 1^{er} novembre 1974.

⁸² Nous présentons de nombreuses images du projet de Mars puisqu'il existe des archives volumineuses sur celui-ci. Malheureusement, nous n'avons pas été en mesure de trouver des images des œuvres de la plupart des autres artistes présentées dans ce chapitre.

⁸³ Exposition ayant eu lieu du 1^{er} au 21 novembre 1975.

⁸⁴ Cecilia Blanchfield, "High Voltage Art at Powerhouse", *Women's Collective Press*, 19 novembre 1975, p. 6.

⁸⁵ *Ibid.*



« softness, passivity, and warmth / la douceur, la passivité et la chaleur »⁸⁶. Loin de la dérision, la démarche de l'artiste se veut une célébration du corps, une approche de la sensualité et de la sexualité qu'elle décrit comme humaniste⁸⁷. Il nous paraît pertinent de mentionner ici que, malgré la portée politique de son projet, Zach se définit comme humaniste et non féministe. Elle s'inscrit ainsi dans une tendance plus large chez les membres de Powerhouse à ne pas s'associer ouvertement au féminisme.

La revalorisation du féminin se fait à plusieurs niveaux, dont par la réhabilitation des rôles féminins historiques. Le livre d'artiste *The War Hostess* de Cynthia Karasek⁸⁸, fait de 40 impressions couleur Xerox combinées à des extraits de textes datant de la période 1939-1945, accomplit ce type d'exercice. Le projet examine les rôles occupés par les femmes lors de la Deuxième Guerre mondiale. L'artiste souligne l'incompatibilité entre l'image diminuée des femmes comparativement à celle du soldat héros masculin et la réalité de l'époque. Effectivement, l'économie, lors de la Seconde Guerre mondiale, devient largement tributaire des femmes qui se sont impliquées dans le marché du travail. Les usines de guerre emploient durant cette période un nombre important de femmes afin de subvenir aux besoins créés par le conflit armé. Leur rôle, d'une importance capitale, a toutefois été oublié par l'histoire. La réhabilitation des rôles historiques joués par les femmes, dénigrées ou oubliées, s'inscrit à l'intérieur d'une tendance générale, en art féministe, de récupération. Nous pouvons d'ailleurs mettre en parallèle la démarche de Karasek avec la célèbre installation du *Diner Party* de Judy Chicago. Cette œuvre phare de l'art féministe rend hommage aux femmes importantes de l'histoire. Whitney Chadwick la décrit comme suit :

It consisted of an equilateral triangle of 48 feet a side with 39 place settings commemorating women in history and legend with an additional 999 names inscribed on the marble floor beneath. Each place included a ceramic plate, with a central raised motif designed by Chicago to symbolize the woman honored, a brilliantly colored runner executed in needlework techniques appropriate to the subject's period and a chalice.

Cette œuvre consistait en un triangle équilatéral de 48 pieds avec 39 couverts rendant hommage à des personnages historiques et légendaires féminins, et comportant 999 noms inscrits à même le plancher de marbre placé dessous. Chaque place comportait une assiette de céramique avec un motif créé par Chicago pour représenter la femme honorée, un centre de table coloré, tissé selon la technique en vogue à l'époque de la vie du personnage, ainsi qu'une coupe⁸⁹.

Le *Diner Party* recrée, en quelque sorte, une histoire de l'humanité au féminin en revalorisant des figures historiques négligées par l'histoire officielle, c'est-à-dire celle écrite par les hommes. À une échelle beaucoup plus petite, Karasek effectue le même type de travail de récupération en revalorisant les femmes oubliées de la Seconde Guerre mondiale. Elle réécrit l'histoire en marge de la version acceptée du patriarcat.

L'existence même de Powerhouse souligne la domination patriarcale du lieu d'exposition. La nécessité de créer un espace autre pour les femmes artistes démontre les oppressions intrinsèques aux lieux de diffusion artistique traditionnels. Cette réalité s'avère un terrain de recherche fertile pour certaines artistes, dont Carole Massé avec son installation *Le blanc toucher*⁹⁰, en 1976. Partant de son expérience d'artiste femme et de son expérience sexuée dans la société, Massé propose un événement multidisciplinaire, à la fois visuel, auditif et tactile, interrogeant l'espace de la galerie. Plus spécifiquement,

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ Exposition ayant eu lieu du 22 janvier au 10 février 1978.

⁸⁹ Chadwick, p. 376.

⁹⁰ Exposition ayant eu lieu du 21 octobre au 6 novembre 1976.

elle explore les significations politiques du *White Cube*, espace d'exposition blanc et « pur » populaire à partir des années 1960⁹¹. Ces œuvres sont faites de canevas non peints que l'artiste retravaille par la couture et la déchirure. Dans le communiqué de presse, Isobel Gow et Esther Williams, coordonnatrices de l'exposition, nous offrent la description suivante de la démarche de l'artiste : « [Massé] questions the new white space (untouched) about a significant praxis which leads to the political space of the subject-woman-artist reexamining her body/language/pleasure in a bourgeois patriarchal society which must be denounced / *Massé questionne l'intact et nouvel espace blanc à l'aide d'une praxis visant à constituer un espace politique pour la femme-artiste-sujet interrogeant son corps/son langage/son plaisir dans une société patriarcale blanche et bourgeoise devant être dénoncée* »⁹². L'utilisation du terme « dénonciation » ne laisse aucun doute face au contenu politique des œuvres. Le message clair de l'exposition à propos de la société patriarcale inscrit la démarche de Massé à l'intérieur d'un art féministe, et ce, même si elle ne fait pas usage du terme « féminisme ».

Si Carole Massé fait usage de son expérience d'artiste femme dans sa démarche artistique, Doreen Lindsay s'inspire de toutes les facettes de son identité dans sa pratique photographique. L'exposition *J'existe*⁹³, en 1977, comprend 15 lithographies représentant « [...] certaines expériences personnelles en montrant ses relations avec l'univers, la nature et sa propre famille »⁹⁴. Dans le premier chapitre, nous avons souligné l'importance de l'expérience féminine chez les artistes féministes des années 1970 avec les propos de Thérèse St-Gelais, de Rose-Marie Arbour et de Lucy R. Lippard. Or, Lindsay, informée par sa féminité, opère en ce sens, relatant, par la photographie, ses expériences de vie, en tant que mère, artiste, épouse et enseignante :

In a conscious struggle to retain a « self » identity, certain events or awareness in my life experiences assume greater importance than others. These images are records of these experiences – the birth of my daughter, mother-child relationship, the physiological structure of the female body and the male body.

*Dans une lutte assumée pour conserver ma propre identité, certains événements ou certaines prises de conscience détiennent dans ma vie une plus grande importance. Ces images sont les archives de ces expériences – la naissance de ma fille, la relation mère-enfant, la structure physiologique du corps féminin et du corps masculin*⁹⁵.

Lindsay affirme sa féminité et la questionne, en traitant de sujets comme la maternité par exemple, mais elle ne se prononce pas face au féminisme. Le fait d'explorer son identité telle qu'elle le fait démontre une certaine réflexion politisée sur sa situation sociale et biologique. En effet, son travail sur sa relation avec sa fille s'ancre dans les préoccupations féministes des années 1970. La publication d'ouvrages comme *My Mother/Myself : The Daughter's Search for Identity* de Nancy Friday⁹⁶ met à l'avant-plan de nombreuses réflexions chez les féministes concernant les liens intergénérationnels et l'influence maternelle. De plus, certaines considèrent la maternité comme l'essence même de la féminité. Lindsay investit donc un sujet riche pour réfléchir sur sa condition genrée. Toutefois, nous pouvons difficilement discerner un engagement politique à travers ces œuvres qui ne dénoncent pas véritablement les oppressions vécues par les femmes, comme le font celles de Tanya Mars ou de Carole Massé.

⁹¹ Concept d'architecture muséal qui prône une salle d'exposition carrée entièrement peinte en blanc, un espace « pur ».

⁹² Galerie Powerhouse, Communiqué de presse de l'exposition *Le blanc toucher*, octobre 1976.

⁹³ Exposition ayant eu lieu du 22 janvier au 15 février 1977.

⁹⁴ Kay Aubanel, *Infolettre de la Galerie Powerhouse*, hiver 1977.

⁹⁵ Galerie Powerhouse, Communiqué de presse pour l'exposition *J'existe*, janvier 1977.

⁹⁶ Nancy Friday, *My Mother/Myself : The Daughter's Search for Identity*, New York, Delacorte Press, 1977, 548 p.



La référence au féminin dans l'exposition *Peintures*⁹⁷ d'Harriet Friefield, en 1976, nous paraît plus évidente, alors que son propos féministe peut être difficilement discernable. L'iconographie de ces œuvres rappelle, selon Henry Lehman du *Montreal Star*, l'atmosphère du boudoir habité par des figures semblables à des poupées rendues dans un style rappelant Francis Bacon⁹⁸. Les éléments représentés, le boudoir et les poupées, peuvent faire référence à l'univers féminin. La technique, quant à elle, s'apparente au style *painterly*, généralement associé à l'expressionnisme abstrait :

[...] jerky, dark trajectories of pigment roughly define a bed or a dresser. Sometimes a mass of blankets is transformed into a quivering school of fragments and flecks which seem to bleed forth and overwhelm with protentious sumptuousness [...] Many of these paintings embody unabashed *painterly* toughness [...].

*Les trajectoires sombres et saccadées du pigment définissent grossièrement un lit ou un vaisselier. Parfois, un amoncellement de couvertures est transformé en un ensemble émouvant de fragments et de mouchetures semblant saigner et être submergé dans une flamboyante somptuosité [...] Plusieurs de ces peintures incarnent la dureté du style painterly*⁹⁹.

L'art féministe a porté de nombreuses critiques au modernisme, dont à la technique *painterly* investie par les expressionnistes abstraits, en effectuant, entre autres, une réintégration de la figuration en art. Nous pouvons interpréter la rencontre de la figuration, à connotation féminine, et du style *painterly* comme une réflexion sur les critiques adressées par les féministes au courant moderniste, une appropriation détournée d'un courant artistique reconnu pour sa masculinité et sa virilité. Une lecture féministe de ces œuvres s'avère donc possible. Notons qu'Henry Lehman, dans sa critique de l'exposition, n'a fait aucune référence à la possible portée politique de la démarche de Friefield.

De façon générale, les expositions présentées à Powerhouse, entre 1973 et 1978, proposent des contenus que nous pouvons analyser depuis une approche féministe. L'aspect politique des démarches apparaît parfois clairement. Par contre, ni les artistes ni les travailleuses du centre d'artistes, dans leur communiqué de presse et les infolettres, ne s'affirment ouvertement féministes. Contrairement aux expositions des années 2007 à 2010, examinées dans le quatrième chapitre, une ambiguïté est maintenue par rapport à l'engagement féministe militant en art qui se manifeste pourtant agressivement aux États-Unis, à la même époque.

2.2.2 Médiums et matériaux « féminins » : une revalorisation

Les matériaux et les médiums employés par les artistes femmes offrent également la possibilité d'une lecture féministe. Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, une réhabilitation des médiums dénigrés par l'histoire de l'art traditionnelle, pour leur appartenance à l'univers privé, s'effectue. L'utilisation « [...] des matériaux et des traits formels et gestuels associés au travail des femmes qui ont été dévalorisés dans l'histoire de l'art : artisanat, tissage, broderie, chevauchement des plans, transparence, répétition »¹⁰⁰ laisse donc croire à une portée politique. Les membres de Powerhouse, profitant d'une époque qui se prête au travail expérimental, font usage d'une quantité de matériaux que nous pouvons mettre en lien avec une tradition féminine.

⁹⁷ Exposition ayant eu lieu du 23 mai au 10 juin 1976.

⁹⁸ Henry Lehman, "Gallery Roundup", *The Montreal Star*, mercredi 2 juin 1976, p. 4.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ Lamoureux, p. 37

*A Portrait of the Artist as a Young Kid*¹⁰¹, 1974, exposition de l'artiste Chery Holmes, présente une série de pyrogravures, technique généralement liée au monde du loisir et de l'artisanat. D'ailleurs, Virginia Nixon, dans sa critique publiée dans *The Gazette*, avoue sa réticence face à la pyrogravure, qu'elle associe à la section des jouets du magasin Eaton¹⁰². La thématique des œuvres, l'enfance et les jeux, accentue cette association. Effectivement, Nixon, tout en reconnaissant la tendance chez les femmes artistes de puiser dans leur passé collectif ou personnel pour s'inspirer, compare les pyrogravures de Holmes à des illustrations de livres pour enfants¹⁰³. Henry Lehman et George Bogardi, critiques du *Montreal Star*, émettent également des doutes face à l'usage de la pyrogravure comme médium artistique plutôt qu'artisanal¹⁰⁴. Nous pouvons avoir des doutes face à la qualité du travail d'Holmes, mais, pour notre étude, la question ne se trouve pas là. L'insistance des critiques sur le médium qu'elle emploie prouve l'existence d'une hiérarchie dans le monde des arts. Le privilège accordé aux médiums utilisés par les artistes masculins, les grands « maîtres », témoigne du biais patriarcal de la discipline de l'histoire de l'art. En valorisant un médium considéré comme artisanal, Holmes dote sa pratique d'un caractère politique.

Les textiles seront parmi les matériaux privilégiés par les femmes artistes pour leur référence aux travaux féminins traditionnels, tels que la broderie, le tissage, la couture et la fabrication de vêtements. Ce réinvestissement des fibres et des textiles peut être interprété comme une tentative d'élever ces matériaux au rang artistique ou, du moins, d'en abolir la hiérarchisation. Dans cet esprit, *Spiderwoman, On Weaving a Web : Ritual Transformations*¹⁰⁵ (1977) de Donna Henes propose une série de performances et de sculptures environnementales en fibres. Pendant la première partie de l'exposition, Henes, la femme-araignée, tisse *in situ* sa toile dans la galerie : « L'espace détermine la dimension et le genre de l'œuvre »¹⁰⁶. L'acte de création, par sa visibilité, devient alors performance. S'éloignant de l'usage traditionnel des fibres, l'artiste en explore les propriétés sculpturales. Les préoccupations d'Henes demeurent néanmoins ancrées dans la question des problématiques liées au féminin : « Mon travail est catalyseur en substance et offre un système de démythification en interaction. Les images archétypes de la conscience et de l'expérience féminine en sont la base »¹⁰⁷.

Diane Quackenbush traite les aspects formels du textile par la peinture et le dessin. Son exposition de 1976¹⁰⁸ présente des œuvres d'acrylique sur papier et canevas reprenant des motifs décoratifs de tissus et de textiles, (fleurs, carreaux, etc.). Elle aborde ainsi un médium dénigré, le travail des textiles, par des médiums presque unanimement célébrés par l'histoire de l'art. En résultent des œuvres qui rappellent à la fois les œuvres « all over » des expressionnistes abstraits et les tapisseries créées par des artisanes depuis des siècles. Quackenbush, en tant que femme artiste, démontre sa virtuosité en traitant à la fois le tissu ainsi que la peinture et le dessin. Virginia Nixon offre une critique de cette exposition dans laquelle elle avoue avoir été particulièrement interpellée, en tant que femme, par ces œuvres : « [...] these patterns which are so intensely familiar to any woman who has ever bent over a sewing machine / [...] ces motifs

¹⁰¹ Exposition ayant eu lieu du 24 novembre au 13 décembre 1974.

¹⁰² Virginia Nixon, "Powerhouse", *The Gazette*, 30 novembre 1974, p. 21.

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ George Bogardi et Henry Lehman, "Scott's works a synthesis of discipline and sensitivity", *The Montreal Star*, 4 décembre 1974, p. 5.

¹⁰⁵ Exposition ayant eu lieu du 17 avril au 6 mai 1977.

¹⁰⁶ Galerie Powerhouse, *Infolettre de la Galerie Powerhouse*, hiver 1977.

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ Exposition ayant eu lieu du 25 janvier au 14 février 1976.



qui sont si familiers à toute femme ayant déjà utilisé une machine à coudre »¹⁰⁹. Elle compare la démarche de l'artiste à une version féminine des pratiques d'art conceptuel d'artistes masculins¹¹⁰ portant sur les mathématiques et la mécanique¹¹¹. Dans une seconde exposition à Powerhouse, *Small Works on Paper*¹¹² (1977), Quackenbush procède de la même façon. Elle utilise la peinture et le crayon sur papier oriental pour recréer des motifs de courteline.

Dans la même veine, Kina Reusch, spécialiste de la tapisserie, s'attarde aux éléments structurels du métier à tisser dans son exposition *Woodworks*, 1976¹¹³, combinant l'utilisation du bois et du textile. L'artiste tente de traduire les effets formels produits par le métier à tisser par la sculpture de bois en travaillant particulièrement les possibilités spatiales. Parmi les matériaux employés, elle fait usage de la ficelle, du bois et des poids. Tout comme Quackenbush, Reusch démontre sa capacité à traiter un médium reconnu, la sculpture, par un moyen traditionnellement associé au travail féminin, le métier à tisser. Ainsi, un renversement de la hiérarchie de l'histoire de l'art s'effectue.

Nous aimerions ici revenir sur la définition de Thérèse St-Gelais de l'art féministe, telle que conçue au début des années 1980, lorsqu'elle affirme qu'il se doit d'exprimer un contenu féministe, donc politique et clair. Certes, une lecture politique et féministe des expositions présentées à Powerhouse est possible. Toutefois, les pratiques ne sont pas nécessairement clairement politisées de la manière dont St-Gelais le propose. De plus, les artistes ne se positionnent pas ouvertement comme féministes. Sans pour autant mêler la vie de l'artiste à sa pratique, prêter un propos militant aux œuvres peut s'avérer risqué. Toutefois, si nous considérons l'analyse d'Ève Lamoureux sur l'apparition, dans les années 1970, de groupes minoritaires revendiquant une identité collective et une inclusion dans le champ des arts, nous pouvons conclure que toutes les expositions de Powerhouse sont politiques, peu importe leur contenu idéologique. L'existence du centre d'artistes répond à l'absence des femmes dans le champ des arts. Il devient donc en soi politisé. La réclamation d'une place pour les femmes dans le monde des arts montréalais est un acte politisé et engagé. D'ailleurs, nous verrons avec les expositions collectives que la revendication d'une identité collective, d'un « nous, femmes », anime une quantité importante d'expositions à Powerhouse.

2.3 LES EXPOSITIONS COLLECTIVES : LA QUÊTE D'UNE IDENTITÉ COMMUNE

2.3.1 Le concept d'exposition collective

Avant d'entamer notre réflexion, nous devons d'abord définir ce que nous entendons par le concept d'exposition collective. Nous faisons ici appel à la définition qu'offre de l'exposition la sociologue de l'art Francine Couture, inspirée par le théoricien Bruce Ferguson. Il s'agit pour cette dernière :

¹⁰⁹ Virginia Nixon, "Entertainments", *Montreal Star*, mercredi 4 février 1976, p. 6.

¹¹⁰ Nous pouvons penser ici à des artistes et des collectifs comme Art & Language, François Morellet et Sol LeWitt.

¹¹¹ Nixon, "Entertainments", p. 6.

¹¹² Exposition ayant eu lieu du 27 mars au 15 avril 1977.

¹¹³ Exposition ayant eu lieu du 7 mars au 26 mars 1976.

[...] d'un système stratégique de représentation dont la finalité est la construction d'identités qui sont d'ordre artistique, mais qui prennent aussi part à l'affirmation de divers projets identitaires, pouvant être national, urbain ou international, ou relever de l'identité sexuelle, etc.¹¹⁴

Cette définition peut paraître restrictive ou réductrice si nous tentons de l'appliquer à tout type d'exposition. Par contre, dans certains contextes particuliers, tels le nationalisme québécois ou le mouvement de libération des femmes, les propos de Couture deviennent particulièrement convaincants. Les expositions collectives en particulier, réunissant des artistes avec des préoccupations communes, peuvent devenir des outils stratégiques de revendication identitaire pertinents.

Les artistes investissent donc l'exposition de groupe afin d'y affirmer une identité collective. Pour Couture, l'exposition permet la consolidation des différents acteurs du champ de l'art (commissaires, artistes, critiques) en une communauté de goûts¹¹⁵. L'exposition rend possible le « nous », elle permet à un groupe d'artistes de se réunir autour d'une identité commune. Selon Rose-Marie Arbour, les événements collectifs des années 1970 témoignent du fait que la quête identitaire « [...] était au centre des préoccupations et des recherches artistiques, des définitions de l'art aussi »¹¹⁶. De plus, Arbour souligne que les expositions de groupe peuvent être liées directement à « [...] l'apparition de la question des femmes en tant qu'agentes dans le milieu des arts »¹¹⁷.

En effet, les femmes artistes vont particulièrement investir l'exposition collective dans une quête d'affirmation identitaire. Populaire aux États-Unis également, l'exposition collective témoigne, comme le démontre la théoricienne d'art féministe Lucy Lippard, du désir des femmes artistes de se séparer des hommes pour mieux comprendre qui elles sont, « [...] who the hell we are / *qui sommes-nous, bon sang !* »¹¹⁸ comme elle le dit si bien. Rose-Marie Arbour voit dans les événements collectifs une façon de renverser la hiérarchie « [...] qui règle les courants artistiques » en proposant de nouvelles valeurs¹¹⁹. Ève Lamoureux, quant à elle, soulève que le but de ces expositions de groupe n'est pas de présenter des pratiques similaires, mais bien d'obtenir une reconnaissance publique et institutionnelle pour cette catégorie, pour ce « nous », que forment les femmes artistes¹²⁰. Effectivement, au grand désarroi des critiques d'art, comme nous allons le constater plus tard, les expositions collectives des femmes artistes démontrent généralement une grande hétérogénéité, face à l'homogénéité de l'art moderne généralement investi par les hommes¹²¹. Finalement, les événements de groupes, présentant exclusivement des pratiques de femmes artistes, permettent d'aborder une problématique épineuse : existe-t-il un art féminin, un art de femme ? L'art a-t-il un sexe ? Il va sans dire que les expositions collectives de femmes artistes ont toujours provoqué de la controverse. Utilisées comme stratégie d'action politique, elles dérangent l'ordre établi des choses dans le champ des arts.

¹¹⁴ Francine Couture « Expositions collectives et montréalisation de l'art contemporain », *Exposer l'art contemporain au Québec. Discours d'intention et d'accompagnement*, Montréal, Centre de diffusion 3D, 2003, p. 56.

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ Arbour, « Les expositions collectives de femmes artistes et leurs catalogues : 1965 – 1990 », p. 112.

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ Lucy Lippard, « Moving Targets/Concentric Circles : Notes from the Radical Whirlwind », *The Pink Glass Swan : Selected Feminist Essays on Art*, The New Press, New York, 1995, p. 22.

¹¹⁹ Arbour, « Introduction », p. 6.

¹²⁰ Lamoureux, p. 68.

¹²¹ Arbour, « Introduction », p. 6.



2.3.2 Les expositions collectives à Powerhouse

Le premier évènement tenu à Powerhouse est une exposition collective regroupant des œuvres des membres fondatrices : Clara Gutsche, Pat Walsh-Hopkins, Isobel Dower-Gow, Margaret Griffin, Stansje Plantenga, Leslie Busch, Elizabeth Bertholdi et Billie Joe Mericle. *From The Inside Out/Fenêtres* souhaite donner le ton pour la programmation à venir de la nouvelle galerie. Dans un article de Susan Purcell pour le *Montreal Star*, les artistes et fondatrices font part de leur désir de découvrir, par la recherche artistique, une culture femme prédiscursive qu'elles voient comme la clé de l'identité féminine¹²². Dans la même veine, les artistes travaillent ensemble, dans des démarches qui leur sont cependant propres, faisant appel à de nombreux médiums, pour documenter leur expérience en tant que femmes. Elles se rassemblent régulièrement pour discuter et débattre de leur production. Le thème qui les réunit, dans cette exposition, est celui des fenêtres. Ce sujet est d'ailleurs fortement connoté pour les arts visuels qui se sont longtemps voulu une fenêtre ouverte sur le monde. Les médiums employés vont du textile à la photographie en passant par la céramique et le collage. On voit ici que, malgré l'apparente naïveté, les cadres d'analyses que nous offrent Arbour et Lippard sont fonctionnels. L'exposition sert deux buts. D'une part, elle agit comme un espace-temps dans lequel un art fait par des femmes peut être diffusé. D'autre part, elle permet la revendication, à travers une hétérogénéité de pratiques, d'une identité femme. La réception critique de cette exposition vient, en quelque sorte, démontrer les difficultés auxquelles font face les artistes femmes. Effectivement, Purcell choisit de se concentrer sur un élément particulièrement farfelu et superflu de l'exposition, soit la présentation de poissons rouges dans un évier, d'où le titre : « Goldfish in Sink Just Part of Unorthodox Art Exhibit ».

L'évènement collectif le plus important auquel participe Powerhouse dans les années 1970 se nomme *Artfemme'75*. Évènement d'envergure organisé par le Musée d'art contemporain de Montréal, le YWCA de Montréal, le Saydie Bronfmann Center et Powerhouse, *Artfemme'75* a pour objectif de promouvoir l'art des femmes et la culture féminine, peu importe sous quels aspects ils se présentent. Pour la directrice de Powerhouse à l'époque, Stansje Plantenga, *Artfemme'75* « puts ideology into action / transforme l'idéologie en action »¹²³. En plus des trois lieux d'exposition présentant 92 artistes¹²⁴, des conférences, des rencontres-débats et des projections vidéo ont lieu. Les organisatrices mettent également sur pied un Salon des Refusées à Powerhouse. Personne n'est exclu de l'exposition. Des esthétiques disparates, autant dans les médiums que les approches, se côtoient donc, allant du franchement subversif, comme une œuvre faite à partir de sang menstruel ou les *Codpieces : Phallic Paraphernalia* de Tanya Mars (analysés dans la section 2.2 de ce chapitre), à des œuvres abstraites et figuratives. Plusieurs médiums sont également présents : peinture, sculpture, photographie, installation, performance, etc.

Cette divergence des pratiques des femmes provoque chez les critiques une réaction mitigée. On cherche une esthétique « femme » sans la trouver. Quel but poursuit donc cette exposition ? Claude Gosselin, au *Devoir*, se plaint de ses artistes femmes peu féministes¹²⁵, tandis qu'Henry Lehman, du

¹²² Susan Purcell, « Goldfish in Sink Just Part of Unorthodox Art Exhibit », *The Montreal Star*, mercredi 27 mai 1973, p. E-4.

¹²³ Stansje Plantenga, « Article sans titre », *Artfemme'75 : une exposition d'œuvres de femmes artistes*, Montréal, Musée d'art contemporain, 1975, p. 5.

¹²⁴ Les artistes présentées à Powerhouse étaient Leslie Busch, Michelle Couture-Calvé, Yolande Dupuis-Leblanc, Luce Dupuis, Marthe Gilbert, Andrea Hayes, Hilda Kirschbaum, Patricia Pink, Chris Richmond, Tanya Rosenberg, Barbara Stutman, Badanna Zack, Kathy Zahn.

¹²⁵ Claude Gosselin, « Artfemme, ou artistes femmes peu... féministes », *Le Devoir*, samedi 19 avril 1975, p. 18.

Montreal Star, intitule son article « Cherchez la femme »¹²⁶. Virginia Nixon, plus virulente encore, accuse *Artfemme'75*, dans son texte paru dans *The Gazette*, "Women Artists or Women in the Masks of Men ?"¹²⁷, de manquer d'originalité.

Dans une étude de l'évènement réalisée en 2003, Rose-Marie Arbour admet le paradoxe de revendiquer une identité femme tout en présentant des œuvres d'esthétiques disparates. Cependant, cette diversité des œuvres présentées n'empêche pas d'atteindre l'objectif de l'exposition collective, soit la revendication d'une identité distincte. Arbour l'explique comme suit :

[...] dans les expositions collectives de cette période, les femmes artistes ont revendiqué certes la reconnaissance de leurs œuvres prises individuellement, mais d'abord et avant tout, c'est une reconnaissance publique et institutionnelle de leur identité en tant qu'individu artiste qu'elles affirmèrent sous la gouvernance d'organisatrices convaincues. Cette identité, marquée par un dénominateur commun à toutes, l'appartenance sexuelle et la culture qui s'y rattache, était au cœur de la majorité des expositions collective de femmes¹²⁸.

Ce n'est donc pas la reconnaissance d'une esthétique femme univoque que recherchent les artistes femmes, mais une reconnaissance de leur statut d'artiste. Pour ce faire, elles choisissent de se regrouper. À travers l'exposition de groupe, elles deviennent agentes du monde des arts. Nous faisons ici appel à une prémisse développée par la politologue et philosophe Hannah Arendt, et rapportée par Diane Lamoureux dans son texte « Agir sans "nous" »¹²⁹, selon laquelle un groupe de gens attaqué en tant que catégorie, les femmes artistes dans le cas qui nous concerne, doit réagir en tant que catégorie, en tant que femmes artistes. Elles forment un « nous » pour combattre l'oppression. Arendt a approfondi cette thèse dans ses écrits portant sur la question juive, mais elle se transpose facilement dans notre sujet d'étude. Les artistes femmes, par leur exclusion collective en tant que catégorie des lieux de diffusion, sont opprimées en tant que femmes. Elles réclament donc la reconnaissance d'un statut d'artiste, en tant que femmes, pour les femmes. De plus, dans cette revendication, elles exploitent et questionnent la raison même de leur exclusion dans leur production artistique, c'est-à-dire la féminité.

Malgré l'accueil ambivalent que reçoit *Artfemme'75*, les membres de Powerhouse continuent leur exploration du potentiel politique de l'exposition collective. On organise, au cours de la décennie 1970, de nombreux autres évènements de groupe dont l'envergure est toutefois moindre.

Le langage des fibres/Fibres Artists of Québec a lieu en mai et en juin 1977. Sous la direction de Linda Covit, un groupe de seize femmes artistes¹³⁰ travaillent ensemble pour exploiter un médium souvent relégué au rang d'artisanat et à la sphère dite « féminine ». Les explorations formelles des artistes, allant du tissage au macramé, ont pour objectif la revalorisation de l'art des textiles. Cette remise en valeur d'un médium dénigré parce que féminin ne se réalise pas de façon homogène. Chaque artiste interprète à sa façon le textile. L'exposition collective permet aux femmes de s'unir dans un même objectif, celui de valoriser un art traditionnellement lié à elles, tout en présentant la variété d'approches possibles. Se

¹²⁶ Henry Lehman, « Cherchez la femme », *The Montreal Star*, samedi 12 avril 1975, p. 5.

¹²⁷ Virginia Nixon, "Women Artists or Women in the Masks of Men ?", *The Gazette*, samedi 12 avril 1975, p. 20.

¹²⁸ Arbour, « Les expositions collectives de femmes artistes et leurs catalogues : 1965 – 1990 », p. 153.

¹²⁹ Diane Lamoureux, « Agir sans "nous" », *Les limites de l'identité sexuelle*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 1998, p. 105.

¹³⁰ Les artistes qui ont participé à cette exposition sont Vera Donefer, Huguette Cotlee Dorais, Michelle Heon, Juana Hibbert, Betsey Lahaussais, Tsipora Levy, Wanda Nowkowska, Kina Reusch, Elfleda Russell, Gabrielle Schmidt, Carole Simard-Laflamme, Lucette Stam, Anke van Ginhoven, Betty White-Strauss, Denise Daigneault-Bosse et Linda Covit.



concentrant sur un médium dénigré pour sa « féminitude », cette exposition rend possibles la revendication et la réhabilitation d'un aspect de l'identité femme.

Tenue à l'automne 1978, *Self-Portraits* est une des rares expositions présentées à Powerhouse qui se proclame ouvertement féministe. Effectivement, comme nous l'avons mentionné, les membres demeurent discrètes concernant le féminisme, étant donné les conflits internes face à ce mouvement politique. *Self-Portraits*, par contre, se revendique d'une conscience féministe. En explorant l'autobiographique, l'identité, la corporéité et l'autodéfinition par l'autoportrait, les participantes de cet événement manifestent l'intention de s'inscrire à l'intérieur du courant plus large de l'art féministe, plus précisément l'art féministe américain. Considérant les thèmes identifiés par Lucy Lippard et Rose-Marie Arbour comme typiques de l'exploration artistique des femmes dans les années 1970, soit une exploration de la vie en tant que femme, une parenté est évidente. Toutefois, avec la présentation de cette exposition, on voit un changement s'opérer. Il ne s'agit plus d'affirmer une identité femme commune, comme le fait *From the Inside Out/Fenêtres*, ou de revendiquer un statut d'artiste pour les femmes en tant que catégorie exclue du monde des arts. Avec *Self-Portraits*, chaque artiste interprète son identité à sa manière. L'importance de la diversité se fait sentir. On ne tente pas de défendre les qualités intrinsèquement féminines que toutes les femmes porteraient en elles. L'identité femme ne se trouve pas cependant remise en question comme elle le sera à la suite de la troisième vague féministe. Elle demeure, mais l'importance de souligner son unicité s'amointrit.

2.4 LA FIN DU « NOUS, FEMMES » ?

Rose-Marie Arbour a déjà dit que l'art féministe naît, se fragmente et se dissémine rapidement¹³¹. Nous pouvons constater un phénomène similaire avec l'exposition collective à partir de la fin des années 1979. Au début de cette décennie, dans la vague militante et engagée qui emporte le Québec, les artistes de *From the Inside Out/Fenêtres* réclament elles-mêmes une unicité femme, un « nous », sans équivoque. Elles travaillent ensemble à découvrir une identité femme essentialisée, une culture féminine universelle à toutes. Toutefois, l'impossibilité d'une telle identité doit rapidement être reconnue. Avec *Artfemme'75*, certaines prennent un recul face à une féminité essentialiste et militent davantage pour la reconnaissance de leur statut d'artiste. L'envergure de cet événement témoigne du pouvoir politique de l'exposition collective quand elle est investie et endossée par un grand nombre. Effectivement, *Artfemme'75* va permettre à 92 femmes d'exposer dans certains des lieux de diffusion les plus importants de Montréal, dont le Musée d'art contemporain. Alors que les premiers combats se gagnent et qu'il est de plus en plus difficile de défendre une identité femme commune à toutes, l'exposition de groupe va servir à revaloriser des aspects de la culture féminine généralement dénigrés. *Le Langage des Fibres/Fibres Artists of Québec*, tout comme *Papermaking* et *Tapisseries Chiliennes*, ne tentent pas de défendre les femmes, mais un médium artistique lié à la féminité, soit le travail des textiles. Finalement, vers la fin des années 1970, l'identité est toujours au cœur de la pratique artistique des femmes, mais on parle davantage d'autodéfinition. *Self-Portraits* a effectivement abandonné l'utopie du « nous, femme » pour se concentrer davantage sur des recherches artistiques individuelles.

¹³¹ Rose-Marie Arbour, « Inventer et transmettre », *Trans-Mission. La Centrale 1996*, Montréal, La Centrale, Éditions du remue-ménage, 1996, p. 14.

Chapitre 3

L'IMPACT DU POSTCOLONIALISME ET DE LA THÉORIE QUEER SUR L'ART FÉMINISTE

3.1 LA TROISIÈME VAGUE FÉMINISTE

Avec les années 1980 survient un changement de paradigme important à l'intérieur du mouvement féministe, autant d'un point de vue théorique que politique, et dont les conséquences auront un impact certain dans le champ des arts. Cette décennie, marquée par le retour en force de la droite aux États-Unis et au Royaume-Uni avec les gouvernements de Ronald Reagan et de Margaret Thatcher, voit s'affirmer plusieurs nouveaux champs d'études, dont la théorie queer et le postcolonialisme. Ceux-ci prônent généralement, lorsqu'il est question d'identité, les concepts de différence et d'hybridité. L'identité serait effectivement informée par de multiples facettes, tels la race, le sexe, l'orientation sexuelle et la classe sociale. Ces théories s'opposent à l'idée d'identités monolithiques, dont la femme et l'homme par exemple. Il y a divergence avec les approches égalitaristes, radicales et différentialistes du féminisme des années 1960 et 1970, dont la conception de l'identité relève d'un universalisme. À l'origine de ces domaines d'études se trouvent des théoriciens et théoriciennes de couleur, homosexuels et immigrants dont les plus importants sont, entre autres, Stuart Hall, Gayatri Spivak, Homi K. Bhabha, Teresa de Lauretis et Judith Butler. L'expérience identitaire particulière, informée par les composantes de la sexualité, le genre, l'ethnicité et la culture, incitent les théoriciens et théoriciennes à interroger certains acquis dans le monde intellectuel dominant masculin, blanc et occidental. Des prémisses établies depuis longtemps comme des vérités absolues, les identités monolithiques (l'homme et la femme) et les grands récits (la supériorité des peuples occidentaux)¹³² par exemple, se voient entièrement réfutées et repensées.

L'émergence de ces nouvelles disciplines intellectuelles provoque des remises en question à l'intérieur du féminisme¹³³. Parmi les conséquences de ces interrogations, nous pouvons compter l'avènement de la troisième vague, dans les années 1980, décrite comme suit par Maria Nengeh Mensah :

[...] la désignation d'une troisième vague concorde avec la déconstruction de la catégorie « femme » comme référent unique et monolithique d'une supposée position féministe dominante, sous l'influence des théories de la postmodernité, tels le poststructuralisme, le postcolonialisme et le queer, qui font le procès des grands récits, comme celui de l'analyse marxiste endossée par certaines féministes des années 1960 et 1970¹³⁴.

Effectivement, la race, l'orientation sexuelle et la classe sociale, entre autres, seront maintenant conceptualisées comme des composantes identitaires¹³⁵. D'ailleurs, selon Amelia Jones, les féministes de la troisième vague remettent en question la tendance des théoriciennes de la deuxième vague à supposer qu'il n'existe qu'une seule expérience féminine, implicitement blanche, hétérosexuelle et de

¹³² La fin des grands récits est théorisée par Jean-François Lyotard dans son ouvrage *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, 109 p.

¹³³ Il est important de noter que le féminisme a grandement influencé l'émergence de nouvelles disciplines dont il est ici question : le postcolonialisme, les études queer, le poststructuralisme, etc.

¹³⁴ Nengeh Mensah, p. 14.

¹³⁵ Chadwick, p. 386.

classe moyenne¹³⁶. Dans la même veine, la source de l'oppression des femmes se verra réexaminée. Alors que le féminisme de la deuxième vague théorisait le patriarcat comme source première d'oppression de la femme, les tenants de la troisième vague, sous l'influence des théories queer et postcoloniales, affirmeront que l'oppression est vécue différemment chez toutes les femmes selon les composantes de leur identité.

Les catégories fixes et les définitions fermées seront également critiquées par la troisième vague. Les catégories « femme » et « féminisme » se verront alors remises en question autant par les féministes que par d'autres champs d'études reconceptualisant les identités. On insiste plutôt sur l'emploi des termes « les femmes » et « les féminismes ». De plus, Maria Nengeh Mensah pose la question de la fragilité de telles catégories :

[...] le féminisme de la deuxième vague est resté centré sur « les femmes » comme catégorie unifiée, et a ainsi, à son tour, provoqué des dissidences. Quarante ans plus tard, il faut se demander si la catégorie « femme » est trop fragile pour porter le poids de tous les contenus et significations qui lui sont associés¹³⁷.

Cette réflexion se retrouve également dans le catalogue de l'exposition *Global Feminisms* ayant eu lieu en 2007 au Brooklyn Museum of Art. Les commissaires, Maura Reily et Linda Nochlin, emploient intentionnellement le terme « feminisms » : « [...] we mean to imply that there is not a single, unitary feminism any more than there is a timeless, universal "woman", but rather, that there are varied, multiple, unstable constructions of female subjects and their predicaments and situations / [...] nous souhaitons affirmer qu'il n'y a pas de féminisme unique ou unitaire pas plus qu'il n'y a de féminin éternel ou universel, mais plutôt qu'il y a de multiples sujets féminins dans leurs difficultés et leur complexité »¹³⁸.

La troisième vague se caractérise donc par une prise de position par rapport aux générations féministes précédentes, plus spécifiquement celle de la deuxième vague. À la fois en rupture, à certains moments, et, d'autres fois, en continuité avec leurs prédécesseuses, les féministes de la troisième vague « acceptent et jouent avec leurs propres conflits internes »¹³⁹. Selon Maria Nengeh Mensah, la troisième vague se constitue d'un « [...] enchevêtrement des discours et des pratiques, tantôt plutôt "typiquement" issues de l'analyse radicale des discours et des pratiques, tantôt posant de nouvelles balises aux enjeux féministes, et constituant souvent un amalgame des deux »¹⁴⁰. Malgré les balises posées ici, la troisième vague féministe ne peut être cernée définitivement dans un concept fixe.

3.2 LES THÉORIES QUEER

Teresa de Lauretis sera la première à employer l'expression « théorie queer », en 1991, pour désigner un nouveau tournant théorique portant sur les identités sexuelles, plus spécifiquement l'homosexualité. Ce champ d'études se développe en réaction aux tendances à homogénéiser les identités homosexuelles,

¹³⁶ Jones, p. 421.

¹³⁷ Nengeh Mensah, *Ibid.*

¹³⁸ Maura Reily et Linda Nochlin, "Curator's Preface", *Global Feminisms : New Directions in Contemporary Art*, New York, Merrell Publishing, Brooklyn Museum, 2007, p. 11.

¹³⁹ Nengeh Mensah, p. 20.

¹⁴⁰ *Ibid.*



contribuant ainsi « à renaturaliser le binarisme homme/femme, plutôt que de le complexifier »¹⁴¹. Ces réflexions font suite à la constitution du sujet politique homosexuel, lesbien et gai, dans les années 1960 et 1970. Malgré la nécessité de ce sujet politique dans la lutte pour les droits et libertés des homosexuels et lesbiennes, la théorie queer se penche sur les exclusions intrinsèques du sujet homosexuel « implicitement gai, blanc et économiquement aisé »¹⁴².

Face à l'homogénéisation du sujet homosexuel, les tenant.e.s de la théorie queer s'attardent à la question de la subversion des identités sexuelles comme pratique de résistance. Elsa Dorlin explique que, sous l'influence des prémisses de Michel Foucault, « le concept queer de subversion suppose qu'il n'y a pas de position en dehors du pouvoir [...], mais plutôt des exercices multiples de résistance »¹⁴³. Ces pratiques subversives de résistance, comme le « drag » par exemple, encouragées par les adeptes du queer, permettent de remettre en question les systèmes dominants du dimorphisme et de l'hétérosexualité. Sans jamais se rallier elle-même à l'appellation queer, la théoricienne américaine Judith Butler est une des premières à développer la notion de la subversion des rôles genrés dans son ouvrage *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*¹⁴⁴.

Une des caractéristiques principales de la théorie queer, qui demeure en constant processus de formation, est sa résistance à toute définition fixe. Selon Annamarie Jagose, dans cette résistance, essentielle, réside l'efficacité du queer :

[...] part of its political efficiency, depends on its resistance to definition, and the way in which it refuses to stake its claim to definition since « the more it verges on becoming a normative academic discipline, the less queer “queer theory” can plausibly claim to be ».

Une partie de son efficacité politique dépend de sa résistance à toute définition, et de la manière dont elle refuse de revendiquer une définition puisque « plus elle refuse de devenir une discipline universitaire normative, moins queer sera la “théorie queer” » (Halperin, 1995 : 113)¹⁴⁵.

Sans pour autant confiner le queer dans un carcan, Jagose dresse un portrait concis des enjeux principaux sur lesquels la théorie se penche :

Broadly speaking, queer describes those gestures or analytical modes which dramatize incoherencies in the allegedly stable relations between chromosomal sex, gender and sexual desire. Resisting the model of stability [...] queer focuses on mismatches between sex, gender and desire. Institutionally, queer has been associated most prominently with lesbian and gay subjects, but its analytical framework also includes such topics as cross-dressing, hermaphroditism, gender ambiguity and gender corrective surgery [...] Demonstrating the impossibility of any « natural » sexuality, it calls into question even such apparently unproblematic terms as « man » and « woman ».

De manière générale, le queer décrit les gestes ou modes analytiques qui mettent en évidence les incohérences dans les rapports soi-disant stables entre le sexe biologique, le genre et le désir sexuel. Refusant cette stabilité [...], le queer se concentre au contraire sur les disparités entre le sexe, le genre et la sexualité. Au niveau institutionnel, le queer est surtout associé aux enjeux gais et lesbiens, mais sa grille analytique inclut également des problématiques comme le travestissement, l'hermaphrodisme, les ambiguïtés de genre et la transsexualité. Démontrant l'impossibilité de toute

¹⁴¹ Dorlin, p. 113.

¹⁴² *Ibid.*, p. 114.

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ Judith Butler, *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*, New York, London, Routledge, 2000 (1990), 236 p.

¹⁴⁵ Annamarie Jagose, *Queer Theory : An Introduction*, New York, New York University Press, 1996, p. 1.

*sexualité « naturelle », le queer remet même en question des termes au premier abord non conflictuels comme « homme » ou « femme »*¹⁴⁶.

Le queer participe ainsi à la remise en question de nombreuses prémisses considérées comme naturelles, telles le dualisme des sexes et l'hétérosexualité. La légitimité de la catégorie femme, en tant qu'entité biologique et physiologique cohérente, se trouvera d'ailleurs au centre des études queer. De ce fait, les fondements mêmes du féminisme, qui se basait sur le sujet politique incarné dans la catégorie femme, sont ébranlés par les thèses du queer et son accent sur l'hybridité sexuelle, la multiplicité des identités et le pluralisme des sexes. Les conséquences apportées par ce nouveau champ d'études seront nombreuses et participeront à l'avènement de la troisième vague. L'impact se fera également sentir dans le monde de l'art. Effectivement, les historien.ne.s et théoricien.ne.s de l'art réexamineront l'art féministe des années 1970 sous les auspices du queer. Armé de ce nouvel appareillage théorique, l'art féministe se verra critiqué pour son attachement à la femme comme symbole essentialisé (nous reviendrons plus en détail sur ceci dans la section 3.5).

3.3 LE POSTCOLONIALISME

La théorie postcolonialiste exerce une influence semblable à celle du queer sur le féminisme et, par conséquent, sur l'art à discours féministe¹⁴⁷. Émergeant dans les années 1980 et 1990, avec les ouvrages de certaines théoriciennes et certains théoriciens éminents comme Homi K. Bhabha¹⁴⁸, le postcolonialisme cherche principalement à modifier les relations entre les Occidentaux, les dominants, et les non-Occidentaux, les dominés¹⁴⁹. Les féministes de couleur¹⁵⁰ seront d'ailleurs parmi les premières à nourrir ce nouveau corpus théorique en questionnant l'universalité du sujet féministe et prônant ainsi une plus grande insistance sur la différence.

Dans son expression la plus simple, le postcolonialisme peut se définir comme suit : « Postcolonialism claims the right of all people on this earth to the same material and cultural well-being / *Le postcolonialisme revendique le droit pour chaque personne sur terre d'avoir accès au même bien-être matériel et culturel* »¹⁵¹. À l'intérieur du paradigme féministe, cette définition se nuance quelque peu. En effet, Robert J.C. Young nous donne une définition simple et concise de ce nouveau courant tel qu'il se manifeste dans le féminisme :

[...] postcolonial feminism involves any challenge to patriarchal ideologies by women of the third world. Such political activism may consist of contesting local power structures or it may be question of challenging racist or Eurocentric views of men and women (including feminists) in the first world. In the postcolonial state, postcolonial feminism begins from the perception that its politics are framed by active legacies of colonialism by the institutional infrastructures that were handed over by the colonial powers to elite groups, or appropriated later by the elite.

[...] le féminisme postcolonial implique tous les défis qu'ont à mener les femmes du tiers monde contre les idéologies patriarcales. Un tel militantisme consiste à contester les structures de pouvoir ou encore à déjouer les perceptions racistes

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 3.

¹⁴⁷ Cette influence n'est pas unidirectionnelle. Le féminisme influence également le postcolonialisme et le queer.

¹⁴⁸ Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, London, Routledge, 1994, 285 p.

¹⁴⁹ Robert J.C. Young, *Postcolonialism : A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2003, p. 2.

¹⁵⁰ bell hooks, *Ain't I a Woman : Black Women and Feminism*, Boston, South End Press, 1981, 205 p. ; Audre Lorde, *Sister Outsider : Essays and Speeches*, Freedom Crossing Press, 1984, 190 p. ; Cherríe Moraga et Gloria Anzaldúa, *This Bridge Called My Back : Writings by Radical Women of Color*, Watertown, Perspephone Press, 1981, 261 p.

¹⁵¹ Young, p. 2.



ou eurocentriques des hommes et des femmes (incluant les féministes) des pays occidentaux. Dans un état postcolonial, le féminisme postcolonial part du constat que les politiques sont déterminées par les héritages du colonialisme, le pouvoir colonial ayant légué les infrastructures étatiques à une élite, ou l'élite s'étant approprié ces infrastructures¹⁵².

Le féminisme postcolonial trouve son origine dans les luttes engagées par les femmes de couleur et les femmes du tiers monde contre le féminisme des femmes de classe moyenne du « first world / des pays industrialisés »¹⁵³. Selon Maura Reily, ces débats ont pour résultat un effondrement du supposé consensus critique à l'intérieur même du féminisme et l'introduction des concepts de colonialisme et de différence¹⁵⁴. Toutefois, comme nous l'avons constaté dans le premier chapitre de ce mémoire, de nombreuses divergences se manifestent au sein du féminisme, dès son émergence. De ces débats internes, plusieurs courants distincts sont apparus. Nous souhaitons donc nuancer les propos de Reily en affirmant que ces divergences ont été renforcées, et ont même atteint un certain paroxysme, avec l'arrivée du queer et du postcolonialisme, mais qu'elles étaient déjà présentes.

Les enjeux actuels du postcolonialisme restent nombreux. L'objectif principal demeure de démontrer et de contester les inégalités économiques dont sont victimes les continents africain, asiatique et sud-américain. L'analyse culturelle se retrouve au cœur des enjeux postcoloniaux. Les penseur.e.s issu.e.s de ce courant travaillent à l'élaboration de structures théoriques qui permettraient de remettre en question les façons de penser dominantes, en d'autres mots le point de vue occidental¹⁵⁵. Il s'agit de laisser une place aux connaissances développées à l'extérieur des structures de pensées dominantes. Effectivement, le champ des connaissances est un des sujets de prédilection des théoricien.ne.s postcolonialistes. Forcer la présence de connaissances de rechange à l'intérieur des structures de pouvoir afin de modifier les actions et les systèmes de pensée produisant ainsi de relations plus équitables devient un objectif majeur pour le discours postcolonial¹⁵⁶. L'intégration de nouveaux savoirs, informés par les composantes raciale, ethnique et culturelle de l'identité, va également se manifester dans le champ des arts. Les femmes artistes, en particulier, en seront influencées, comme en témoigne l'exposition majeure *Global Feminisms : New Directions in Contemporary Art*.

3.4 L'ART FÉMINISTE À L'HEURE DE LA TROISIÈME VAGUE

Il va sans dire que les changements survenus à l'intérieur de la théorie féministe, lors des années 1980 et 1990, ont un effet certain sur la pratique artistique à discours féministe. Nous l'avons d'ailleurs déjà brièvement abordé. Alors que les femmes artistes de la décennie 1970 se concentraient sur le militantisme, la collaboration et la mise en valeur du féminin, de nouveaux enjeux apparaissent avec l'avènement de la troisième vague, entraînant ainsi une diversification des pratiques artistiques féministes.

Selon Amelia Jones, le principal changement, en art féministe, demeure la mise à l'écart de la notion d'une expérience féminine universelle à toutes les femmes¹⁵⁷. Le développement du queer et

¹⁵² *Ibid.*, p. 109.

¹⁵³ Nous empruntons cette expression à Robert J.C. Young.

¹⁵⁴ Maura Reily, "Introduction", *Global Feminisms : New Directions in Contemporary Art*, New York, Merrell Publishing, Brooklyn Museum, 2007, p. 28.

¹⁵⁵ Young, p. 4.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 6.

¹⁵⁷ Jones, p. 418.

du postcolonialisme, entre autres, rend impossible l'idée d'une féminité « authentique ». Effectivement, l'imagerie féminine, avec ses motifs rappelant l'anatomie de la femme, recevra de nombreuses critiques. Le déterminisme biologique intrinsèque à ce genre de représentation est qualifié de restrictif et même opprimant¹⁵⁸. L'idée d'une essence féminine, supposément véhiculée par l'art féministe des années 1970, devient incompatible avec les nouvelles théories influençant le féminisme et prônant la diversité identitaire. Les artistes vont alors préférer examiner la féminité comme étant construite à travers la représentation et le regard masculin¹⁵⁹. D'ailleurs, Laura Mulvey développe le concept du « male gaze / regard masculin » dans son article « Visual Pleasure and Narrative Cinema »¹⁶⁰. Partant d'une approche psychanalytique, Mulvey postule que l'image de la femme dans le cinéma, son objet de recherche, est créée par le système patriarcal, faisant ainsi de la représentation féminine une construction pour le plaisir du regard masculin :

Woman stands in patriarchal culture as a signifier for the male other, bound by a symbolic order in which man can live out his fantasies and obsessions through linguistic command by imposing them on the silent image of woman still tied to her place as bearer, not maker, of meaning.

*La femme est dans la culture patriarcale un signifiant pour le masculin, reliée à un ordre symbolique dans lequel l'homme peut vivre ses fantasmes et obsessions à travers le langage en imposant l'image d'une femme maintenue dans son rôle de porteuse et non de faiseuse de sens*¹⁶¹.

Publié en 1976, l'article de Mulvey aura un grand impact sur les artistes féministes de la troisième vague et participera au changement de paradigme des années 1980. De nombreuses artistes travailleront les représentations de la femme dans le but de démontrer en quoi elles sont construites par et pour les hommes. Effectivement, les pratiques actuelles présentées à Powerhouse, comme nous le constaterons dans le quatrième chapitre, demeurent tributaires de la notion de « male gaze » inaugurée par Mulvey.

Le corps féminin n'est pas pour autant mis de côté par les artistes féministes, mais il se voit conceptualisé différemment. Il ne constitue plus le signe de la féminité et son utilisation par les artistes ne relève plus d'un utopisme. S'articule plutôt, selon Jones, une reconceptualisation du corps féminin comme radicalement « polymorphous / polymorphe » plutôt qu'un symbole unifié d'une imagerie féminine définissable¹⁶². Les artistes travaillent les images culturelles de la Femme produites par la société patriarcale. Elles insistent également sur le corps et la sexualité féminine en tant que facette, et non pas comme essence de l'identité¹⁶³. D'ailleurs, les différentes composantes de l'identité entrent en jeu à partir des années 1980 et le corps en soi n'est plus nécessairement défini par sa féminité : « [...] its femaleness [...] is interrelated with its ethnicity, its economic status, its sexuality / sa féminité [...] est liée à son ethnicité, à son statut économique, à sa sexualité »¹⁶⁴.

Les théoriciennes de l'art vont également pointer un changement des médiums exploités par les femmes artistes. Les médiums artisanaux prétendument féminins (tissage, céramique, fabrication de papier, broderie) ayant connu une réémergence dans les années 1970 auprès de certaines artistes

¹⁵⁸ Chadwick, p. 358.

¹⁵⁹ Jones, p. 418.

¹⁶⁰ Laura Mulvey. « Visual Pleasure and Narrative Cinema », dans Amelia Jones, *The Feminism and Visual Culture Reader*, New York, Routledge, (1975), 2003, p. 44 à 53.

¹⁶¹ *Ibid*, p. 44.

¹⁶² Jones, p. 426.

¹⁶³ Chadwick, p. 400.

¹⁶⁴ *Ibid*.



seront de nouveau laissés de côté. Whitney Chadwick explique qu'à partir des années 1980, les femmes artistes vont investir de nombreuses pratiques, dont la photographie, le collage, le dessin, la sculpture, l'installation et l'art public¹⁶⁵. Cependant, les femmes artistes ne se sont jamais limitées aux médiums dits « traditionnellement féminins ». Nous pouvons nommer ici certaines œuvres féministes phares telles que la vidéo *Semiotics of the Kitchen* de Martha Rosler (1975), la série de photographies *S.O.S Starification Object Series* de Hannah Wilke (1974-1979) ou son installation *Ponder-r-rosa Series 4, White Plains, Yellow Rocks* (1975), le collage *Some Living American Women Artists/Last Supper* de Mary Beth Edelson (1972) et la peinture *The Turkish Bath* de Sylvia Sleigh (1973). D'ailleurs, dans l'engouement des critiques à souligner l'emploi de médiums diversifiés, et surtout la disparition de certaines pratiques « féminines », à partir des années 1980, nous pouvons percevoir une certaine réduction de la portée de l'art féministe de la décennie 1970.

L'art féministe québécois se verra évidemment affecté par les changements au sein du paradigme féministe, mais un peu plus tardivement. Effectivement, Ève Lamoureux situe l'apogée des pratiques artistiques féministes québécoises des années 1970 au début des années 1980, époque durant laquelle les femmes artistes se battent pour se tailler une place dans le monde des arts¹⁶⁶. Des résultats se font rapidement sentir et les femmes artistes prennent une place d'importance dans les institutions, mais l'égalité n'est pas atteinte. Les acquis demeurent fragiles. Pourtant, les enjeux se modifient et, selon Lamoureux, « la lutte collective féministe en art » s'éteint¹⁶⁷. Force est d'admettre que les femmes ne font plus de leurs préoccupations féministes une thématique principale de leur pratique. Lamoureux tente d'expliquer ce changement par une modification plus généralisée du contexte artistique québécois. Deux facteurs principaux entrent en ligne de compte : la disparition progressive de l'art engagé et l'émergence du postmodernisme qui se méfie des grandes idéologies politiques utopistes et révolutionnaires¹⁶⁸. De plus en plus, « [les femmes artistes] refusent donc d'assujettir leurs préoccupations aux diktats de la lutte, critiquent les prétendues valeurs universelles, rejettent le sacrifice de l'individu face au collectif et la posture d'avant-garde artistique et politique »¹⁶⁹. Comme ailleurs en Occident, l'identité devient le grand questionnement de plusieurs artistes femmes québécoises : « elles ont aussi mis en évidence les mécanismes de la construction des identités dans et par la représentation, et ont donc contribué à une critique déconstructive de l'identité »¹⁷⁰.

De façon plus générale, nous pouvons nous entendre pour affirmer qu'à partir de la décennie 1980, l'art féministe se diversifie. Moins didactiques, les réflexions proposées par les artistes se complexifient. Les binarités sont mises de côté pour laisser place à l'ambiguïté et à l'hybridité qui nourrissent la production artistique actuelle, comme le démontrera dans le prochain chapitre l'analyse des expositions présentées à La Centrale Galerie Powerhouse.

¹⁶⁵ Chadwick, p. 379-380.

¹⁶⁶ Lamoureux, p. 72.

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 74.

Chapitre 4

NOUVEAUX FÉMINISMES À LA CENTRALE GALERIE POWERHOUSE (2007-2010)

4.1 LE RENOUVELLEMENT DE MANDAT DE LA CENTRALE GALERIE POWERHOUSE

Après plus de 30 années d'existence, les administratrices et les membres de La Centrale Galerie Powerhouse se penchent sur le mandat du centre d'artistes et sur sa pertinence par rapport aux courants actuels du féminisme et de l'art. La principale question qui se pose, celle que l'on surnomme « la question épineuse », est celle de l'intégration des hommes. À ses débuts, tel que nous l'avons constaté dans le deuxième chapitre, Powerhouse maintenait une politique ambiguë vis-à-vis de la présence des hommes. Ceux-ci pouvaient s'inscrire aux cours offerts par le centre d'artistes et certains exposaient même leurs œuvres durant les années 1970¹⁷¹. Les femmes dominaient toutefois la programmation et se chargeaient de l'administration. Selon Roxanne Arseneault, coordonnatrice de la programmation à La Centrale Galerie Powerhouse durant le processus de renouvellement de mandat, la décennie 1980 s'est voulue plus radicale en excluant entièrement les hommes de l'organisme¹⁷². Toutefois, les changements s'instaurant à l'intérieur du féminisme à partir de la fin des années 1980, dont la troisième vague, ainsi que le développement de nouvelles études alimentant le savoir féministe, forcent une réflexion approfondie sur le mandat de La Centrale Galerie Powerhouse. En 2004-2005, un processus officiel de remise en question s'enclenche.

4.1.1 La question épineuse

Le renouvellement du mandat de La Centrale Galerie Powerhouse nécessite d'abord un questionnement auprès du milieu artistique montréalais et des membres du centre d'artistes pour cerner l'opinion sur l'exclusivité féminine. Outre l'organisation d'une journée d'étude avec les membres, on distribue, auprès des acteurs et actrices du milieu des arts visuels, un sondage portant sur la « question épineuse » : l'inclusion des hommes à La Centrale. À la lecture des commentaires anonymes récoltés à la suite des sondages, il paraît évident que l'intégration masculine demeure un sujet de débat. Ainsi, nous retrouvons plusieurs types de commentaires que nous reproduisons, tels quels, ici¹⁷³. Une minorité se prononce en faveur du statu quo :

[...] je crois quand même qu'il vaille la peine de continuer à offrir un certain espace privilégié ou non aliénant (« safe space ») aux femmes afin de contrebalancer le contexte habituel de compétition, aux tendances patriarcales, via la programmation régulière.

D'autres se montrent catégoriques dans leur désir de voir une diversification par l'inclusion des hommes :

¹⁷¹ Benoit-Robinson-Sparkul, *Peintures et sérigraphies*, 2 au 21 mars 1975, Michael Merrill, *Constructions*, du 15 février au 15 mars 1976, Ardele Lister et Bill Jones, *Œuvres photographiques*, 12 février au 3 mars 1978.

¹⁷² Sylvie Parent, « La Centrale, pour un féminisme inclusif. Entrevue avec Roxanne Arseneault », *ETC*, Montréal, décembre 2008, janvier et février 2009, n° 84, p. 15-18.

¹⁷³ Nous prélevons ces commentaires des archives de La Centrale Galerie Powerhouse.

La sensibilité féminine n'est pas exclusive aux femmes. La Centrale doit rester politique et radicale [...] Je pense qu'il est nécessaire de s'ouvrir aux communications entre les cultures et sous-cultures maintenues distantes par la logique des théories sociales, historiques.

En effet, si les axes féministes sont plus que jamais essentiels à défendre dans le mandat de la Centrale, il est temps désormais de dépasser le dualisme et d'encourager toute forme de dialogue.

I don't think interest in feminism or feminist activities should be limited to gender – we are beyond that [...] The pervasive attitude should be one of open, non gender-limited exchange within a feminist-minded context / *Je ne crois pas que l'intérêt pour le féminisme ou pour les activités féministes doive se limiter au genre – nous sommes au-delà de cela [...] L'attitude à avoir devrait en être une d'ouverture, et ne devrait pas, dans un contexte féministe, être limitée au genre.*

Toutefois, une majorité propose des solutions nuancées :

La Centrale est un centre de femmes pour les femmes et je pense que cela doit rester ainsi (géré, dirigé et administré par des femmes). Toutefois, ces femmes qui auraient tous les droits de programmation, pourraient décider d'inclure des pratiques, des voix et des présences masculines [...] Je suis pour que toutes les décisions soient prises par des femmes, mais qu'elles aient la liberté d'être inclusives et ouvertes à tous.

Je pense que les femmes artistes ont encore besoin de lieux qui leur soient principalement réservés pour leur donner une chance de percer dans le milieu culturel de l'art contemporain montréalais [...] Le travail dans un milieu principalement féminin apporte une complicité et une ambiance unique et appréciable. J'estime qu'elle devrait [sic] s'ouvrir à des collaborations masculines ponctuelles, dans des événements pertinents, sans relâcher son fonctionnement interne au féminin.

Je ne pense pas, toutefois, que nous sommes prêtes à laisser des hommes siéger sur le comité de programmation ou sur le CA [...] Je crois donc qu'il serait mieux de faire entrer les hommes graduellement, de réfléchir à ce que cela implique de changements, si ceux-ci sont positifs et ce que l'on perd [...].

To me the important thing is that men never be making decision alone or be a majority in any of the groups/positions we decide to accept them in. It would make sense for us to discuss and vote on proportions. Personally I would vote for a maximum of 25 % male participation in any given category. That's why I would never have men in a solo project or proposition / *Pour moi, la chose la plus importante est que les hommes ne prennent jamais de décisions seuls ou qu'ils ne soient jamais majoritaires dans les groupes dans lesquels nous les acceptons. Il pourrait être intéressant de voter proportionnellement. Personnellement, je voterais pour une participation masculine maximale de 25 % dans n'importe quelle catégorie. C'est pourquoi je ne voudrais pas que des hommes soient dans des propositions ou des projets solos.*

Je crois que la direction devrait rester féminine (CA) par contre l'inclusion de la gente masculine peut changer favorablement la dynamique de travail au sein des travailleuses du centre [...].

[...] I feel that La Centrale should consider incorporating male representation in the centre. However, I feel that the fact that La Centrale is a women-run center is such an integral part of its history and should be an important part of the future. I feel that by restricting male representation to participation in activities and in artistic display and by maintaining the center as a women-run center, La Centrale will be able to allow the essence of the centre to continue to shine [...] / [...] *Je crois que La Centrale devrait songer à intégrer une représentation masculine. Cependant, je considère que le fait que La Centrale soit un centre dirigé par des femmes fait partie intégrante de son histoire et devrait faire partie intégrante de son avenir. Je crois qu'en restreignant la représentation masculine dans les activités et la programmation artistique, de même qu'en maintenant la direction féminine, La Centrale pourra conserver son essence et briller encore [...].*

Une chose est cependant claire dans les extraits présentés ci-dessus : les personnes ayant répondu au sondage veulent un centre d'artistes féministe, politisé et engagé.



4.1.2 Un mandat modifié

Le nouveau mandat de La Centrale Galerie Powerhouse, ou plutôt le mandat modifié¹⁷⁴, a été adopté en 2008. Plus politisé et diversifié, le centre d'artistes devient plus inclusif et ouvert à toutes et à tous. Ce mandat s'éloigne toutefois de la simple question, un peu réductrice, de l'admission des hommes. Intégrant des concepts des études queer, postcolonialiste et de la troisième vague, le mandat féministe de La Centrale se veut pluriel et s'ouvre à un large éventail de préoccupations dépassant les interrogations hommes/femmes :

Fondée et issue des mouvements féministes en 1973, La Centrale Galerie Powerhouse est un des plus anciens centres d'artistes autogérés du Québec. Le mandat du centre se voue au développement des pratiques artistiques féministes et soutient la visibilité d'artistes et d'initiatives moins ou peu représentées dans les institutions culturelles établies. Le centre a pour objectif d'offrir une plateforme aux langages en art actuel porté par les discours féministes, les théories du genre, la diversité culturelle et la transdisciplinarité. Ceci implique l'importance du développement des réseaux d'échanges, [sic] professionnels à l'échelle locale, nationale et internationale. En vue de permettre les échanges d'ordre intergénérationnel, le centre encourage les artistes à toutes les étapes de leurs carrières. La programmation et les événements organisés par la galerie sont le reflet des intérêts et engagements des membres du centre¹⁷⁵.

Si nous le comparons au mandat précédent, qui désirait rendre visible et accessible le travail des femmes artistes sous-représentées, peu importe la thématique abordée ou le médium employé, le mandat révisé s'attarde davantage à l'engagement féministe et aux féminismes en art. L'objectif principal n'est plus de donner de la visibilité aux pratiques des femmes artistes, même si cela demeure une préoccupation majeure. La Centrale souhaite mettre l'accent sur un art politisé questionnant les genres, les sexes et la sexualité, et se positionnant par rapport à eux. Représentatif des courants féministes actuels, le mandat du centre d'artistes se veut plus inclusif et, de ce fait, remet en question l'hermétisme de la catégorie « femme ». À la fondation de Powerhouse, ce genre d'interrogations n'était pas abordé. De plus, le mandat révisé officialise certaines positions préalablement ambiguës, dont l'intérêt pour un féminisme actif, maintenant inclusif, et certains sujets présents dans la programmation récente, mais non explicités, dont le queer, les gender studies et le multiculturalisme.

Le champ d'intervention de La Centrale s'élargit grandement. Selon Roxanne Arsenault :

Le mandat révisé de La Centrale prend en compte une définition du féminisme qui questionne les relations de pouvoir présentes dans notre société et se préoccupe d'un éventail plus large de problèmes d'ordre social incluant le genre, les formes de sexualités, la classe, la race et l'impérialisme. De ce fait, le centre vise maintenant à intervenir plus activement dans les discours féministes du tiers-monde et postcoloniaux, ainsi que dans des champs émergents comme les études sur le transféminisme et sur la masculinité¹⁷⁶.

Effectivement, une des principales différences avec le mandat précédent est l'inclusion d'un discours postcolonialiste. La prise de conscience de l'homogénéité du féminisme blanc et de classe moyenne, effectuée dans les années 1980 par des auteures comme bell hooks et Audre Lorde, a ses répercussions. En réaction à la surreprésentation d'artistes blanches et occidentales dans le monde artistique, le mandat modifié de La Centrale place la diversité culturelle et ethnique au cœur des problématiques abordées par la programmation. En ce sens, Roxanne Arsenault affirme que des thématiques très semblables sont

¹⁷⁴ Parent, p. 15.

¹⁷⁵ La Centrale Galerie Powerhouse, « Historique et mandat », dans *La Centrale Galerie Powerhouse*, <http://www.lacentrale.org/qui-est>, (page consultée le 18 septembre 2009).

¹⁷⁶ La Centrale Galerie Powerhouse, communiqué de presse de l'exposition *Gender Alarm ! Nouveaux féminismes en art actuel*, septembre 2008.

abordées par *Global Feminisms : New Directions in Contemporary Arts*, exposition du Brooklyn Museum de 2007 ayant eu une influence importante sur le centre d'artistes au moment du renouvellement de son mandat. Ceci témoigne donc de l'actualité et de la pertinence du mandat de La Centrale Galerie Powerhouse par rapport aux événements internationaux en art contemporain.

Dans les sections qui suivent, nous constaterons comment la réorientation du mandat de La Centrale Galerie Powerhouse s'articule dans la programmation. Nous examinerons spécifiquement quatre thématiques : les représentations culturelles des femmes, la sexualité hors du cadre hétéronormatif, l'intégration de préoccupations culturelles et ethniques et les expositions collectives. À travers ces analyses, nous pourrions discerner comment la programmation de 2007 à 2010 diffère de celle présentée au début des années 1970 en misant sur un engagement féministe diversifié plutôt que sur une mise en exposition de femmes artistes.

4.2 L'ÉMERGENCE DES NOUVEAUX DOMAINES INTELLECTUELS ET LEUR IMPACT SUR LES PRATIQUES PRÉSENTÉES À LA CENTRALE GALERIE POWERHOUSE

Tout comme pour l'étude de la programmation 1973-1978 de Powerhouse, l'envergure de cet exercice d'écriture rend impossible l'analyse de toutes les expositions présentées au centre d'artistes entre 2007 et 2010¹⁷⁷. L'abondance d'information concernant les expositions récentes, contrairement à celles des années 1970, a, qui plus est, augmenté la difficulté du choix des événements à étudier. Nous avons donc repris les critères élaborés précédemment avec quelques modifications. La réception critique des expositions demeure un critère particulièrement pertinent puisque, depuis quelques années, La Centrale ne reçoit pas énormément d'attention médiatique. Incorporer les expositions ayant suscité des critiques, positives ou négatives, nous paraissait ainsi significatif pour réaliser notre analyse. Ensuite, certaines expositions semblaient importantes à traiter par la façon singulière dont elles se distinguent de la programmation par leur ampleur. *GENDER ALARM !* et *Border Movements*, par exemple, ont proposé une multitude d'activités, en plus de l'exposition en soi, afin d'amener des interrogations et des réflexions sur des courants de pensée politiques se différenciant ainsi de la programmation régulière. La majorité des artistes ayant exposé à La Centrale récemment, à quelques exceptions près, débutent dans le milieu artistique. Nous ne nous sommes donc pas basée sur la renommée des artistes, comme dans l'analyse de la programmation 1973 à 1978, pour déterminer les événements à étudier. En effet, le chapitre qui suit présente des artistes étudiantes, émergentes et établies. Finalement, les événements n'étant pas reliés aux champs des arts visuels (des concerts de rappeuses par exemple), les activités de levées de fonds ainsi que les activités réalisées conjointement avec d'autres organismes ayant lieu à l'extérieur des murs de la galerie, ont été exclus de notre étude afin que nous nous concentrons sur la production artistique visuelle présentée à La Centrale. Encore une fois, nous tenons à préciser que nous avons orienté notre analyse à partir des expositions qui nous paraissaient les plus représentatives de la programmation et non l'inverse. Les expositions étudiées n'ont pas été choisies afin d'appuyer nos réflexions.

¹⁷⁷ Nous avons choisi de commencer notre étude avec les expositions présentées en 2007 afin de constater comment le changement de mandat s'est concrétisé en 2008. Nous terminons notre analyse avec la programmation de 2010, année du début de la réalisation de ce mémoire.



4.2.1 Les représentations culturelles des femmes : identités multiples

Comme vu dans le troisième chapitre, l'art féministe à l'heure de la troisième vague se préoccupe moins de la femme en tant qu'être doté d'une essence prétendument immuable que des images des femmes construites à travers ses diverses représentations et le regard masculin¹⁷⁸. Largement attribuable à la théoricienne Laura Mulvey, ce type de réflexions remet en question la stabilité même de la catégorie « femme ». Des démarches artistiques allant en ce sens s'avèrent populaires chez les artistes de La Centrale. C'est le cas de l'évènement ayant eu lieu parallèlement au Week-end du Grand Prix en juin 2007¹⁷⁹ (fig. 1). Se voulant un « [...] hommage aux bonnets double D, aux grosses chevelures et aux femmes plastiques spécialement créées à des fins d'étalage auto(mobile) érotique »¹⁸⁰, cette performance a mis en vedette un groupe d'artistes femmes¹⁸¹ savonnant une auto, une Toyota Tercel 1993 passablement rouillée. Jouant sur les codes de représentation sexistes des femmes particulièrement utilisés par l'industrie automobile et visibles partout lors du Grand Prix, les performeuses, surnommées Honey Dew et Bambi Duvet pour l'occasion, arboraient comme déguisements faux seins, perruques blondes et T-shirts mouillés (fig. 2). On captura le tout sur une vidéo projetée par la suite dans la vitrine de La Centrale pour la durée de la fin de semaine. L'année suivante, les artistes Valérie Perron et Julie Chateauvert prirent le relais pour le Week-end du Grand Prix. La performance */Prenez les commandes des B2/* prit d'assaut le boulevard Saint-Laurent entre les rues Sherbrooke et Duluth. Les artistes proposaient aux passants d'essayer un engin de leur invention, un gigantesque vibromasseur décrit comme « [...] un engin, monté sur roues, doté d'un moteur, d'un siège baquet confortable et qui vibre comme un char [...] duveteux et dodu »¹⁸². Par l'exagération, elles tournaient ainsi en ridicule les représentations de la sexualité féminine exacerbée véhiculées par les publicités promouvant les évènements reliés au Grand Prix.

De fait, la subversion et le ridicule demeurent, tout comme dans les années 1970, des outils de choix pour les artistes féministes, avec des expositions comme celles de Tanya Mars. Sonia Haberstich emploie également l'humour pour interroger les comportements sexuels, le corps et la sexualité dans la société contemporaine avec son exposition *Fresh Flesh* (fig. 3) en 2008¹⁸³. À partir de matériaux divers recyclés, habituellement bon marché ou rejetés par la société de consommation, Haberstich procède à la création d'une multitude d'objets à caractère sexuel évoquant « les rôles traditionnels assignés aux femmes et aux hommes »¹⁸⁴. Elle les installe ensuite intuitivement sur les murs de la galerie. Des caches-pénis en vinyle (fig. 4) et en fausse fourrure, des bananes tournant sur elles-mêmes (fig. 5), des pompons et des broderies ne sont que quelques-uns des objets inusités et humoristiques envahissant l'espace d'exposition. Pour l'artiste, il s'agit d'insuffler « [...] une nouvelle fonction généralement d'ordre poétique ou symbolique à ses objets » et de ce fait de faire référence « [...] à la créativité quotidienne des femmes-modèles de son enfance ». L'influence des artistes féministes des années 1970 nous semble ici très palpable de par l'utilisation des matériaux divers ainsi que par les réflexions humoristiques sur le corps et la sexualité. Effectivement, les caches-pénis de Haberstich rappellent les « codpieces » de Tanya Mars (voir chapitre 2) exposés en 1974 à Powerhouse de par leur allusion ludique à la sexualité et au corps masculin. En plus

¹⁷⁸ Mulvey, p. 44 à 53.

¹⁷⁹ Le Week-end du Grand Prix est la fin de semaine durant laquelle une course d'auto Formule 1 a lieu à Montréal.

¹⁸⁰ La Centrale Galerie Powerhouse, communiqué de presse de l'évènement du Grand Prix 2007, juin 2007.

¹⁸¹ Alyson Vishnovska, Miriam Ginestier, Heather Kravas, Danya McLeod et Nikol Mikus.

¹⁸² La Centrale Galerie Powerhouse, communiqué de presse de */Prenez les commandes des B2/*, juin 2007.

¹⁸³ Exposition ayant eu lieu du 22 février au 23 mars 2008.

¹⁸⁴ La Centrale Galerie Powerhouse, communiqué de presse de *Fresh Flesh*, février 2008.

d'une réflexion féministe, l'utilisation de rebuts et d'autres matières recyclées témoigne d'une conscience environnementaliste. Selon l'artiste, *Fresh Flesh* atteste « [d]e la vie de tous les jours, de son abondance, de la folie d'acheter des cochonneries. Donc de la surconsommation, mais aussi de la sexualité, du ménage, de la répétition, de nos obsessions, du plastique »¹⁸⁵ (fig. 6). L'engagement d'Haberstich ne se limite pas à un commentaire sur le féminisme, il comporte également une critique des comportements sociétaux liés à la surconsommation et au capitalisme.

D'autres stratégies seront mises en place par les artistes pour s'éloigner des représentations des femmes typiques de la société contemporaine, habituellement jeunes, blanches et répondant à des critères esthétiques précis et irréalistes. Entre autres, elles vont offrir une diversification positive des représentations de femmes. C'est le cas de Ramune Luminaire et de son exposition *A Wisdom of Crones* (fig. 7) ayant eu lieu en 2008¹⁸⁶. Confrontant le terme « wisdom », qui signifie « sagesse », au mot à connotation péjorative « crone », employé en anglais pour désigner malicieusement les aînées¹⁸⁷, Luminaire nous présente treize portraits grandeur nature, au fusain, de femmes nues âgées de 50 à 86 ans fixant le spectateur (fig. 8 et fig. 9). Elle souhaite effectuer une revalorisation du terme « crone » en mettant de l'avant l'individualité et la singularité de chacune de ces femmes, élargissant ainsi la notion contemporaine de la beauté. Un livre d'artiste réalisé par Mira Coviensky, dans lequel l'histoire personnelle de chaque femme est relatée, accompagne cette exposition. Plus qu'une représentation visuelle du corps féminin, *Wisdom of Crones* nous permet de faire véritablement connaissance avec ces femmes. Un poème symphonique de Sam Allison, inspiré des conversations de Luminaire avec ses modèles, participe à l'ambiance sonore de l'exposition. En faisant le récit de chacune de ces femmes, Luminaire va au-delà de l'image des femmes âgées et provoque une réévaluation de nos perceptions de la vieillesse¹⁸⁸. Elle célèbre l'âge de ses sujets, notamment par le titre de l'exposition faisant allusion à leur sagesse.

4.2.2 Une sexualité hors du cadre hétéronormatif

Avec l'avènement de la théorie queer, la sexualité reprend une place prépondérante dans l'art engagé féministe. Comme nous l'avons mentionné dans les chapitres précédents en nous référant à Amelia Jones, la sexualité s'installe comme une thématique de choix chez les artistes femmes, dont les démarches artistiques se veulent politisées et engagées, dès le début des années 1970. L'arrivée du queer vient toutefois complexifier la façon dont la sexualité se voit traitée. Il ne s'agit plus d'une sexualité « féminine » mais d'une sexualité malléable, hybride et plurielle qui intéresse les artistes. On tente de remettre en question le discours binaire hétérosexiste dominant ainsi que l'homogénéisation du sujet homosexuel (voir chapitre 3, section 3.2). Certaines artistes exposant à La Centrale, dans les dernières années, vont justement présenter des projets résistant à une sexualité normative et la subvertissant.

Le collectif Lezbians on Ecstasy (L.O.E), œuvrant généralement sur la scène musicale, fait, en 2007, lors de la Biennale de Montréal¹⁸⁹, une courte résidence à La Centrale. Il travaille alors à un projet en arts visuels : *Within the Amphitheatre of Homosexuality* tente de subvertir la notion d'une authentique

¹⁸⁵ Jérôme Delgado, « Images/Chair fraîches en couleur », *Night Life Magazine*, février 2008, n° 92.

¹⁸⁶ Exposition ayant eu lieu du 4 avril au 4 mai 2008.

¹⁸⁷ À l'origine, le terme « crone » n'était pas en soi péjoratif et servait tout simplement à désigner les femmes âgées.

¹⁸⁸ La Centrale Galerie Powerhouse, communiqué de presse pour *A Wisdom of Crones*, avril 2008.

¹⁸⁹ Projet ayant eu lieu du 17 août au 2 septembre 2007.



homosexualité féminine pensée généralement à l'intérieur d'une logique recréant les binarismes hétérosexistes. En ce sens, cet évènement fait appel aux notions du queer quant à la remise en question d'une homosexualité normative. Cet opéra rock mêle donc musique associée typiquement au lesbianisme, misant principalement sur l'acoustique comme expression lesbienne dite « authentique », à un son électronique créé à l'aide de nouvelles technologies (fig. 10)¹⁹⁰. Le tout est accompagné d'un décor visuel interactif dans lequel sont projetées des images de la nature. De plus, un œil clignotant surveille la scène. En remettant en question l'idée d'un lesbianisme authentique, symbolisée ici par la musique, L.O.E se rallie à la mouvance queer qui s'oppose à toute forme d'essentialisme sexuel. Définir une essence du lesbianisme équivaut à fixer l'identité dans un carcan, à l'homogénéiser. Les évènements et projets de L.O.E comportent toujours un dialogue entre le féminisme du passé et le féminisme actuel, faisant ressortir les dissonances entre les discours. D'ailleurs, nous nous permettons ici de nous éloigner des critères annoncés au début de ce chapitre concernant notre sélection d'évènements à étudier pour mentionner la tenue d'un « Leztopian sing-along », soit un concert/discussion organisé par les membres du collectif lors de leur résidence. Durant cet évènement, L.O.E donne la parole aux spectateurs et spectatrices qui se voient invité.e.s à commenter les manifestations du féminisme et du lesbianisme en musique. « Leztopian sing-along » devient alors une arène de discussions sur l'art politisé, plus précisément sur la musique engagée.

En 2008, La Centrale accueille une artiste phare de la mouvance queer, la Canadienne G.B Jones, avec l'exposition *Là-bas*¹⁹¹ (fig. 11). Multidisciplinaire dans sa pratique, Jones débute sa carrière dans les années 1980 avec des projets musicaux et littéraires, mais se consacre particulièrement au dessin. Un nombre important de ces projets seront des collaborations, dont le 'zine *J.D's, Juvenile Delinquent's* avec l'artiste pornographe homosexuel Bruce LaBruce, publié de 1985 à 1991 (fig. 12). La démarche artistique de Jones consiste principalement à documenter « les histoires cachées »¹⁹², particulièrement l'ostracisme et l'oppression vécue par des groupes marginalisés, dont les gais et lesbiennes vivant hors des normes hétérosexistes. Par sa production, elle « [...] réclame un espace pour ses sujets souvent laissés pour compte »¹⁹³. L'exposition rétrospective à La Centrale, dont le titre provient du roman de J.K Huysmans intitulé également *Là-bas*, rassemble des dessins datant des années 1980 jusqu'aux années 2000 (fig. 13) ainsi que des bandes sonores conçues pour les trois films réalisés par Jones. Nicolas Mavrikakis décrit l'esthétique de l'artiste : « [V]olontairement malhabiles [les dessins de Jones] semblent tout droit sortis du cahier d'une jeune fille qui trouverait dans l'art un moyen de donner corps à ses désirs homosexuels »¹⁹⁴. Largement influencée par le dessinateur Tom of Finland et son univers iconographique homosexuel peuplé de personnages masculins « rempli[s] d'archétypes hétérosexués et détournés de leur sens premier, devenus des emblèmes de la culture gaie »¹⁹⁵, Jones subvertit ces images en y représentant des femmes (fig. 14), entre autres dans sa série *Tom Girls*. Le scénario homosexuel macho devient alors lesbien tout en conservant une atmosphère fétichiste et violente. Les rôles de pouvoir sont inversés, les images stéréotypées de la sexualité féminine, renversées :

Ces femmes qui semblent lesbiennes, jouant des rôles d'hommes gais incarnant les apparences d'hommes hétéros, nous disent combien, dans la postmodernité, les codes identitaires sont souvent perçus comme des jeux de rôles reflétant

¹⁹⁰ On peut penser ici au groupe Indigo Girls et aux musiciennes Ani diFranco et Melissa Etheridge.

¹⁹¹ Exposition ayant eu lieu du 8 août au 7 septembre 2008.

¹⁹² La Centrale Galerie Powerhouse, communiqué de presse pour *Là-bas*, août 2008.

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ Nicolas Mavrikakis, « Jeux de Mirroir », *Voir*, 14 août 2008, p. 27.

¹⁹⁵ *Ibid.*

le groupe social auquel on appartient. Nous jouons tous à incarner un modèle identitaire (symbolisant des rapports de force)¹⁹⁶.

Jones se positionne hors des normes hétérosexistes, hors du cadre de pensée binaire. Ses dessins rejettent à la fois le *mainstream* et le pouvoir du patriarcat¹⁹⁷.

Ce type d'évènement se distingue des activités de Powerhouse des années 1970 non seulement par son caractère ouvertement féministe, mais également par l'identité homosexuelle assumée des artistes. Effectivement, les membres de Powerhouse des années 1970 ne se rallient pas véritablement au mouvement de libération des homosexuels et lesbiennes. Leur engagement politique est plutôt consacré à la présentation d'artistes femmes dans le but d'augmenter leur visibilité sur la scène artistique.

4.2.3 L'intégration de préoccupations culturelles et ethniques

Parmi les nouveautés adoptées par le mandat modifié de La Centrale se trouve la place primordiale donnée à la diversité culturelle. L'influence du féminisme de la troisième vague nous paraît ici palpable. Effectivement, un des grands apports de ce nouveau paradigme est la mise en place d'une réflexion portant sur l'oppression vécue par les femmes non blanches ou provenant du tiers-monde. L'art féministe récupère également le discours postcolonialiste en soulignant, par des démarches artistiques, les injustices que subissent les personnes provenant des continents non occidentaux ou de cultures non blanches. Plusieurs artistes de La Centrale iront dans ce sens avec leurs pratiques.

La vidéo *Hero of Our Time* (2008) de Matilda Aslizadaeh (fig. 15), artiste d'origine iranienne, exposée en 2009¹⁹⁸, aborde le sujet de l'Autre. Aslizadaeh narre la vie de Héro, un enfant soldat d'un pays non identifié (fig. 16). Cette absence d'identification met en relief la perception occidentale du tiers-monde, un là-bas flou et ambigu dont les conditions de vie supposément tragiques demeurent loin de nos réalités. Grâce à des procédés filmiques et une technique de collage faisant appel à des extraits de vidéos du site Web YouTube, Aslizadaeh « interpelle et fait parfois écho à notre base de données culturelles de représentations et autres – de la douleur des autres »¹⁹⁹. Elle critique alors le regard condescendant que portent les Occidentaux sur lesdites « réalités » du tiers-monde rapportées par les médias. Ce type de représentation conforte les classes dominantes en réaffirmant leur supériorité par rapport aux « autres ». Une bannière intitulée *Scourge of the Beast with Two Backs* accompagne la vidéo (fig. 17). Vue de loin, une calligraphie étrangère semble orner l'œuvre, mais, de plus près, on constate qu'il s'agit d'une « [...] prolifération de fusils dans des compositions variées qui évoquent l'acte de copulation »²⁰⁰. Aslizadaeh effectue un commentaire ironique politisé par la manière dont elle dessine des fusils entrecroisés selon une composition rappelant une relation sexuelle. Elle associe ainsi l'acte de l'amour à la violence.

Certains artistes vont plutôt s'attarder aux préjugés culturels de la culture blanche dominante en déconstruisant des stéréotypes racistes. Lori Blondeau et Adrian Stimson, tous deux d'origine autochtone, organisent, le 16 mai 2009, une performance « [...] afin d'enquêter sur l'impact de la colonisation sur

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ Isa Tousignant, "Girls Gone Wild", *Montreal Hour*, 21 au 27 août 2008, p. 24.

¹⁹⁸ Exposition ayant eu lieu du 27 février au 29 mars 2009.

¹⁹⁹ La Centrale Galerie Powerhouse, communiqué de presse pour *Hero of Our Time*, février 2009.

²⁰⁰ *Ibid.*



la culture autochtone traditionnelle et contemporaine »²⁰¹. Dans *Putting the WILD back into the West : starring Belle Sauvage & Buffalo Boy*, Blondeau revêt le rôle de la femme indigène traditionnelle des films westerns hollywoodiens, Belle Sauvage, et Stimson incarne Buffalo Boy, une parodie de Buffalo Bill, célèbre cowboy américain du XIX^e siècle. En plus de présenter un diorama inspiré du « Wild West »²⁰², les artistes invitent les spectateurs à se déguiser, avec des costumes disponibles à la galerie, « afin de se joindre à elle et à lui dans la création d'une série de tableaux-photos qui imaginent à nouveau tant l'identité que l'histoire »²⁰³. Mettant ainsi en scène la vision stéréotypée de la culture autochtone, Blondeau et Stimson montrent comment la culture dominante a construit ce que la société accepte pour réalité.

Sayeh Sarfaraz interroge les confrontations culturelles dans *Magic Never Ends*, « la rencontre frontale avec différentes cultures qui m'offrent un autre point de vue sur moi-même et les autres »²⁰⁴, mais en s'attardant plutôt sur les conflits armés à travers le monde²⁰⁵ (fig. 18). Informée par sa propre identité d'origine iranienne, Sarfaraz nous propose une série de dessins, dont l'esthétique nous rappelle le bricolage d'enfants (fig. 19), et de constructions miniatures réalisées à partir de jouets (fig. 20). Le thème de l'enfance est cher à Sarfaraz car il lui permet un espace libre de censure dans lequel elle peut créer de nouvelles formes²⁰⁶. Elle part de cet espace non censuré et de son expérience personnelle pour proposer, avec *Magic Never Ends*, « [...] une réflexion sur la brutalité des conflits armés dans différentes parties du monde et [porter] un regard sur cette violence qui envahit le quotidien »²⁰⁷. Dans une démarche semblable à celle de certaines artistes des années 1970, Sarfaraz, comme Doreen Lindsay par exemple, part de ses expériences personnelles. Les nombreuses dimensions de son identité, femme, iranienne, immigrée, exilée, alimentent une approche qui lui est propre, une vision bien à elle : « Resonant in her work is the freedom of this approach : the ability to see with fresh eyes, and to offer representations that offer that same opportunity to the viewer / Résonne dans son œuvre la liberté de cette approche : la capacité de voir avec un regard neuf et d'offrir des représentations qui permettent au spectateur d'avoir lui aussi ce regard »²⁰⁸.

4.3 LES EXPOSITIONS COLLECTIVES : ENGAGEMENTS MULTIPLES

Nous pourrions postuler que la diversification des enjeux des féminismes et de l'art féministe, annonce la fin des expositions collectives comme outil de revendication identitaire. Effectivement, la fonction de l'exposition collective se modifie, mais dans certains contextes, comme celui de La Centrale, elle demeure politique. Tout en restant engagées, ces expositions revendiquent, entre autres, une multiplicité des identités féministes plutôt qu'une identité collective, un « nous, femmes ». Des événements internationaux récents, comme *Global Feminisms : New Directions in Contemporary*²⁰⁹, se questionnent davantage sur le rôle du féminisme contemporain en le positionnant par rapport à d'autres champs théoriques, le

²⁰¹ La Centrale Galerie Powerhouse, communiqué de presse pour *Putting the WILD back into the West : starring Belle Sauvage & Buffalo Boy*, mai 2009.

²⁰² *Ibid.*

²⁰³ *Ibid.*

²⁰⁴ La Centrale Galerie Powerhouse, communiqué de presse pour *Magic Never Ends*, février 2009.

²⁰⁵ Exposition ayant eu lieu du 11 au 14 février 2009.

²⁰⁶ Stacey DeWolfe, "Making Sense of Conflict", *Montreal Mirror*, n° 33, vol. 24, 5 au 11 février 2009.

²⁰⁷ La Centrale Galerie Powerhouse, communiqué de presse pour *Magic Never Ends*.

²⁰⁸ DeWolfe, *Ibid.*

²⁰⁹ Reilly et Nochlin, *Global Feminisms : New Directions in Contemporary Art*, 304 p.

postcolonialisme dans ce cas précis. Ce type d'évènement aura une influence certaine sur La Centrale, dont les expositions de groupe des dernières années vont justement s'attarder sur le féminisme actuel, en plus d'autres sujets politiques, dans une démarche de commissariat qui se veut militante.

La Centrale inaugure officiellement son nouveau mandat en septembre 2008 avec l'évènement *GENDER ALARM ! Nouveaux féminismes en art actuel*²¹⁰. Regroupant un bon nombre d'activités, *GENDER ALARM !* (fig. 21) présente, entre autres, une exposition voulant souligner la diversité des pratiques et des discours défendus par le mandat nouvellement modifié. Initiée par Sonia Pelletier, élaborée par Onya Hogan-Finlay et Leila Pourtavaf, présidente du conseil d'administration, l'exposition porte principalement sur « [...] le rôle des discours féministes émergents en art contemporain »²¹¹. Neuf artistes²¹², provenant de Montréal, Toronto, Calgary et des États-Unis, et un collectif, The After Party, participent à l'évènement. Selon Meg Hewings du journal *The Hour*, cette exposition se montre décidément ancrée dans la troisième vague féministe par son contenu « sex and queer-positive »²¹³. Traitant de la multiplicité des féminismes de façon kitsch et ludique, *GENDER ALARM !* s'apparente à une célébration de la diversité sexuelle et culturelle. Effectivement, plusieurs artistes se réclamant de la mouvance queer, dont l'artiste militant torontois Will Munro, la New-Yorkaise Lynne Chan et la Canadienne Anthea Black, participent à l'évènement. L'exposition en soi rassemble un mélange éclectique de médiums allant des photographies, comme celle d'Arwa Abuon se représentant avec sa mère attachant leurs voiles roses (fig. 22), à l'artisanat, des pénis-champignons en papier mâché réalisés par Jacinthe Loranger. Une installation de The After Party, dans la vitrine de la galerie (fig. 23), permet de mettre en valeur les travaux de petits formats d'Onya Hogan-Finlay, de Shawna Dempsey et de Paige Gratland à thèmes altermondialistes et anticapitalistes. Parmi les œuvres, on peut apercevoir les poings moulés de femmes lesbiennes et queer célèbres, dont Harmony Hammond, des tasses en forme de seins, des pénis en bois avec condom et des poupées à l'effigie de Frida Kahlo. Les artistes commentent ainsi l'importance en constante augmentation de la surconsommation par la production d'objets commercialisant le militantisme, la sexualité et l'art (fig. 24). De plus, des gâteaux en forme de vagins offrent littéralement l'occasion de consommer le sexe féminin. L'ambiance demeure cependant ludique et joyeuse, sans perdre son aspect revendicateur en soulignant le ridicule de quelques aspects de la société contemporaine comme l'obsession de la consommation. Ce type d'évènement rappelle l'atmosphère festive de certaines œuvres et expositions des années 1970, dont le défilé de *codpieces* de Tanya Mars et le *Diner Party* de Judy Chicago.

En plus de l'exposition en soi, la galerie planifie de nombreuses activités parallèles ayant pour but de faire état des féminismes en art actuel. D'ailleurs, toujours en 2008, une table ronde portant spécifiquement sur cette question regroupe cinq intervenantes du milieu artistique spécialistes sur la question des féminismes : Helena Rickett, directrice de la galerie Power Plant, Trish Salah, théoricienne du féminisme et des études transgenres de l'Institut Simone-de Beauvoir de l'Université Concordia, Thérèse St-Gelais, professeure au Département d'histoire de l'art de l'UQAM, Julie Chateauvert, artiste féministe et Denise Brown, directrice de Leeway Foundation²¹⁴. Ensuite, en collaboration avec le Centre contre

²¹⁰ Les nombreuses activités de *GENDER ALARM !* ont eu lieu du 17 au 28 septembre 2008.

²¹¹ La Centrale Galerie Powerhouse, communiqué de presse pour *GENDER ALARM ! Nouveaux féminismes en art actuel*, septembre 2008.

²¹² Lynne Chan (New York), Jacinthe Loranger (Montréal), Will Munro (Toronto), Noam Lapid (Montréal), Fereshteh Toosi (Syracuse), Emily Laliberté (Montréal), Anthea Black (Calgary), Arwa Abouon (Montréal), Insoon Ha (Toronto).

²¹³ Meg Hewings, « Pretty (fierce) in Pink », *The Hour*, <http://www.hour.ca/visualarts/visualarts.aspx?ilIDArticle=15564>, 26 septembre 2008 (page consultée le 21 juillet 2011).

²¹⁴ Organisme de la Pennsylvanie encourageant les pratiques artistiques militantes contre l'oppression.



l'oppression des genres, un parcours en art féministe, durant lequel les participantes visitent les espaces féministes montréalais et rencontrent des artistes et militantes, permet une réflexion sur les liens entre les lieux de diffusion et les politiques identitaires. L'activité interroge les discours dominants véhiculés par les institutions artistiques officielles et l'impact des critiques sur ceux-ci. Le 25 septembre, La Centrale organise une soirée de projections intitulée *Cellules filmiques féministes*, revisitant l'histoire de la vidéo chez les femmes artistes, dont les thèmes privilégiés sont le corps, l'identité ainsi que l'oppression. Parmi les vidéos présentées, nous comptons celles de Lisa Steele et de Martha Rosler, deux artistes phares de la discipline. Finalement, deux ateliers concluent la programmation : *Inclusives Spaces/Espaces inclusifs* traitant de la transition à la mixité opérée par plusieurs instituts féministes et *Parlons genre(s)/Gendered Tongues* sur la supposée universalité du masculin grammatical.

GENDER ALARM ! peut être mis en parallèle avec l'exposition *Artfemme'75* dans la mesure où chaque évènement veut faire état d'une situation et donner de la visibilité à un ensemble de pratiques. *Artfemme'75* portait un constat pessimiste sur la place des femmes dans le champ des arts montréalais et questionnait la spécificité de leur art. À cette époque, les combats à mener pour les femmes artistes restaient ceux de l'accessibilité aux institutions et de la visibilité de leurs œuvres. Par conséquent, *Artfemme'75* proposait un aperçu des démarches des femmes artistes de l'époque, soit le portrait de la situation. L'exposition ne se positionnait pas tant par rapport au mouvement politique du féminisme, mais revendiquait une place pour les femmes dans le milieu artistique. Elle devenait donc un geste politique. De prime abord, *GENDER ALARM !* pourrait paraître plus engagé de par les pratiques présentées, se revendiquant du queer, de l'altermondialisme, de l'anticapitalisme et du postcolonialisme. Le titre même de l'exposition révèle le militantisme assumé des artistes et du centre d'artistes. Cependant, tout comme *Artfemme'75*, *GENDER ALARM !*, à une échelle plus petite, offre un constat non pas des pratiques de femmes artistes, mais de pratiques féministes actuelles. Les enjeux ne sont plus tout à fait les mêmes, mais les objectifs de ces deux évènements, c'est-à-dire la présentation d'un échantillon de pratiques, demeurent similaires.

Les évènements collectifs présentés dans les dernières années n'ont pas tous un caractère aussi subversif que *GENDER ALARM ! Femmes de l'Arctique*²¹⁵, par exemple, rassemble des artistes femmes Inuits provenant des territoires du Nunavut et Nunavik (fig. 25). Cet évènement, premier d'une série s'étalant sur trois ans, organisé par Noémi McComber, a pour but de « diffuser le travail de femmes artistes dont la sensibilité particulière se cristallise dans des œuvres remarquables à travers différents médiums »²¹⁶. Le langage employé pour décrire l'exposition, la sensibilité particulière des femmes artistes, rappelle les théories avancées dans les années 1970 sur la spécificité féminine. Ceci peut paraître surprenant à la lumière des critiques décriant toutes formes d'essentialisme ou de naturalisme. Par contre, une réflexion plus poussée nous amène à postuler qu'en effet les femmes inuites, de par leur situation géographique isolée, l'oppression qu'elles vivent sous la domination de la culture blanche et leur condition genrée commune, peuvent partager une sensibilité commune réelle et pertinente à traiter. En ce sens, l'exposition souligne l'intersectionnalité de l'identité des femmes inuites et la multiplicité des oppressions qu'elles peuvent vivre. *Femmes d'Arctique* se donne un objectif de visibilité se rapprochant à la fois du mandat des débuts de Powerhouse et du mandat actuel de La Centrale, souhaitant souligner le travail d'artistes appartenant à des minorités et travaillant « [...] hors de courants dominants en art, ce qui remet en cause certains préceptes de l'art contemporain et l'héritage moderniste tel que l'individualisme et la séparation

²¹⁵ Exposition ayant eu lieu du 19 novembre au 19 décembre 2010.

²¹⁶ La Centrale Galerie Powerhouse, communiqué de presse pour *Femmes d'Arctique*, novembre 2009.

entre l'art et l'artisanat »²¹⁷. L'exposition propose trois volets : une performance de Taqraliq Partridge, une soirée projection de vidéos d'Elisapie Isaac, d'Aleathea-Ann Aggiuq Arnaqua-Baril et de Mary Kunuk et, finalement, l'exposition *Encerclé* d'œuvres sur papier²¹⁸. *Encerclé* rassemble 40 ans de productions artistiques de femmes artistes inuites. L'exposition mise sur des thèmes dits « féminins », dont « [...] la maternité, la domesticité, la confection des vêtements [...], le domaine du rêve, la spiritualité et les rituels propres à la culture inuite »²¹⁹ (fig. 26). On constate ici une relecture de thèmes propres à l'art féministe des années 1970, tels que ceux vus dans le chapitre 2 de ce travail. Il paraît pertinent de mentionner que les artistes abordent ces thématiques sans la pointe d'ironie et de subversion dont s'arment la plupart des autres exposantes de La Centrale²²⁰. Le médium graphique mis en valeur par l'exposition a une importance chez les communautés nordiques. Il participe à une transmission de savoirs intergénérationnels. Cet aspect de l'exposition témoigne d'un désir des dirigeantes de La Centrale de laisser une place aux générations précédentes de femmes artistes dans la nouvelle programmation, faisant ainsi place aux discussions et à l'échange. *Femmes d'Arctique* tente surtout de remédier à la sous-représentation des femmes artistes inuites dans le monde des arts en laissant une voix, une place, aux discours autres que les discours dominants de la culture blanche. L'exposition pose ainsi un geste politique en donnant l'occasion à un groupe de se réclamer d'une identité commune informée par leur genre et leur origine culturelle.

Le vécu des cultures non dominantes, leur visibilité et la façon dont elles sont perçues par les discours dominants deviennent, avec le nouveau mandat de La Centrale, des sujets de prédilection pour les membres du centre d'artistes. Plusieurs vont offrir des réflexions artistiques en ce sens, dont Sayeh Sarfaraz et Matilda Aslizadeh avec leurs expositions solos. Un des événements les plus militants à avoir lieu à La Centrale demeure sans doute *Border Movements*²²¹ (fig. 27 et fig. 28). Proposant des interrogations fondées sur la pensée postcoloniale sur le vécu des immigrants et des réfugiés, *Border Movements* critique la perception occidentale de « l'autre ». Plus spécifiquement, les participantes et participants dénoncent la perte de potentiel de résistance de certaines pratiques artistiques se complaisant dans la commercialisation et la popularisation du multiculturalisme prisées par le public occidental. Dans un désir de plaire à ce dernier, certains artistes, selon les organisateurs de *Border Movements*, ont produit des images réconfortant la position de supériorité des classes dominantes : « [l']exposition pose un défi au paternalisme inhérent au fait de concevoir des luttes des populations migrantes comme des événements se déroulant dans des lieux mal définis, situés "là-bas" »²²². L'évènement rassemble de nombreux acteurs et de nombreuses actrices provenant non seulement des arts visuels, mais également des milieux militants, musicaux et cinématographiques²²³. Une grande place est réservée à la projection de vidéos et à la production d'affiches qui dénoncent, entre autres, le statut illégal de certains réfugiés, la tenue des Olympiques en Chine et l'occupation de la Palestine par Israël. Les vidéos sont, pour la plupart à saveur documentaire et mettent en lumière des situations vécues par des réfugiés et des immigrants. Les

²¹⁷ *Ibid.*

²¹⁸ Les artistes Leah Nuvalinga Qumaluk, Maggie S. Kiatainaq, Jessie Koneak Jones, Jennifer Lapage et Laina Nulukie y exposent leurs dessins.

²¹⁹ La Centrale Galerie Powerhouse, communiqué de presse pour *Femmes d'Arctique*.

²²⁰ Nous pouvons penser ici à Sonia Haberstick et les artistes de *GENDER ALARM !*

²²¹ Exposition ayant eu lieu du 17 au 20 décembre 2008.

²²² La Centrale Galerie Powerhouse, communiqué de presse pour *Border Movements*, décembre 2008.

²²³ Abdelkader Belaouni, Nidal El Khairy, Kandis Friesen, Freda Guttman, Nahed Mansour, Anita Schoepp, Ayesha Hameed, Tatiana Gomez, Michael Reeson, Solidarity Across Borders, Brett Story, Stefan Christoff, Punch Clock et Simone Schmidt, Min Sook Lee, Amy Miller et Boban Chaldovich, Tamara Vukov, Nika Khanjani, Bill Dee et Jonaz Slovanski.



artistes dénoncent sans retenue l'attitude maintenue par les Occidentaux, particulièrement le public de l'art contemporain :

[...] les frontières se sont imposées comme un nouvel espace discursif où l'art et la politique se croisent, se [sic] dialoguent, et se heurtent. Lors d'une telle rencontre, l'enjeu s'avère souvent la tension entre l'œuvre, qui crée un environnement d'empathie, et un regard occidental voyeur qui se porte sur un sujet essentialisé et victime de forces planétaires²²⁴.

Parmi les sujets explorés, *Outside Europe* d'Amy Miller et Boban Chaldovich traite des politiques d'immigration de l'Union Européenne par la visite du Centre de détention pour femmes et enfants réfugiés de Mukachevo et du Centre pour migrant illégal et réfugiés de Pavashino, tous deux en Ukraine. Nika Khanjani propose avec *Copyright* une réflexion poétique sur l'Université « underground » iranienne Baha'I tandis que Tamar Vukov, dans *Volatile Works*, se concentre sur la situation en Serbie des IDP, les « internally displaced people » (en français « personnes déplacées dans leur propre pays »), provenant du Kosovo. Le résultat de cette exposition est un message lancé haut et fort par les membres de La Centrale. On se positionne non seulement contre un certain nombre de pratiques politiques exercées par les gouvernements, mais contre toute forme d'art pouvant profiter de ces situations ou les endosser.

Les événements traités dans cette dernière section démontrent qu'effectivement, l'époque de l'affirmation identitaire d'un « nous, femmes » par l'exposition collective se trouve révolue. Cependant, le pouvoir politique de ce type d'évènement demeure aussi fort et les expositions présentées à La Centrale en sont la preuve. Une multiplicité de situations se voit maintenant dénoncée par le centre d'artistes à travers des événements de groupes : les représentations sexistes des femmes, le capitalisme, la mondialisation, l'homophobie et le racisme. On assiste à une multiplication des préoccupations qui correspond à ce qui se passe à l'intérieur du féminisme. Comme nous l'avons constaté dans le troisième chapitre, la troisième vague féministe ne se contente pas de défendre uniquement les intérêts de la Femme, mais des femmes et de toutes les causes de leurs oppressions. En ce sens, nous sommes en mesure de discerner, encore une fois, l'engagement actif de La Centrale dans les féminismes actuels.

²²⁴ La Centrale Galerie Powerhouse, communiqué de presse pour *Border Movements*, décembre 2008.

CONCLUSION

Il semble que dès leur émergence, la mort de l'art féministe et du féminisme n'a cessé d'être annoncée. Nous avons même vu apparaître le terme « postféminisme », désignant le féminisme comme une période révolue :

The popular deployment of the term « postfeminism » thus involves invidiously redefining and recuperating femininity, feminism, and even masculinity into revitalized racist, classbound, and patriarchal models of gender and sexual identity. The use of the term postfeminism in discourses on contemporary art appears, in contrast, to involve a significantly different project. In my view, however, the postmodern version of postfeminism similarly plays itself out through appropriative techniques that ultimately generalize and defuse feminist agenda.

La popularité du terme « postféminisme » implique par conséquent la redéfinition et la récupération de la féminité, du féminisme et même de la masculinité en de nouveaux modèles racistes, classistes et patriarcaux du genre et de l'identité sexuelle. L'utilisation du terme postféminisme dans les différents discours sur l'art contemporain donne au contraire à lire un projet très différent. À mon avis, cependant, la version postmoderne du postféminisme s'approprie différentes stratégies qui, ultimement, universalisent et désamorcent les préoccupations féministes²²⁵.

Malgré les critiques, les constats d'échec et le postféminisme annoncé, une foule d'événements et d'expositions a eu lieu dans la dernière décennie, questionnant le rapport entre les femmes, le féminisme et l'art. Tout récemment, à l'hiver 2012, le Musée d'art contemporain de Montréal proposait trois expositions de femmes artistes, Ghada Amer, Valérie Blass et Wangechi Mutu, présentées simultanément. Ce trio d'expositions abordait, de front ou de manière périphérique, la question du féminisme parmi de nombreuses autres préoccupations traitées par les artistes. Il s'agit là d'un exemple parmi plusieurs événements d'envergure traitant du féminisme en art. Comment donc expliquer la remise en question du féminisme et de l'art féministe, l'acharnement à annoncer leur fin ?

Le féminisme, comme tout mouvement politique, a subi des changements majeurs, et ce, depuis son émergence, au XIX^e siècle. Le paradigme féministe se reconfigure constamment et les enjeux se diversifient. Le sujet même du féminisme, « les femmes », se voit repensé à la lumière des théories queer, par exemple, complexifiant l'identité sexuée et genrée. Mais ces changements ne signifient pas pour autant la fin ou la mort de l'idéologie féministe, ni de l'art qui s'en inspire. La question de l'actualité de l'art féministe demeure légitime dans la mesure où chaque mouvance artistique doit constamment réitérer sa pertinence. Comment se traduit l'art féministe de nos jours, à la suite des nombreux changements ayant modifié ses prémisses au cours des 40 dernières années ? Quel est l'impact de la diversification de l'idéologie féministe, entre autres avec l'émergence de discours s'attardant à l'identité, sur les pratiques artistiques engagées en ce sens ?

Pour aborder ces problématiques, de prime abord très larges, nous nous sommes arrêtée sur un examen de cas précis, celui du centre d'artistes autogéré montréalais La Centrale Galerie Powerhouse. Avec la récente révision de son mandat féministe, ce lieu d'exposition, inauguré en 1973 dans le but précis de présenter des pratiques artistiques de femmes artistes, se prêtait parfaitement à notre exercice. En examinant parallèlement la programmation des débuts, 1973 à 1978, et celle des dernières années, 2007 à 2010, nous avons été en mesure d'évaluer l'écart entre l'art féministe des années 1970 et celui

²²⁵ Amelia Jones, "Feminism, Incorporated : Reading 'Postfeminism' in an Anti-Feminist Age" *The Feminist and Visual Culture Reader*, London, Routledge, 2003 (1992), p. 321.

d'aujourd'hui. L'hypothèse sur laquelle reposait ce travail voulait que certaines démarches artistiques continuent de se réclamer du féminisme. Une lecture politique des œuvres demeure possible. L'examen de la programmation de La Centrale Galerie Powerhouse permet justement de constater comment l'art féministe se manifeste aujourd'hui afin de cerner ses enjeux. Nous pouvons donc voir les similitudes et les différences avec les années 1970. Une étude des expositions du centre d'artistes démontre que l'art féministe demeure encore bien vivant et pertinent, mais se présente sous une forme différente se modifiant, comme les féminismes, avec les changements sociétaux.

Comme première étape de cette étude, nous avons brièvement retracé l'émergence de l'art féministe et son développement en parallèle avec les théories féministes, depuis les années 1970. Ce point de vue historique a permis d'établir des balises afin d'analyser la programmation des débuts de la galerie Powerhouse. De plus, une attention particulière a été portée au contexte de diffusion immédiat traité par cette recherche, le Québec, grâce aux écrits de Rose-Marie Arbour, de Thérèse St-Gelais et d'Ève Lamoureux. Le troisième chapitre a repris le fil du premier en traitant du féminisme et de l'art féministe à partir des années 1980. Plus spécifiquement, nous avons tenté de cerner l'impact de l'avènement de nouveaux discours théoriques, le queer et le postcolonialisme, sur la pensée féministe et les démarches artistiques en découlant. Nous avons donc pu constater une diversification des enjeux et la popularisation du terme de féminismes au pluriel : « By the late 1980s, feminism emerged with a new or revised agenda, one that favoured diversity over sameness. It should come as no surprise, then, that this was also the moment for the birth of the term feminisms / À la fin des années 1980, le féminisme a refait surface avec un nouveau programme, lequel favorisait la diversité au lieu de l'uniformité. Ce n'est donc pas surprenant que cette époque ait également vu la naissance du terme féminismes »²²⁶. Ces changements ont été annoncés par la troisième vague. Ce nouveau paradigme féministe, émergeant au début des années 1980, se nourrit des discours queer et postcolonial pour explorer toutes les facettes de l'identité. Se dissociant généralement des courants féministes l'ayant précédé, la troisième vague défend une multitude de causes, de l'environnement à l'altermondialisme, insistant sur la pluralité des facteurs opprimants pour les femmes. Nous avons donc pu constater que l'art féministe des dernières années s'est largement nourri de ces prémisses pour se questionner sur la diversité des identités féminines.

L'analyse de la programmation de 1973 à 1978, effectuée dans le deuxième chapitre, a permis de constater qu'à sa fondation, Powerhouse misait principalement sur la visibilité des pratiques de femmes artistes et leur accessibilité aux lieux de diffusion. L'engagement politique des membres se concrétisait dans ce désir de permettre aux femmes de prendre leur place dans le champ des arts. Une lecture féministe des expositions est certes possible, mais les œuvres en soi contenaient rarement un propos politique clair. Powerhouse faisait face à des dissensions internes par rapport à son engagement féministe. Les membres ne s'entendaient pas sur comment ni à quel degré le centre devait s'engager dans le mouvement de libération des femmes. Elles maintenaient donc une position intentionnellement floue. Les artistes, Doreen Lindsay, Carole Massé et les participantes de l'exposition *Fenêtres* par exemple, investigaient, par contre, certaines des grandes thématiques associées à l'art féministe, dont l'expérience féminine. Malgré tout, l'action politique à Powerhouse durant ces années se résumait à la revendication de l'accès des femmes artistes aux lieux de diffusion où elles étaient largement exclues.

Nous avons consacré le dernier chapitre à l'étude des expositions présentées dans les dernières années à La Centrale, de 2007 à 2010. Avec le renouvellement de son mandat, le centre d'artistes ne laisse

²²⁶ Reily, « Introduction », p. 29.



planer aucun doute sur son engagement féministe et politique. Les membres actuelles se proclament ouvertement féministes, contrairement à celles des années 1970 qui se montraient mitigées sur ce sujet. La façon d'aborder le féminisme a cependant changé :

From the late 1970s, a broad shift occurred in feminist art theory and practice. The emphasis on activism, collaboration, and the notion of feminist art as an articulation of female experience gave way to an examination of femininity as constructed through representations and a critique of the male gaze.

À partir de la fin des années 1970, un important changement s'est produit dans la théorie et la pratique artistique féministes. L'accent mis sur le militantisme, la collaboration et la notion d'art féministe comme composante de l'expérience féminine a permis une exploration de la féminité construite à partir des représentations et une critique du regard masculin²²⁷.

Toutefois, le militantisme assumé des membres ne se traduit pas nécessairement par des démarches interrogeant la représentation des femmes. Les sujets de l'art féministe se complexifient et tous les aspects de l'identité se voient maintenant traités par des démarches engagées. Ancrées dans une idéologie de gauche, les membres de la Centrale multiplient les événements artistiques à saveur politique sans jamais s'écarter d'une approche particulièrement féministe. En résultent des expositions comme *Border Movements* et *GENDER ALARM ! Nouveaux féminismes en art actuel*, dont les aspects militants sont indéniables.

À la suite de cette étude, il nous paraît légitime d'affirmer qu'il existe bien, au Québec, un art actuel à discours féministe, pertinent et engagé. Certes, il ne se manifeste pas de la même façon qu'il y a 40 ans, mais il demeure bien présent et féministe sans équivoque. En ce sens, il se distingue des démarches présentées à Powerhouse à ses débuts, lesquelles se montraient ambiguës face à l'engagement politique. L'écart entre ce qui se faisait dans les années 1970 et les pratiques actuelles peut sembler important. Certains pourraient avancer que la diversification des enjeux affecte la cohérence même de l'art féministe et empêche la formation d'une ligne directrice orientant le courant artistique. Toutefois, il ne s'agit pas de créer un courant artistique. L'art à tendance féministe, comme il se présente à La Centrale, réunit des artistes traitant d'enjeux communs et, qui plus est, de causes sociales similaires. Et cette tendance ne semble pas près de s'éteindre dans un contexte politique néolibéral où les acquis des femmes restent fragiles. Si le terme « féministe » continue à faire peur à plusieurs, la nécessité actuelle d'une telle idéologie pour défendre des droits le repopularise : « Si au tout début des années 1990 les jeunes femmes éprouvaient la nécessité de redéfinir le féminisme et si certaines pouvaient être féministes tout en rejetant l'étiquette, aujourd'hui le renouvellement est enclenché et le terme reconduit »²²⁸.

La production présentée récemment à La Centrale, la multiplication d'événements internationaux questionnant les rapports entre l'art et le féminisme et le rayonnement des études féministes ne sont que quelques-uns des facteurs prouvant, encore aujourd'hui, la légitimité et la pertinence de l'art à tendance féministe. Ce qui ne veut pas dire pour autant que les critiques adressées à l'art et à l'approche féministes n'ont pas leur raison d'être. Toute démarche artistique se doit d'être critique et réflexive afin de ne pas stagner. Sinon, l'histoire de l'art féministe récrée un canon et s'institutionnalise. De plus, ce canon reproduit des exclusions semblables à celle de l'histoire de l'art dite « officielle ». Une approche critique nous apparaît donc comme la voie à suivre afin que l'art et l'histoire de l'art féministe demeurent effervescents et pertinents.

²²⁷ Jones, "The Sexual Politics of the Dinner Party", p. 418.

²²⁸ Nengeh Mensah, p. 12.

FIGURES



Figure 1. Vue de la performance d'Alyson Vishnovska, Miriam Ginestier, Heather Kravas, Danya McLeod et Nikol Mikus présentée parallèlement aux événements du Grand Prix 2007, à Montréal.



Figure 2. Vue de la performance d'Alyson Vishnovska, Miriam Ginestier, Heather Kravas, Danya McLeod et Nikol Mikus présentée parallèlement aux événements du Grand Prix 2007, à Montréal.



Figure 3. Vue de l'exposition *Fresh Flesh* de Sonia Haberstick présentée à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, 22 février au 23 mars 2008.



Figure 4. Vue de l'exposition *Fresh Flesh* de Sonia Haberstich présentée à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, 22 février au 23 mars 2008.



Figure 5. Vue de l'exposition *Fresh Flesh* de Sonia Haberstich présentée à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, 22 février au 23 mars 2008.



Figure 6. Vue de l'exposition *Fresh Flesh* de Sonia Haberstich présentée à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, 22 février au 23 mars 2008.



Figure 7. Vue de l'exposition *A Wisdom of Crones* de Ramune Luminaire présentée à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, 4 avril au 4 mai 2008.



Figure 8. Vue de l'exposition *A Wisdom of Crones* de Ramune Luminaire présentée à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, 4 avril au 4 mai 2008.



Figure 9. Vue de l'exposition *A Wisdom of Crones* de Ramune Luminaire présentée à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, 4 avril au 4 mai 2008.



Figure 10. Vue de l'évènement *Amphitheatre of Homosexuality* de Lezbians on Ecstasy tenu à La Central Galerie Powerhouse, Montréal, 17 août au 2 septembre 2007.



Figure 11. Vue de l'exposition *Là-bas* de G.B Jones présentée à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, 8 août au 7 septembre 2008.



Figure 12. Vue de l'exposition *Là-bas* de G.B Jones présentée à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, 8 août au 7 septembre 2008.



Figure 13. Vue de l'exposition *Là-bas* de G.B Jones présentée à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, 8 août au 7 septembre 2008.



Figure 14. Vue de l'exposition *Là-bas* de G.B Jones présentée à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, 8 août au 7 septembre 2008.



Figure 15. Vue de l'exposition *Hero of Our Time* de Matilda Aslizadeh présentée à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, 27 février au 29 mars 2009.



Figure 16. Vue de l'exposition *Hero of Our Time* de Matilda Aslizadeh présentée à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, 27 février au 29 mars 2009.

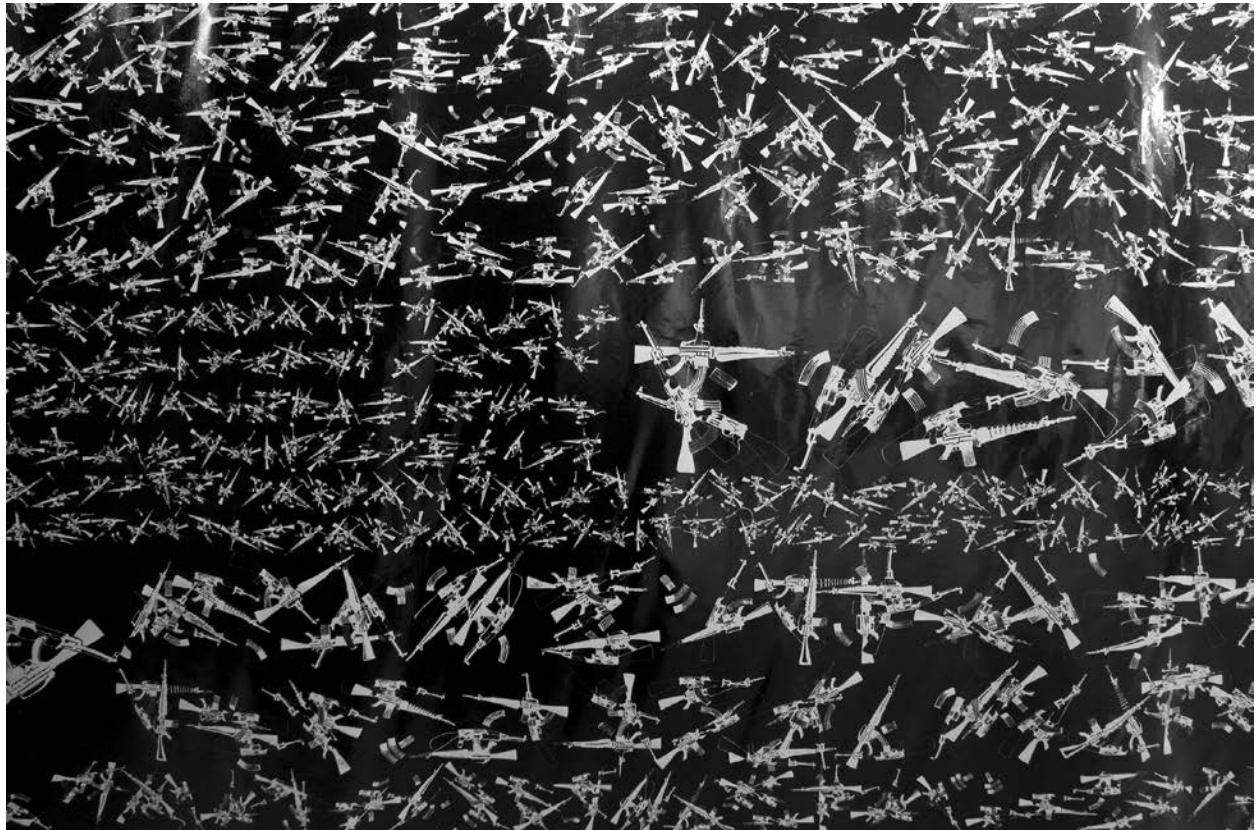


Figure 17. Vue de *Scourge of the Beast with Two Backs* de Matilda Aslizadeh à La Centrale Galerie Powerhouse, 27 février au 29 mars 2009.



Figure 18. Vue de l'exposition *Magic Never Ends* de Sayeh Sarfaraz présentée à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, 11 au 14 février 2009.



Figure 19. Vue de l'exposition *Magic Never Ends* de Sayeh Sarfaraz présentée à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, 11 au 14 février 2009.



Figure 20. Vue de l'exposition *Magic Never Ends* de Sayeh Sarfaraz présentée à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, 11 au 14 février 2009.



Figure 21. Vue de l'exposition *GENDER ALARM! Nouveaux féminismes en art actuel* présentée à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, 17 au 28 septembre 2008.

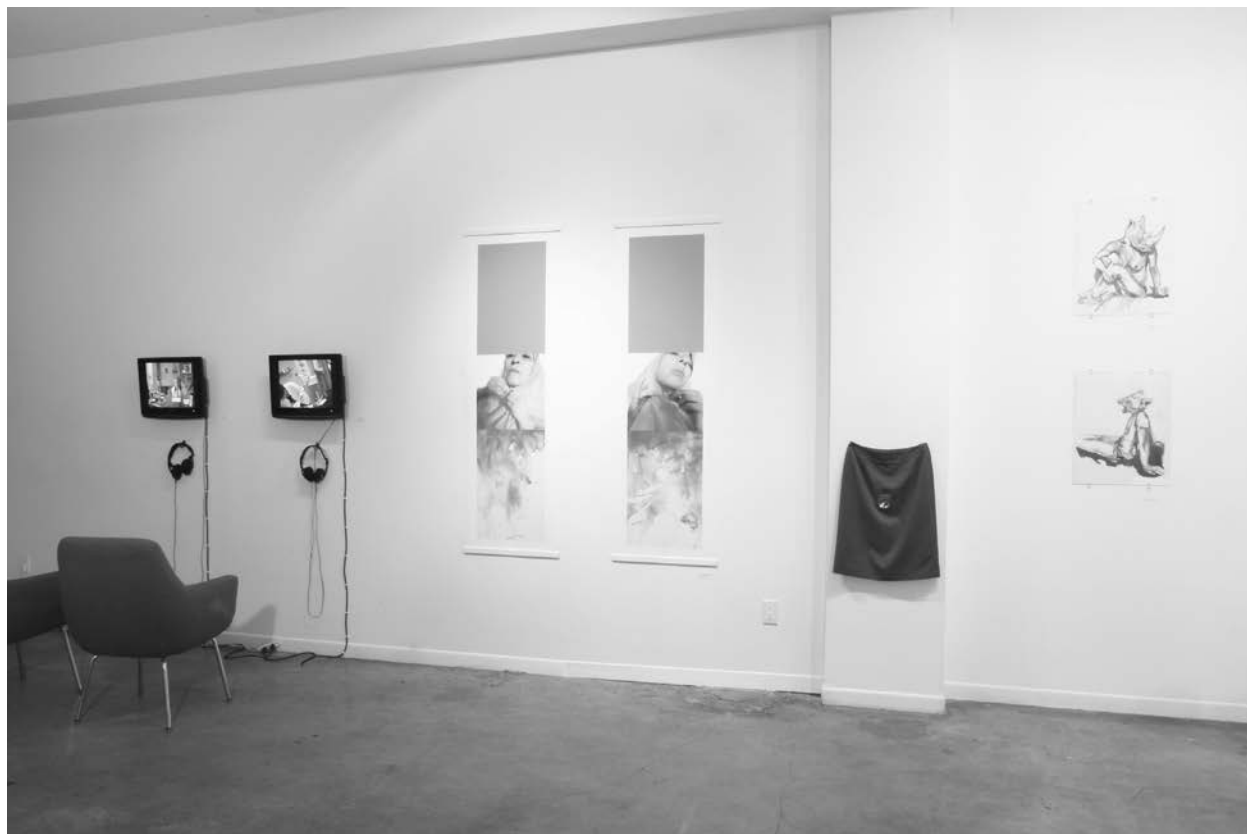


Figure 22. Vue de l'exposition *GENDER ALARM ! Nouveaux féminismes en art actuel* présentée à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, 17 au 28 septembre 2008.



Figure 23. Vue de l'exposition *GENDER ALARM! Nouveaux féminismes en art actuel* présentée à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, 17 au 28 septembre 2008.



Figure 24. Vue de l'exposition *GENDER ALARM! Nouveaux féminismes en art actuel* présentée à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, 17 au 28 septembre 2008.



Figure 25. Vue de l'exposition *Femmes de l'Arctique* présentée à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, 19 novembre au 19 décembre 2010.



Figure 26. Vue de l'exposition *Femmes de l'Arctique* présentée à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, 19 novembre au 19 décembre 2010.



Figure 27. Vue de l'exposition *Border Movements* présentée à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, 17 novembre au 20 décembre 2008.



Figure 28. Vue de l'exposition *Border Movements* présentée à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, 17 novembre au 20 décembre 2008.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES

- ARBOUR, Rose-Marie. 1999. *L'art qui nous est contemporain*, Montréal, Éditions Artexte, 158 p.
- BUTLER, Cornelia H., et Lisa Gabrielle MARK (dir.). 2007. *Wack ! Art and the Feminist Revolution*, Los Angeles, Cambridge, Los Angeles Museum of Contemporary Art, MIT Press, 511 p.
- BUTLER, Cornelia H., et Alexandra SHWARTZ (dir.). 2010. *Modern Women : Women Artists at the Museum of Modern Art*, New York, Museum of Modern Art, 528 p.
- CAUQUELIN, Anne. 2007 (1992). *L'art contemporain*, coll. « Que sais-je ? », Paris, Presses Universitaires de France, 127 p.
- CHADWICK, Whitney. 2007 (1990). *Women, Art, and Society*, Singapore, Thames & Hudson, 528 p.
- DESCARRIES-BÉLANGER, Francine, et Shirley ROY. 1988. *Le mouvement des femmes et ses courants de pensée. Essai de typologie*, Ottawa, Les documents de l'ICREF, n° 19, ICREF/CRIAW, 40 p.
- DORLIN, Elsa. 2008. *Sexe, genre et sexualités*, Paris, Presses Universitaires de France, 153 p.
- DUMONT, Micheline, et Louise TOUPIN. 2003. *La pensée féministe au Québec. Anthologie 1900-1985*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 750 p.
- HEINICH, Nathalie. 2004. *La sociologie de l'art*, Coll. « Repères », Paris, La Découverte, 123 p.
- HEINICH, Nathalie. 1998. *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris, Éditions de Minuit, 90 p.
- HIRATA, Helena, Françoise LABORIE, Hélène LE DOARÉ et Danièle SENOTIER. 2000. *Dictionnaire critique du féminisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 315 p.
- JAGOSE, Annamarie. 1996. *Queer Theory : An Introduction*, New York, New York University Press, 153 p.
- LAMOUREUX, Ève. 2009. *Art et politique. Nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*, Montréal, Écosociété, 268 p.
- LYOTARD, Jean-François. 1979. *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, 109 p.
- MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE/Centre de création industrielle. 2009. *elles@centrepompidou. Artistes femmes dans la collection du musée national d'art moderne, Centre de création industrielle*, Paris, Centre George Pompidou, 381 p.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. 1990. *Epistemology of the Closet*, Berkeley, University of California Press, 258 p.

SIOUI DURAND, Guy. 1997. *L'art comme alternative. Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec 1976-1996*, Québec, Université Laval, 466 p.

TRÉPANIÉ, Esther (dir.). 2010. *Femmes artistes du XX^e siècle au Québec. Œuvres du Musée national des beaux-arts du Québec*, Québec, Les publications du Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 287 p.

WARK, Jayne. 2006. *Radical Gestures : Feminism and Performance in North America*, Montreal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 304 p.

YOUNG, Robert J.C. 2003. *Postcolonialism : A Very Short Introduction*, Coll. "A Very Short Introduction", Oxford, Oxford University Press, 178 p.

CHAPITRES DE LIVRES

ARBOUR, Rose-Marie. 2003. « Les expositions collectives de femmes artistes et leurs catalogues : 1965-1990 », dans *Exposer l'art contemporain au Québec. Discours d'intention et d'accompagnement*, sous la dir. de Francine Couture, p. 99-165. Montréal, Centre de Diffusion 3D.

_____. 1996. « Inventer. Et transmettre », dans *Trans-Mission : transmission de l'héritage des femmes en arts visuels*, sous la dir. de Danièle Racine, p. 14-17. Montréal, La Centrale/Galerie Powerhouse, Éditions du remue-ménage.

_____. 1982. « Introduction », dans *Art et féminisme*, sous la dir. de Rose-Marie Arbour et al., p. 3-13. Québec, Ministère des Affaires culturelles.

BELLAVANCE, Guy. 2000. « Introduction », dans *Mondes et Réseaux de l'art. Diffusion, migration et cosmopolitisme en art contemporain*, sous la dir. de Guy Bellavance, p. 7-29. Montréal, Liber.

BROUDE, Norma, et Mary D. GARRARD. 2005. "Introduction", dans *Reclaiming the Female Agency : Feminist Art Theory After Postmodernism*, sous la dir. de Norma Broude et Mary D. Garrard, p. 1-25. Berkeley, University of California Press.

BUTLER, Judith. 2009. "Performative Acts and Gender Constitution : An Essay in Phenomenology and Feminist Theory", dans *The Art of Art History*, sous la dir. de Donald Preziosi, p. 356-390. New York, Oxford University Press, (1^{ère} édition 1988).

CHICAGO, Judy, et Miriam SCHAPIRO. 2003 (1973). "Female Imagery", dans *The Feminist and Visual Culture Reader*, sous la dir. d'Amelia Jones, p. 40-43. London, Routledge, (1^{ère} édition : 1973).

Collectif Clio. 1992. « L'éclatement et l'affirmation : 1945 à 1990 », *L'histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles*, p. 455 à 623. Montréal, Le Jour Éditeur.



- COUTURE, Francine. 2003. « Introduction », dans *Exposer l'art contemporain au Québec. Discours d'intention et d'accompagnement*, sous la dir. de Francine Couture et al., p. 7-15. Montréal, Centre de diffusion 3D.
- _____. 2003. « Expositions collectives et montréalisation de l'art contemporain », dans *Exposer l'art contemporain au Québec : discours d'intention et d'accompagnement*, sous la dir. de Francine Couture et al., p. 55-98. Montréal, Centre de diffusion 3D.
- DOYLE, Jennifer. 2009 (2006). "Queer Wallpaper", dans *The Art of Art History*, sous la dir. de Donald Preziosi, p. 391-401. New York, Oxford University Press.
- DUBREUIL-BLONDIN, Nicole. 1982. « Les femmes dans la nature ou l'immanence du contenu », dans *Art et féminisme*, sous la dir. de Rose-Marie Arbour et al., p. 157-165. Québec, Ministère des Affaires culturelles.
- FASSIN, Éric. 2005. « Préface », dans *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, [traduit de l'anglais par Cynthia Kraus], p. 5-19. Paris, Éditions La Découverte.
- FRASER, Marie. 1990. « Instabili : la question du sujet », dans *Instabili. La question du sujet = The Question of the subject*, p. 9-11. Montréal, La Centrale/Galerie Powerhouse, Artexte.
- IRIGARAY, Luce. 2003 (1977). « Ce sexe qui n'en est pas un », dans *Ce sexe qui n'en est pas un*, p. 23-32. Paris, Éditions de Minuit.
- JONES Amelia. 2005 (1992). "Feminism, Incorporated : Reading 'Postfeminism' in an Anti-feminist Age", dans *The Feminist and Visual Culture Reader*, p. 314-329. London, Routledge.
- _____. 1979. "The Sexual Politics of the Dinner Party", dans *Reclaiming the Female Agency : Feminist Art Theory After Postmodernism*, sous la dir. de Norma Broude et Mary D. Garrard, p. 409-433. Berkeley, University of California Press.
- LAMOUREUX, Diane. 2005. « La réflexion queer : apports et limites », dans *Dialogues sur la troisième vague féministe*, sous la dir. de Maria Nengeh Mensah, p. 91-103. Montréal, Éditions du remue-ménage.
- _____. 1999. « Agir sans "nous" », dans *Les limites de l'identité sexuelle*, sous la dir. de Diane Lamoureux, p. 87-108. Montréal, Éditions du remue-ménage.
- LAURETIS, Teresa D. 1987. "The Technology of Gender", dans *Technologies of Gender : Essays on Theory, Film, and Fiction*, p. 1-30. Bloomington, Indiana State University Press.
- LIPPARD, Lucy. 1995. *The Pink Glass Swan : Selected Feminist Essays on Art*, The New Press, New York, 342 p.
- MULVEY, Laura, 2003 (1975). "Visual Pleasure and Narrative Cinema", dans *The Feminist and Visual Culture Reader*, sous la dir. d'Amelia Jones, p. 44-53. London, Routledge.

- NASH, Joanna. 1990. "Montréal's Powerhouse Gallery", dans *Instabili. La question du sujet = The Question of the subject*, sous la dir. de Marie Fraser et al., p. 85-91. Montréal, La Centrale/Galerie Powerhouse, Artexte.
- NAVARRO SWAIN, Tania. 1999. « Au-delà du binaire : les queers et l'éclatement du genre », dans *Les limites de l'identité sexuelle*, sous la dir. de Diane Lamoureux, p. 135-149. Montréal, Éditions du remue-ménage.
- NENGEH MENSAH, Maria (dir.). 2005. « Introduction », dans *Dialogues sur la troisième vague féministe*, p. 11-27. Montréal, Éditions du remue-ménage.
- NOCHLIN, Linda. 2007. "Women Artists Then and Now : Painting, Sculpture and the Image of Self", dans *Global Feminisms : New Directions in Contemporary Art*, sous la dir. de Maura Reily et Linda Nochlin, p. 47-69. New York, Merrell Publishing, Brooklyn Museum.
- OWENS, Craig, 2009 (1983). "The Discourse of Others : Feminists and Postmodernism", dans *The Art of Art History*, sous la dir. de Donald Preziosi, p. 335-351. New York, Oxford University Press.
- PAGÉ, Geneviève. 2005. « Variations sur une vague », dans *Dialogues sur la troisième vague féministe*, sous la dir. de Maria Nengeh Mensah, p. 42-48. Montréal, Éditions du remue-ménage.
- PLANTENGA, Stansje. 1975. « Article sans titre », *Artfemme'75 : une exposition d'œuvres de femmes artistes*, sous la dir. de Fernande Saint-Martin et Gail Lauzzana, p. 5. Montréal, Musée d'art contemporain.
- REILY Maura, et Linda NOCHLIN. 2007. "Curator's Preface", dans *Global Feminisms : New Directions in Contemporary Art*, sous la dir. de Maura Reily et Linda Nochlin, p. 11-13. New York, Merrell Publishing, Brooklyn Museum.
- REILY, Maura. 2007. "Introduction", dans *Global Feminisms : New Directions in Contemporary Art*, sous la dir. de Maura Reily et Linda Nochlin, p. 15 à 45. New York, Merrell Publishing, Brooklyn Museum.
- SORKIN, Jenni. 2007. "The Feminist Nomad : The All-Women Group Show", dans *WACK ! Art and the Feminist Revolution*, sous la dir. de Cornelia H. Butler et Lisa Gabrielle Mark, p. 458-472. Los Angeles, Cambridge, The Museum of Contemporary Art, MIT Press.
- ST-GELAIS, Thérèse. 1982. « Remarques sur l'art féminin et l'art féministe », dans *Art et féminisme*, sous la dir. de Rose-Marie Arbour, p. 147-152. Québec, Ministère des Affaires culturelles.
- ST-HILAIRE, Colette. 1999. « Crise et mutation du dispositif des sexes : regard sociologique sur l'éclatement de la catégorie sexe », dans *Les limites de l'identité sexuelle*, sous la dir. de Diane Lamoureux, p. 57 à 83. Montréal, Éditions du remue-ménage.
- TENHAAF, Nell. 1990. "A History or A Way of Knowing", dans *Instabili. La question du sujet = The Question of the subject*, sous la dir. de Marie Fraser et al., p. 77-84. Montréal, La Centrale/Galerie Powerhouse, Artexte.



WITTIG, Monique. 2007a. « La catégorie des sexes », dans *La Pensée straight*, p. 35-41. Paris, Éditions Amsterdam, (1^{re} édition 1992).

_____. 2007b. « On ne naît pas femme », dans *La Pensée straight*, p. 43 à 52. Paris, Éditions Amsterdam, (1^{re} édition 1992).

ARTICLES

BARIL, Audrey. 2007. « De la construction du genre à la construction du sexe : les théories féministes postmodernes dans l'œuvre de Judith Butler », *Recherches féministes*, vol. 20, n° 2, p. 61 à 90.

BLANCHFIELD, Cecilia. 1975. "High Voltage Art at Powerhouse", *Women's Collective Press*, 19 novembre, p. 6.

BOGARDI, George, et Henry Lehman. 1974. "Scott's works a synthesis of discipline and sensitivity", *The Montreal Star*, 4 décembre, p. 5.

DELGADO, Jérôme. 2008. « Images/Chair fraîche en couleur », *Night Life Magazine*, février, n° 92.

DEWOLFE, Stacey. 2009. "Making Sense of Conflict", *Montreal Mirror*, vol. 24, n° 33, 5 au 11 février.

GOSSELIN, Claude. 1975. « Artfemme, ou artistes femmes peu... féministes », *Le Devoir*, samedi 19 avril, p. 18.

LEHMAN, Henry. 1975. "Gallery Roundup", *The Montreal Star*, mercredi 2 juin, p. 4.

_____. 1975. « Cherchez la femme », *The Montreal Star*, samedi 12 avril, p. 5.

MAVRIKAKIS, Nicolas. 2008. « Jeux de Miroir », *Voir*, 14 août, p. 27.

NIXON, Virginia. 1976. "Entertainments". *Montreal Star*, mercredi 4 février, p. 6.

_____. 1975. "Women Artists or Women in the Masks of Men ? ", *The Gazette*, samedi 12 avril, p. 20.

_____. 1974. "Powerhouse", *The Gazette*, 30 novembre, p. 21.

PARENT, Sylvie. 2008 et 2009. « La Centrale, pour un féminisme inclusif. Entrevue avec Roxanne Arsenault », *Etc*, Montréal, décembre, janvier et février, n° 84, p. 14 à 19.

PURCELL, Susan. 1974. "Goldfish in Sink Just Part of Unorthodox Art Exhibit", *The Montreal Star*, mercredi 27 mai, p. E-4.

TOUSIGNANT, Isa. 2008. "Girls Gone Wild", *Montreal Hour*, 21 au 27 août, p. 24.

SITES INTERNET

La Centrale Galerie Powerhouse, « Historique et mandat », dans *La Centrale Galerie Powerhouse*, <http://www.lacentrale.org/qui-est>, (page consultée le 18 septembre 2009).

HEWINGS, Meg. 2008. "Pretty (fierce) in Pink", *The Hour*, <http://www.hour.ca/visualarts/visualarts.aspx?ilDArticle=15564>, 26 septembre, (page consultée le 21 juillet 2011).

COMMUNIQUÉS DE PRESSE

Communiqués de presse et Infolettres publiés par le centre d'artistes de 1973 à 1978 et de 2007 à 2010.

Les lauréates du Prix de publication de l'Institut de recherches et d'études féministes

MÉMOIRES DE MAÎTRISE – CONCENTRATION ÉTUDES FÉMINISTES

(2012) Kim Rondeau, M.A. Études des arts

Où en sommes-nous avec l'art féministe ? Analyse de la programmation de La Centrale Galerie Powerhouse (1973-1978 et 2007-2010), Cahiers de l'IREF, collection Tremplin, n° 4 2013, 90 p.

(2011) Stéphanie Mayer, M.A. Science politique [Prix ex æquo]

Du « Nous femmes » au « Nous féministes » : l'apport des critiques anti-essentialistes à la non-mixité organisationnelle, Cahiers de l'IREF, collection Tremplin, n° 3, 2012, 92 p.

(2011) Anna Lupien, M.A. Sociologie ([Prix ex æquo])

De la cuisine au studio : le rapport public/privé interrogé au fil des parcours d'artistes québécoises de trois générations, publié sous le titre *De la cuisine au studio*, Éditions du remue-ménage, 2012, 208 p.

(2010) Michèle Gaudreau, M.A. Études littéraires

Violence et identité dans « Les mouflettes d'Atropos » et « Le cri du sablier » de Chloé Delaume
Cahiers de l'IREF, collection Tremplin, n° 2, 2011, 84 p.

(2009) Gabrielle Trépanier-Jobin, M.A. Communication

Représentations alternatives de la subjectivité féminine dans le cinéma féminin québécois, Cahiers de l'IREF, collection Tremplin, n° 1, 2010, 71 p.

(2008) Marie-Julie Garneau, M.A. Communication [Prix ex æquo]

Le regard au féminin : analyse du cinéma des femmes au Québec, publié sous le titre *Hors champ : la marginalisation des femmes québécoises devant et derrière la caméra*, Cahiers de l'IREF, n° 21, 2010, 110 p.

(2008) Anne Létourneau, M.A. Sciences des religions [Prix ex æquo]

Violence au féminin en Juges 4-5 : entre normativité et subversion du genre, Cahiers de l'IREF, n° 22, 2010, 99 p.

(2007) Anahi Morales-Hudon, M.A. Science politique

Théorisations féministes d'une citoyenneté plurielle : paradoxes et tensions de l'inclusion des femmes, publié sous le titre *Citoyenneté plurielle : paradoxes et tensions de l'inclusion des femmes. Le cas des femmes zapatistes du Chiapas, Mexique*, Cahiers de l'IREF, n° 18, 2008, 114 p.

(2006) Mélissa Nader, M.A. Sociologie [Prix ex æquo]

Les enjeux de la suppression hormonale des menstruations. Une analyse des discours de professionnels de la santé, Cahiers de l'IREF, n° 16, 2007, 135 p.

(2006) Judith Patenaude, M.A. Études littéraires [Prix ex æquo]

Le modelage du corps et de l'esprit féminins dans l'« Histoire d'Omayya » (1985) de Nancy Huston. Une critique des représentations de genre, Cahiers de l'IREF, n° 17, 2007, 138 pages.



- (2005) Marie-Ève Bélanger, M.A. Études littéraires
Guerre, genre et résistance : Malika Mokeddem et Fariba Hachtroudi, Cahiers de l'IREF, n° 15, 2006, 116 p.
- (2004) Louise Brossard, M.A. Sociologie [Prix ex æquo]
Trois perspectives lesbiennes féministes articulant le sexe, la sexualité et les rapports sociaux de sexe : Rich, Wittig, Butler, Cahiers de l'IREF, n° 14, 2005, 155 p.
- (2004) Julie Brunet, M.A. Études littéraires [Prix ex æquo]
Histoires de grands-mères : exil, filiation et narration au féminin dans « La mémoire de l'eau », de Ying Chen, « Le bonheur à la queue glissante » d'Abla Farhoud et « La dot de Sara », de Marie-Célie Agnant, publié sous le titre *Histoires de grands-mères : Exil, filiation et narration dans l'écriture des femmes migrantes du Québec*, Cahiers de l'IREF, n° 13, 2005, 110 p.
- (2003) Évelyne Ledoux-Beaugrand, M.A. Études littéraires
De l'écriture de soi au don de soi : les pratiques confessionnelles dans « La honte » et « L'événement » d'Annie Ernaux, Cahiers de l'IREF, n° 12, 2005, 139 p.
- (2002) Judith Trudeau, M.A. Science politique
Genre et technosciences : les rôles féminins dans l'univers de quatre jeux vidéo, Cahiers de l'IREF, n° 11, 2004, 94 p.
- (2001) Gaétane Lemay, M.A. Intervention sociale
Le rapport au pouvoir des femmes et des hommes et la représentation des femmes au Bureau de la Fédération des travailleurs et travailleuses (FTQ), Cahiers de l'IREF, n° 9, 2003, 170 p.
- (2000) Sandrina Joseph, M.A. Études littéraires
Figures d'un discours interdit : les métaphores du désir féminin dans « Villette » de Charlotte Brontë, Cahiers de l'IREF, n° 8, 2001, 149 p.
- (1998) Nathalie Ricard, M.A. Intervention sociale
La maternité chez les lesbiennes. Diversité de portraits, publié sous le titre *Maternités lesbiennes*, Éditions du remue-ménage, 2001, 190 p.
- (1997) Violaine Gagnon, M.A. Communication
Vidéaste autour du monde. Enjeux et contraintes de la rencontre interculturelle et de sa représentation, Cahiers de l'IREF, n° 2, 1998, 152 p.
- (1996) Lise Letarte, M.A. Sexologie
Quand la violence parle du sexe. Analyse du discours thérapeutique pour hommes violents, Cahiers de l'IREF, n° 1, 1998, 130 p.

Les Cahiers de l'IREF

Où en sommes-nous avec l'art féministe ?

Analyse de la programmation de La Centrale Galerie Powerhouse
(1973-1978 et 2007-2010)

Au cours des dix dernières années, de nombreux événements en arts visuels se sont penchés sur la question du féminisme, malgré l'annonce de la mort de ce courant politique par plusieurs discours populaires. Effectivement, l'avènement des champs d'études queer et postcoloniales, à la fin de la décennie 1980, reconceptualise et complexifie le sujet du féminisme, la femme. Les fondements de l'identité femme, la fixité de cette catégorie, se voient maintenant interrogés. De ce fait, les prémisses mises de l'avant par les féministes des années 1970, moment fort du mouvement de libération des femmes, se verront critiquées.

Dans un tel contexte, nous souhaitons questionner l'art féministe actuel et voir comment il se manifeste. Plus spécifiquement, nous analysons de quelle façon il diffère des pratiques féministes inaugurées dans la décennie 1970. C'est sur cette problématique que s'attarde cette recherche prenant pour corpus d'étude les expositions présentées, de 1973 à 1978 et de 2007 à 2010, au centre d'artistes féministe montréalais La Centrale Galerie Powerhouse. Ce lieu de diffusion, fondé par des femmes désirant avoir un endroit pour exposer leur art à un moment où elles étaient exclues des institutions, est un témoin privilégié des relations qu'entretiennent le discours artistique et les théories féministes. La Centrale Powerhouse a d'ailleurs modifié son mandat en 2008 afin qu'il demeure pertinent face aux changements ayant lieu au sein du courant féministe. À travers notre étude comparative de la programmation du centre d'artistes ainsi qu'une lecture féministe de ces œuvres, nous voulons démontrer que des démarches politisées, enrichies par de nouvelles préoccupations queer et postcoloniales, demeurent possibles.



Kim Rondeau détient une maîtrise en études des arts avec concentration en études féministes ainsi qu'un baccalauréat en histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal. Ses principaux champs d'intérêts sont l'art féministe et l'histoire de l'art féministe. Elle compte poursuivre des études doctorales.

La collection Tremplin des Cahiers de l'IREF est consacrée à la publication de mémoires avec concentration en études féministes qui ont remporté le Prix de publication de l'Institut.

www.iref.uqam.ca

**Institut de recherches
et d'études féministes**
Téléphone : 514 987-6587
Télécopieur : 514 987-6742
iref@uqam.ca

ADRESSE MUNICIPALE
210, rue Sainte-Catherine Est
Local VA-2200 (2^e étage)
Montréal (Québec) H2X 1L1
Métro Berri-UQAM

ADRESSE POSTALE
Université du Québec à Montréal
Institut de recherches et d'études féministes
Case postale 8888, succursale Centre-ville
Montréal (Québec) H3C 3P8 CANADA