

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

OÙ EN SOMMES-NOUS AVEC L'ART FÉMINISTE ? ANALYSE DE LA
PROGRAMMATION DE LA CENTRALE GALERIE POWERHOUSE (1973-1978 ET 2007-
2010)

MÉMOIRE PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES DES ARTS

KIM RONDEAU

JANVIER 2013

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

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	vi
RÉSUMÉ	x
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1	
ÉMERGENCE DE L'ART FÉMINISTE	6
1.1 Définition des concepts : le féminisme et l'art féministe	6
1.1.1 Le féminisme	6
1.1.2 L'art féministe	10
1.2 La naissance de l'art féministe	13
1.2.1 Les thématiques et les médiums explorés par l'art féministe	14
1.2.2 Les expositions collectives	16
1.3 L'art féministe après les années 1970	17
CHAPITRE 2	
UN CENTRE D'ARTISTES À SOI : LES PREMIÈRES ANNÉES DE LA GALERIE POWERHOUSE (1973-1978)	18
2.1 Galerie Powerhouse : mission et mandat	18
2.1.1 Les années 1970 et le début des galeries parallèles au Québec	18
2.1.2 La naissance de la galerie Powerhouse	20
2.1.2.1 La mission et le mandat à la fondation de Powerhouse	22
2.2 L'art féministe, l'art des femmes à Powerhouse (1973-1978)	24
2.2.1 Thématiques : expérience, sexualité et corps	26
2.2.2 Médiums et matériaux « féminins » : une revalorisation	32
2.3 Les expositions collectives : la quête d'une identité collective	35
2.3.1 Le concept d'exposition collective	35
2.3.2 Les expositions collectives à Powerhouse	37
2.4 La fin du « nous, femmes »	41
CHAPITRE 3	

L'IMPACT DU POSTCOLONIALISME ET DE LA THÉORIE QUEER SUR L'ART FÉMINISTE.....	43
3.1 La troisième vague féministe	43
3.2 Les théories queer	45
3.3 Le postcolonialisme	48
3.4 L'art féministe à l'heure de la troisième vague	50
CHAPITRE 4	
NOUVEAUX FÉMINISMES À LA CENTRALE GALERIE POWERHOUSE (2007-2010).....	54
4.1 Le renouvellement de mandat de La Centrale Galerie Powerhouse	54
4.1.1 La question épineuse	55
4.1.2 Un mandat modifié	57
4.2 L'émergence des nouveaux domaines intellectuels et leur impact sur les pratiques présentées à La Centrale Galerie Powerhouse	59
4.2.1 Les représentations culturelles des femmes : identités multiples	60
4.2.2 Le positionnement de la sexualité hors d'un cadre hétéronormatif.....	63
4.2.3 L'intégration de préoccupations culturelles et ethniques	65
4.3 Les expositions collectives : engagements multiples.....	69
CONCLUSION.....	76
ANNEXE	
FIGURES.....	81
BIBLIOGRAPHIE.....	129

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
2.1 Tanya Mars, <i>Fur Codpiece</i> , 1974, présenté à la Galerie Powerhouse, Montréal, du 20 octobre au 1 ^{er} novembre 1974.....	81
2.2., Tanya Mars, <i>Meat Package Codpiece</i> , 1974, présenté à la Galerie Powerhouse, Montréal, du 20 octobre au 1 ^{er} novembre 1974	82
2.3 Tanya Mars, <i>Feathers Codpiece</i> , 1974, présenté à la Galerie Powerhouse, Montréal, du 20 octobre au 1 ^{er} novembre 1974	83
2.4 Tanya Mars, <i>Mirror Codpiece</i> , 1974, présenté à la Galerie Powerhouse, Montréal, du 20 octobre au 1 ^{er} novembre 1974	84
2.5 Tanya Mars, <i>Chess Set Codpiece</i> , 1974, présenté à la Galerie Powerhouse, Montréal, du 20 octobre au 1 ^{er} novembre 1974	85
2.6 Tanya Mars, <i>Camera Case Codpiece</i> , 1974, présenté à la Galerie Powerhouse, Montréal, du 20 octobre au 1 ^{er} novembre 1974	86
2.7 Tanya Mars, <i>Batman Codpiece</i> , 1974, présenté à la Galerie Powerhouse, Montréal, du 20 octobre au 1 ^{er} novembre 1974	87
2.8 Tanya Mars, <i>Priest Codpiece</i> , 1974, présenté à la Galerie Powerhouse, Montréal, du 20 octobre au 1 ^{er} novembre 1974.....	88
2.9 Badanna Zack, <i>Phallic Object</i> , céramique et épingle, 1972	89
2.10, Judy Chicago, <i>The Diner Party</i> , céramique, porcelaine, textile, 1974-1979, Brooklyn Museum, New York.....	90
2.11, Doreen Lindsay, Vue de l'exposition <i>J'existe</i> à la galerie Powerhouse, Montréal, 22 janvier au 15 février 1977	91
2.12, Doreen Lindsay, <i>Mother and Daughter</i> , lithographie, 1976.	92
2.13, Doreen Lindsay, <i>Self-Portrait</i> , lithographie, 1976.	93

3.1, Martha Rosler, <i>Semiotics of the Kitchen</i> , 1975, Vidéo noir et blanc, 6 minutes 11 secondes, Collection FRAC Lorraine	94
3.2 Hannah Wilke, <i>S.O.S Starification Object Series</i> , 1974-1982, Photographies avec sculpture en gomme à mâcher, Museum of Modern Art New York.	95
3.3. Hannah Wilke, <i>Ponder-r-rosa 4, White Plains, Yellow Rocks</i> , 1975, latex, métal et punaises, Museum of Modern Art New York.....	96
3.4 Mary Beth Edelson, <i>Some Living American Women Artists/Last Supper</i> , 1972, Collage, Smithsonian American Art Museum, Washington.....	97
3.5 Sylvia Sleigh, <i>The Turkish Bath</i> , 1973, huile sur toile, SMART Museum of Art of the University of Chicago	98
4.1 Vue de la performance d'Alyson Vishnovska, Miriam Ginestier, Heather Kravas, Danya McLeod et Nikol Mkus présentée parallèlement aux événements du Grand Prix 2007, à Montréal	99
4.2 Vue de la performance d'Alyson Vishnovska, Miriam Ginestier, Heather Kravas, Danya McLeod et Nikol Mkus présentée parallèlement aux événements du Grand Prix 2007, à Montréal	100
4.3, Vue de l'exposition <i>Fresh Flesh</i> de Sonia Haberstich présentée à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, du 22 février au 23 mars 2008.	101
4.4, Vue de l'exposition <i>Fresh Flesh</i> de Sonia Haberstich présentée à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, du 22 février au 23 mars 2008	102
4.5, Vue de l'exposition <i>Fresh Flesh</i> de Sonia Haberstich présentée à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, du 22 février au 23 mars 2008	103
4.6, Vue de l'exposition <i>Fresh Flesh</i> de Sonia Haberstich présentée à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, du 22 février au 23 mars 2008.	104
4.7, 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.....	105

4.8, 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.....	106
4.9, 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.....	107
4.10, Vue de l'évènement <i>Amphitheatre of Homosexuality</i> de Lezbianz on Ecstasy tenue à La Central Galerie Powerhouse, Montréal, 17 août au 2 septembre 2007 ...	108
4.11, 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	109
4.12, 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	110
4.13, 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	111
4.14, 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	112
4.15, 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.....	113
4.16, 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.....	114
4.17, 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	115
4.18, Vue de la performance <i>Vertigo/Vitiligo</i> de Nahed Mansour à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, du 3 au 7 novembre 2010.....	116
4.19, Vue de la performance <i>Vertigo/Vitiligo</i> de Nahed Mansour à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, du 3 au 7 novembre 2010.....	117
4.20, Vue de l'exposition <i>Magic Never Ends</i> de Sayeh Sarfaraz présentée à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, 11 au 14 février 2009.....	118

4.21, Vue de l'exposition <i>Magic Never Ends</i> de Sayeh Sarfaraz présentée à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, 11 au 14 février 2009.....	119
4.22, Vue de l'exposition <i>Magic Never Ends</i> de Sayeh Sarfaraz présentée à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, 11 au 14 février 2009.....	120
4.23, 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..	121
4.24, 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..	122
4.25, 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..	123
4.26, 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..	124
4.27, Vue de l'exposition <i>Femmes de l'Arctique</i> présentée à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, 19 novembre au 19 décembre 2010	125
4.28, Vue de l'exposition <i>Femmes de l'Arctique</i> présentée à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, 19 novembre au 19 décembre 2010	126
4.29, Vue de l'exposition <i>Border Movements</i> présentée à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, 17 novembre au 20 décembre 2008	127
4.30, Vue de l'exposition <i>Border Movements</i> présentée à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, 17 novembre au 20 décembre 2008	128

RÉSUMÉ

Au cours des 10 dernières années, de nombreux évènements 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, à la fin de la décennie 1980, des champs d'études queer et postcoloniales reconceptualise et complexifie le sujet du féminisme, la femme. Les fondements de l'identité femme, la fixité de cette catégorie, se voient maintenant interroger. De ce fait, les prémisses mises de l'avant par les féministes des années 1970, moment fort du mouvement de libération des femmes, reçoivent un lot important de critique.

Dans un tel contexte, nous souhaitons questionner l'art féministe actuel et comment il se manifeste. Plus spécifiquement, nous voulons analyser de quelle façon il diffère des pratiques féministes inaugurés dans la décennie 1970. C'est sur cette problématique que s'attarde ce mémoire prenant pour corpus d'études les expositions présentées, de 1973 à 1978 et de 2007 à 2010, au centre d'artistes féministes 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 dans le but de demeurer pertinent face aux changements ayant lieu au sein du courant féministe. À travers notre étude comparative de la programmation du centre d'artistes, nous voulons démontrer des démarches politisées, enrichies par de nouvelles préoccupations queer et postcoloniales, demeurent possible ainsi qu'une lecture féministe des œuvres.

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 discours féministes. 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 art. Ce mémoire 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'expliquait Marie Fraser,

La Galerie Powerhouse est en quelque sorte un témoin important des bouleversements que les théories féministes ont entraînés dans les domaines des arts visuels et de la pensée contemporaine. Elle est aussi

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.

un signe des différents débats et des transformations qui ont eu lieu à l'intérieur des discours et des milieux féministes.⁷

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 ce chantier de recherche est de cerner comment un art peut demeurer féministe à la suite du développement de disciplines interrogeant les fondements mêmes du genre et du 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, ce mémoire 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 de mandat de 2008 de La Centrale, dont le processus 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 de cette étude prendra appui sur quelques auteures en particulier. Dans un premier temps, les publications de la critique d'art américaine

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

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. Ces dernières 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 transformati

ons 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 le courant 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 d'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 de cet exercice d'écriture 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 se manifesta dans le champ des arts. Nous examinerons également les particularités de l'art à discours féministes 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, le mandat et la mission donnés par les fondatrices au centre d'artistes seront étudiés 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 un troisième temps, 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 allons nous concentrer, dans une première étape, sur le mandat, renouvelé 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 comment ils se répercutent dans les expositions. Le premier élément sur lequel nous nous arrêterons est le travail sur la représentation des femmes et des 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, 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 pour ce mémoire, 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 propriétés.⁹

Cette polarité du féminisme 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 qui nous semblent pertinentes 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

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

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

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 dernier.¹¹

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

Tel que nous l'avons mentionné au début de ce chapitre, le contexte du sujet de ce mémoire 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 québécoises dont *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 l'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

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

¹² Micheline Dumont et Louise Toupin, *La pensée féministe au Québec. Anthologie 1900-1985*, Montréal, les 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 no 19, ICREF/CRIAW, 1988, 40 p.

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

¹⁵ Dumont et Toupin, p. 35.

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 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 travail¹⁸ », et cherche à neutraliser et à surpasser les différences sexuelles.

Dumont et Toupin considèrent la période de 1969 à 1985, marquée par le féminisme radical, comme étant 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 tous 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. De plus, 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

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.

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

d'une rupture avec la deuxième vague, à la publication d'ouvrages critiques d'auteures immigrantes et de couleur²¹ ainsi que les travaux de Judith Butler sur la performativité du genre et les 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. Ces dernières critiquent la façon dont les femmes sont « [...] individuellement et collectivement appropriées aux fins de reproduction biologique et de la production économique²⁴ » 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 s'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 féminin²⁶ », le différentialisme reconceptualise « [...] le sexuel, les rapports amoureux, la gestation, la maternité du point de vue de l'expérience particulière des femmes²⁷ ». Effectivement, c'est l'expérience du féminin et de la femme qui, tout comme pour l'art féministe, sera au cœur du discours différentialiste.

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

²² Nengeh Mensah, p. 14.

²³ *Ibid.*, p. 10.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Nous employons le terme différentialiste, car plusieurs théoriciens et théoriciennes ont employé le terme essentialiste de façon péjorative.

²⁶ Descarries-Bélanger et Roy, p. 18.

²⁷ *Ibid.*

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 que brièvement sur la troisième vague, car nous la traiterons longuement dans le troisième chapitre. Pour l'instant, nous résumons brièvement en mentionnant 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 »

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 « Définir, c'est arrêter, immobiliser³⁰ ». 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 journal³² », 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 omettons la part de l'artiste dans son quotidien et chercherons plutôt à comprendre ce qu'elle a décidé de nous montrer : l'œuvre.³³

²⁸ Nengeh Mensah, p. 14.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ St-Gelais, p. 147.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

Rose-Marie Arbour, dont les textes auxquels nous nous référons ont été publiés au Québec au début des années 1980, opère dans le même sens que St-Gelais en posant également des mises en garde sur la question du féminisme en art et les femmes artistes. La distinction entre la démarche artistique professionnelle et la vie personnelle des artistes se doit d'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 même.³⁴

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 féministe et féminine 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 à deux fins : la célébration de sa beauté ou la dénonciation des oppressions qui lui sont reliées. Nous nous pencherons davantage sur la question de l'imagerie féministe et féminine, point crucial de cet exercice d'écriture, plus loin dans ce chapitre.

³⁴ Rose-Marie Arbour, « Introduction », *Art et féminisme*, Québec, ministère des Affaires culturelles, 1982, p. 5.

³⁵ St-Gelais, p. 151.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*

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 social.³⁹

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 féministes⁴⁰ ». Arbour rejoint ici St-Gelais, pour qui l'œuvre est le relais dans 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 sexe⁴¹ ».

Pour la théoricienne de l'art et politologue, Ève Lamoureux, l'émergence de l'art féministe dans les années 1970, participe « [...] à transformer la conception et les pratiques artisticopolitiques ou artísticosociales⁴² ». Effectivement, pour cette dernière, l'art féministe, ainsi que l'art alternatif, provoquent des changements dans « l'engagement artisticopolitique⁴³ » 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. Elle 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

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.*

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.

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 civils, 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.

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.

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. » Wark, p. 5.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 23.

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 voyaient rarement leurs œuvres exposées, ou même discutées, par les acteurs du monde des arts. L'art féministe servit donc d'outil politique aux femmes artistes pour s'émanciper des institutions officielles. Elles utilisèrent l'art justement pour dénoncer la discrimination dont elles étaient 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.⁵¹

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

Tel que 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 et de Rose-Marie Arbour ainsi que 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

⁵⁰ *Ibid.*, p. 28.

⁵¹ *Ibid.*, p. 23.

l'organique avaient de la popularité chez les femmes artistes⁵². On constate, dans les descriptions de Lippard, une réappropriation et une valorisation, par ces artistes, d'éléments et de thématiques 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 en nommer seulement deux, sont des caractéristiques qu'elle relève⁵³.

Ève Lamoureux se prononce aussi sur le sujet de la production des femmes artistes, dans les années soixante-dix, au Québec. Pour elle,

[...] 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 va se prononcer 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 pour Jones d'une récupération de l'image de la femme construite par le monde patriarcal comme

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 COUTURE, Francine (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.

objet passif sexualisé par le regard et le désir masculin⁵⁵. La sexualité féminine devenait donc le terrain d'exploration le plus fertile, et essentiel, car elle s'avérait 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 autorisait un message clair et politisé.

En plus d'exploiter les expériences féminines, les artistes femmes vont s'employer à réhabiliter des médiums typiquement associés à leurs sexes dont le tissage, la broderie et la céramique. Cette utilisation de matériaux non traditionnels, 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 permettront aux femmes de traduire l'expérience sexuée qu'elle souhaite 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.⁵⁸

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 répondaient à leur exclusion systématique du monde des arts. Initiées par les artistes elles-mêmes, comme ce fut le cas à la galerie

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

⁵⁶ *Ibid.*, p. 418.

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

⁵⁸ *Ibid.*, p. 361.

Powerhouse, ces expositions avaient 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 penchés dans ce chapitre, sauront vite attirer une foule de critiques. Certains et certaines jugeront l'art féministe trop explicite, trop politisé, trop « facile ». Pour plusieurs, 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 vont continuer à défendre l'art féministe des années 1970 à ce jour, telles que Norma Broude et Mary D. Garrard qui déclareront ceci, en 2005 :

[...] 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.⁶²

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.

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,

Cette 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 marchés.⁶⁴

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

⁶³ Nous référons ici aux musées et aux galeries commerciales.

⁶⁴ Lamoureux, p. 37.

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 cause.⁶⁵

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 par des regroupements d'artistes⁶⁶ ». Cinq galeries parallèles bénéficient de ce programme à son début : 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 milieux de diffusion.

Pour le sociologue de l'art Guy Sioui-Durand, les galeries parallèles deviennent également un modèle « de vie associative communautaire et autogestionnaire⁶⁷ » qui se répand, à l'époque, dans les milieux urbains. 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'autogestion⁶⁸ ». Plus

⁶⁵ *Ibid.*, p. 51.

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.*

précisément, l'autogestion est, selon Sioui-Durand, « une donnée organisationnelle de rupture ⁶⁹ » et « des associations à la base ⁷⁰ » que se donnent 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. Effectivement, 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 Québec.⁷¹

Powerhouse sera une des galeries qui recevra 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 équilibre⁷² ». 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 ce contexte permit l'émergence de Powerhouse: « 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 ⁷³ ».

⁶⁹ *Ibid.*, p. 103.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ *Ibid.*, p. 107.

⁷² *Ibid.*

⁷³ Joanne Nash, « Montréal's Powerhouse Gallery », dans FRASER, Marie et al., *Instabili. La question du sujet = The Question of the Subject*, Montréal, La Centrale/Galerie Powerhouse, Artexte, 1990, p. 85.

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 des lieux pour exposer leur art, Powerhouse se voue dès ses débuts à la diffusion de pratiques artistiques de femmes. Ce lieu d'exposition prenait, en quelque sorte, le relais du *Flaming Apron*, une entreprise non lucrative où plus de 150 femmes artistes et artisanes pouvaient vendre leurs créations. Dirigé par certaines des fondatrices de Powerhouse, le *Flaming Apron* tenait également de lieu de rencontre pour de nombreux groupes de discussions et d'actions féministes. Ce type de regroupement, communément appelé les « consciousness-raising groups », 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 orientaient leurs discussions autour de questions artistiques, telles que le lien entre le féminisme et la production artistique ou les raisons de l'absence de femmes artistes dans les galeries commerciales⁷⁴.

En faisant le récit des débuts de Powerhouse, Joanna Nash explique que la galerie se donnait, d'abord et avant tout, l'objectif d'être une alternative au système patriarcal du monde de l'art⁷⁵. Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, avec l'historienne de l'art Thérèse St-Gelais, les femmes artistes se trouvaient généralement dans un de deux camps distincts. Certaines voulaient dépasser leur féminité et nier leur différence sexuelle afin que leurs pratiques soient acceptées par le milieu traditionnel de l'art. D'autres travaillaient et questionnaient explicitement cette différence et le féminin. Ces dernières, selon Nash, constituaient le membership principal de Powerhouse à ses débuts⁷⁶.

Les artistes membres, se voulant expérimentales dans leurs pratiques, souhaitaient promouvoir tous les styles et les médiums. Elles n'établissaient aucune hiérarchie entre les genres et matériaux. En ce qui concerne le contenu et les thèmes, il

⁷⁴ Nell Tenhaaf, «A History or A Way of Knowing», FRASER, Marie et al., *Instabili. La question du sujet = The Question of the Subject*, Montréal, La Centrale/Galerie Powerhouse, Artexte, 1990, p. 79.

⁷⁵ Nash, p. 84.

⁷⁶ *Ibid.*

n'y avait aucune imposition. Outre des expositions et des groupes de discussions, Powerhouse offrait de nombreux ateliers afin de permettre aux membres de se perfectionner. Tissage, sérigraphie, fabrication de papier, photographies et plusieurs autres techniques artistiques étaient enseignées dans les locaux du centre d'artistes. On offrait même une garderie pour les enfants des membres, un centre de références ainsi que des cours de yoga et de massothérapie. À cet effet, 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 était d'offrir un lieu d'exposition pour les femmes artistes. S'ajoutaient à cela trois motivations principales qui animaient les fondatrices. D'abord, elles souhaitaient exposer des travaux afin d'offrir un encouragement supplémentaire aux artistes. Effectivement, les membres croyaient qu'exposer donnait l'occasion aux artistes de s'évaluer et de se comparer entre elles et, de ce fait, augmenter la qualité de leur travail. En second lieu, la fondation de Powerhouse a été motivée par l'absence de lieux d'exposition diffusant des pratiques de femmes artistes à Montréal. Le centre d'artistes devenait donc un moyen pour rectifier, en partie, cette situation. Finalement, la fonctionnement coopératif de Powerhouse permettait aux membres de partager les coûts de production et, de ce fait, soulageait les artistes de la pression commerciale. Par conséquent, les artistes étaient libres d'expérimenter avec des techniques et des médiums variés⁷⁷.

Durant ses premières années, après un déménagement sur la rue Saint-Dominique, la galerie offrait deux espaces d'expositions. Powerhouse pouvait donc se permettre d'exposer simultanément des artistes établies et des artistes émergentes. En effet, un des volets du mandat de la galerie était de promouvoir les pratiques de jeunes

⁷⁷ On parle ici d'art conceptuel, d'installations, de performances et d'art vidéo pour n'en nommer que quelques-uns.

artistes femmes, souvent en proie à des doutes face à la qualité de leur art. Assurer ce genre de programmation s'avéra 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.⁷⁸

En plus d'un exigeant mandat, les fondatrices se mirent également de nombreux objectifs à remplir afin de venir en aide à la communauté des femmes artistes montréalaises. D'abord et avant tout, les membres avaient pour but d'encourager l'expression artistique des femmes afin de contrebalancer l'effet des rôles sociaux traditionnels qui poussent ces dernières vers l'isolement. Dans cette même veine, Powerhouse se devait d'être un lieu de discussion, de partage et d'enseignement afin de briser cet isolement. Les artistes qui devenaient membres de la galerie voyaient leur travail évalué, de façon juste. De plus, elles recevaient des conseils leur permettant de pénétrer le monde de l'art. Dans l'optique de donner de la visibilité à ses membres, les fondatrices exprimaient également le désir de prioriser l'art des femmes par les événements collectifs⁷⁹. Durant la décennie qui suivit la fondation de la galerie, les expositions de groupe furent au cœur du mandat et de la mission de Powerhouse.

Malgré leur implication dans le mouvement de libération des femmes, les membres de Powerhouse maintenaient une position ambiguë face au féminisme. Effectivement, le mandat ne se voulait pas explicitement féministe et la galerie ne se prononça 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

⁷⁸ Tenhaaf, p. 80.

⁷⁹ De 1973 à 1978, de nombreuses expositions de groupes eurent 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.

not go far enough as an alternative: its members tried to take risks and play it safe at the same time⁸⁰.

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, maintenaient une attitude face au centre d'artistes souvent polarisée. Pour certains, le mandat séparatiste de la galerie impliquait une forme de radicalisme lesbien, alors que pour d'autres ce même mandat servait seulement à rectifier la situation des femmes dans le champ des arts⁸¹. L'ambiguïté et l'incertitude face au rapport qu'entretenait Powerhouse au 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 ont fait en sorte que le mandat et la mission de la galerie demeurèrent quelque peu confus pendant ces premières années. De ce fait, la qualité des œuvres exposées se trouvait 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 à 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, étant donné l'envergure de ce travail. 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 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.

⁸⁰ Nash, p. 85.

⁸¹ Tenhaaf, p. 80.

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 dont les pratiques ont provoqué des débats intéressants, mais qui ne sont plus actives de nos jours. Nous avons également pris en considération l'ampleur des expositions ou, en d'autres mots, 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 si nous pouvons ainsi le 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 en comble des archives de Powerhouse, mais certains événements restent très peu documentés. Ceux-ci n'ont donc pas été retenus dans notre étude. Étant donné l'ampleur de cet exercice d'écriture, nous croyons que ces critères nous permettent de faire un choix d'expositions représentatif, sans pour autant être exhaustif, 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 de 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 adhéraient 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 prétendait pas féministe, mais souhaitait 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 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 lieu à ce jour à Powerhouse est *Codpieces : Phallic Paraphernalia; An exhibition of Body Sculptures for Men* de Tanya Mars⁸². Des *codpieces* sont des articles de vêtements portés au XV^e et XVI^e siècle, 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 fourrure (fig. 2.1)⁸³, des emballages de viande (fig. 2.2), des plumes (fig. 2.3) et des miroirs (fig. 2.4). Certains *codpieces* reprenaient la forme d'objets, comme un jeu d'échec (fig. 2.5) ou une caméra (fig. 2.6), alors que d'autres s'adressaient à des personnages particuliers, Batman (fig. 2.7) et la figure du prêtre (fig. 2.8) par exemple. Lors du vernissage, des hommes nus paradaient devant une salle bondée portant les œuvres de Mars aux sons de luths et de madrigaux ainsi que les 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 l'époque comme aujourd'hui, est

⁸² Exposition ayant eu lieu du 20 octobre au 1^{er} novembre 1974.

⁸³ 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.

souvent parader et montrer. Nous n'avons qu'à penser aux défilés de Miss America et Miss Univers largement décriés par les féministes des années 1970 et encore de nos jours. Par contre, le dévoilement du corps masculin aux regards féminins semble absurde. En traduisant l'expérience féminine au masculin, en soumettant l'homme au regard féminin, Mars démontre le ridicule de cette norme acceptée. Son travail prend alors une dimension subversive et féministe non négligeable.

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*⁸⁴ (fig. 2.9) 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 féminin⁸⁵. 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 coalesces with the established ideal in order to achieve a more humane concept⁸⁶ ». La démarche est ludique plutôt que subversive. 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 à masculin. En effet, Zach explique que les sculptures phalliques intitulées URUBOROS sont féminisées par leurs caractéristiques traditionnellement féminines, « softness, passivity, and warmth⁸⁷ ». Ne tombant jamais dans 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 humaniste⁸⁸. Il nous paraît pertinent de mentionner ici que, malgré la portée politique de son projet, Zach se définit comme humaniste et

⁸⁴ Exposition ayant eu lieu du 1^{er} au 21 novembre 1975.

⁸⁵ Cecilia Blanchfield, « High Voltage Art at Powerhouse », *Women's Collective Press*, November 19 1975, p. 6.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.*

non féministe. Elle s'inscrit ainsi dans une tendance plus large chez les membres de Powerhouse à ne pas se lier ouvertement au féminisme.

La revalorisation du féminin se fait à plusieurs niveaux, dont par celui de la réhabilitation des rôles féminins historiques. Le livre d'artiste *The War Hostess* de Cynthia Karasek⁸⁹, 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 comparée à celle du soldat héros masculin et la réalité de l'époque. Effectivement, l'économie, lors de la Deuxième Guerre mondiale, devint largement tributaire des femmes qui se sont impliquées dans le marché du travail. Les usines de guerre employaient, en effet, 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 de *Diner Party* de Judy Chicago (fig. 2.10). 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 chalice⁹⁰.

Le *Diner Party* recréait, 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

⁸⁹ Exposition ayant eu lieu du 22 janvier au 10 février 1978.

⁹⁰ Chadwick, p. 376.

type de travail de récupération en revalorisant les femmes oubliées de la Deuxième 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 endroits 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*⁹¹, 1976. Partant de son expérience d'artiste femme, 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, elle explore les significations politiques du *White Cube*, espace d'exposition blanc et « pur » populaire à partir des années 1960⁹². Ces œuvres sont faites à partir 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 denounced⁹³ ». 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 en tant qu'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*⁹⁴ (fig. 2.11) en 1977, comprend 15 lithographies représentant « [...] certaines expériences personnelles en montrant ses

⁹¹ Exposition ayant eu lieu du 21 octobre au 6 novembre 1976.

⁹² Concept d'architecture muséal qui prône une salle d'exposition carrée entièrement peinte en blanc, un espace « pur ».

⁹³ Galerie Powerhouse, Communiqué de presse de l'exposition *Le blanc toucher*, octobre 1976.

⁹⁴ Exposition ayant eu lieu du 22 janvier au 15 février 1977.

relations avec l'univers, la nature et sa propre famille⁹⁵». 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 opère en ce sens relatant, par la photographie, ses expériences de vie, en tant que mère (fig. 2.12), artiste, épouse et enseignante, informée par sa féminité (fig. 2.13) :

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.⁹⁶

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 *Our My Mother/Myself: The Daughter's Search for Identity* de Nancy Friday⁹⁷ apporte à l'avant-plan de nombreuses réflexions chez les féministes concernant les liens intergénérationnels et l'influence maternelle. De plus, certaines considéraient 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 décerner 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 Carole Massé.

La référence au féminin dans l'exposition *Peintures*⁹⁸ 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*

⁹⁵ Kay Aubanel, *Infolettre de la Galerie Powerhouse*, hiver 1977.

⁹⁶ Galerie Powerhouse, Communiqué de presse pour l'exposition *J'existe*, janvier 1977.

⁹⁷ Nancy Friday, *My Mother/Myself: The Daughter's Search for Identity*, New York, Delacorte Press, 1977, 548 p.

⁹⁸ Exposition ayant lieu du 23 mai au 10 juin 1976.

Star, l'atmosphère du boudoir habité par des figures semblables à des poupées rendues dans un style rappelant Francis Bacon⁹⁹. 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 [...]¹⁰⁰

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 par une approche féministe. L'aspect politique des démarches paraît parfois clairement. Par contre, ni les artistes ni les travailleuses du centre d'artistes, dans leur communiqué presse et 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.

⁹⁹ Henry Lehman, « Gallery Roundup », *The Montreal Star*, Mercredi 2 juin 1976, p. 4.

¹⁰⁰ *Ibid.*

2.2.2 Médioms 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, répétition¹⁰¹ » assume donc une portée politique. Les membres de Powerhouse, profitant d'une époque qui se prêtait au travail expérimental, firent usage d'une quantité de matériaux que nous pouvons mettre en rapport avec une tradition féminine.

*A Portrait of the Artist as a Young Kid*¹⁰², 1974, exposition de l'artiste Chery Holmes, présente une série de pyrogravures, technique généralement liée au monde du passe-temps et de l'artisanat. D'ailleurs, Virginia Nixon, dans sa critique pour *The Gazette*, avoue sa réticence face à la pyrogravure qu'elle associe à la section des jouets du magasin Eaton¹⁰³. 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, apparente les pyrogravures d'Holmes à des illustrations de livres pour enfants¹⁰⁴. 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'artisanal¹⁰⁵. 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

¹⁰¹ Lamoureux, *Ibid.*

¹⁰² Exposition ayant lieu du 24 novembre au 13 décembre 1974.

¹⁰³ Virginia Nixon, « Powerhouse », *The Gazette*, 30 novembre 1974, p. 21.

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ George Bogardi et Henry Lehman, « Scott's works a synthesis of discipline and sensitivity », *The Montreal Star*, 4 décembre 1974, p. 5.

patriarcal de la discipline de l'histoire de l'art. En valorisant un médium considéré artisanal, Holmes dote sa pratique d'un caractère politique.

Les textiles seront parmi les matériaux privilégiés employés 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, en abolir la hiérarchisation. Dans cet esprit, *Spiderwoman, On Weaving a Web : Ritual Transformations*¹⁰⁶, 1977, de Donna Henes proposait une série de performances et de sculptures environnementales en fibres. Pendant la première partie de la durée de l'exposition, Henes, la femme-araignée, tissait *in situ* sa toile dans la galerie : « L'espace détermine la dimension et le genre de l'œuvre »¹⁰⁷. L'acte de création, par sa visibilité, devenait alors performance. S'éloignant de l'usage traditionnel des fibres, l'artiste en explorait les propriétés sculpturales. Les préoccupations d'Henes demeuraient néanmoins ancrées dans la question des problématiques liées au féminin : « Mon travail est catalyseur en substance et offre un système de démystification en interaction. Les images archétypes de la conscience et de l'expérience féminine en sont la base ¹⁰⁸ ».

Diane Quackenbush traite les aspects formels du textile par la peinture et le dessin. Son exposition de 1976¹⁰⁹ 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

¹⁰⁶ Exposition ayant lieu du 17 avril au 6 mai 1977.

¹⁰⁷ Galerie Powerhouse, *Infolettre de la Galerie Powerhouse*, hiver 1977.

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ Exposition ayant lieu 25 janvier au 14 février 1976.

interpellée par ces œuvres en tant que femme : « [...] these patterns which are so intensely familiar to any woman who has ever bent over a sewing machine ¹¹⁰ ». Elle compare la démarche de l'artiste à une version féminine des pratiques d'art conceptuel d'artistes masculins¹¹¹ portant sur les mathématiques et la mécanique¹¹². Dans une seconde exposition à Powerhouse, *Small Works on Paper* en 1977¹¹³, Quackenbush procède de la même façon. Elle utilise la peinture et le crayon sur papier oriental pour recréer des motifs de courtepoinette.

Dans la même veine, Kina Reusch, spécialiste de la tapisserie, s'attarde aux éléments structurels du métier à tisser dans son exposition *Woodworks*, 1976¹¹⁴, combinant l'utilisation du bois et du textile. L'artiste tente de traduire les effets formels produits par le métier à tisser à 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. Un renversement de la hiérarchie de l'histoire de l'art en résulte.

Nous aimerions, à ce moment, 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

¹¹⁰ Virginia Nixon, « Entertainments », *Montreal Star*, mercredi 4 février 1976, p. 6.

¹¹¹ Nous pouvons penser ici à des artistes et des collectifs comme Art & Language, François Morellet et Sol LeWitt.

¹¹² Nixon, « Entertainments », *Ibid.*

¹¹³ Exposition ayant lieu du 27 mars au 15 avril 1977.

¹¹⁴ Exposition ayant lieu du 7 mars au 26 mars 1976.

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 du 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 la sociologue de l'art Francine Couture, inspirée par le théoricien Bruce Ferguson, de l'exposition. Il s'agit pour cette dernière :

[...] 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.¹¹⁵

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

¹¹⁵ 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.

goûts¹¹⁶. L'exposition rend possible le « nous », elle permet à un groupe d'artiste 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 de préoccupations et des recherches artistiques, des définitions de l'art aussi¹¹⁷ ». De plus, Arbour souligne que les expositions de groupe peuvent être liées directement « [...] avec l'apparition de la question des femmes en tant qu'agentes dans le milieu des arts. »¹¹⁸

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 »¹¹⁹ 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 valeurs¹²⁰. Ève Lamoureux, quant à elle, soulève que le but de ces expositions de groupe n'était pas de présenter des pratiques similaires, mais bien d'obtenir une reconnaissance publique et institutionnelle pour cette catégorie, pour ce nous, qu'étaient les femmes artistes¹²¹. Effectivement, au grand désarroi des critiques d'art, comme nous allons le constater plus tard, les expositions collectives des femmes artistes démontraient généralement une grande hétérogénéité, face à l'homogénéité de l'art moderne généralement investi par les hommes¹²². Finalement, les événements de groupes, présentant exclusivement des pratiques de femmes artistes, permettaient 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

¹¹⁶ Couture, *Ibid.*

¹¹⁷ Arbour « Les expositions collectives de femmes artistes et leurs catalogues : 1965 – 1990 », p. 112

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ 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.

¹²⁰ Arbour, « Introduction », p. 6.

¹²¹ Lamoureux, p. 68.

¹²² Arbour, *Ibid.*

provoqué de la controverse. Utilisées comme stratégie d'action politique, elles dérangeaient l'ordre établi des choses dans le champ des arts.

2.3.2 Les expositions collectives à Powerhouse

Le premier évènement tenu à Powerhouse fut 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* souhaitait 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 féminine¹²³. Dans la même veine, les artistes travaillaient ensemble, dans des démarches qui leur étaient cependant propres faisant appel à de nombreux médiums, pour documenter leur expérience en tant que femmes. Elles se rassemblaient régulièrement pour discuter et débattre de leur production. Le thème qui les réunissait, dans cette exposition, était celui des fenêtres. Ce sujet est d'ailleurs fortement connoté pour les arts visuels qui se sont longtemps voulus une fenêtre ouverte sur le monde. Les médiums employés allaient du textile, à la photographie en passant par la céramique et le collage. On voit ici que, malgré leur apparente naïveté, les cadres d'analyses que nous offrent Arbour et Lippard sont fonctionnels. L'exposition servait deux buts. D'une part, elle agissait comme un espace-temps dans lequel un art fait par des femmes pouvait être diffusé. D'autre part, elle permettait 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 faisaient face les artistes femmes. Effectivement, l'article de Purcell a choisi de se concentrer sur un élément particulièrement farfelu et superflu de l'exposition, soit la présentation de poissons rouges dans un évier d'où son titre : « Goldfish in Sink Just Part of Unorthodox Art Exhibit ».

¹²³ Susan Purcell, « Goldfish in Sink Just Part of Unorthodox Art Exhibit », *The Montreal Star*, mercredi 27 mai 1973, p. E-4.

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 YMCA de Montréal, le Saydie Bronfmann Center et Powerhouse, *Artfemme '75* avait pour objectif de promouvoir l'art des femmes, la culture féminine, peu importe sous quels aspects elle se présentait. Pour la directrice de Powerhouse à l'époque, Stansje Plantenga, *Artfemme '75* « puts ideology into action ¹²⁴ ». En plus des trois lieux d'exposition présentant 92 artistes¹²⁵, des conférences, des rencontres-débats et des projections vidéo ont eu lieu. Les organisatrices mirent également sur pied un Salon des Refusées à Powerhouse. Personne ne devait être exclue de l'exposition. Des esthétiques disparates, autant dans les médiums que les approches, se côtoyaient 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 étaient présents également : peinture, sculpture, photographie, installation, performance, etc.

Cette divergence des pratiques des femmes provoqua, chez les critiques, une réaction mitigée. On cherchait une esthétique « femme », sans toutefois en trouver une. Quel but poursuivait donc cette exposition? Claude Gosselin, au *Devoir*, se plaint de ses artistes femmes peu féministes¹²⁶ dans sa critique, tandis qu'Henry Lehman, du *Montreal Star*, intitule son article « Cherchez la femme ¹²⁷ ». Virginia Nixon, plus virulente encore, accuse *Artfemme '75* de manque d'originalité avec son texte, dans *The Gazette*, « Women Artists or Women in the Masks of Men ? ¹²⁸ ».

¹²⁴ Stansje Plantenga, « Article sans titre », *Artfemme '75 : une exposition d'œuvres de femmes artistes*, Montréal, Musée d'art contemporain, 1975, p. 5.

¹²⁵ 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.

¹²⁶ Claude Gosselin, « Artfemme, ou artistes femmes peu... féministes », *Le Devoir*, samedi 19 avril 1975, p. 18.

¹²⁷ Henry Lehman, « Cherchez la femme », *The Montreal Star*, samedi 12 avril 1975, p. 5.

¹²⁸ Virginia Nixon, « Women Artists or Women in the Masks of Men? », *The Gazette*, samedi 12 avril 1975, p. 20.

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 éclatées. Cependant, cette diversité des œuvres présentées n'empêche pas l'objectif de l'exposition collective, c'est-à-dire la revendication d'une identité distincte, d'être fonctionnel. 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 femmes.¹²⁹

Ce n'est donc pas la reconnaissance d'une esthétique femme univoque que recherchaient les artistes femmes, mais une reconnaissance de leur statut d'artiste. Pour ce faire, elles ont choisi de se regrouper. À travers l'exposition de groupe, elles devenaient 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" »¹³⁰, selon laquelle un groupe de gens attaqué en tant que catégorie, les femmes artistes dans le cas qui nous concerne, doit réagir en catégorie, en femmes artistes. Elles forment un « nous » pour combattre la forme d'oppression. Arendt a approfondi cette thèse dans ses écrits portant sur la question juive, mais elle se transpose facilement à notre sujet d'étude. Les artistes femmes, par leur exclusion collective en tant que catégorie des lieux de diffusion, furent opprimées en tant que femmes. Elles réclamèrent donc une reconnaissance d'un statut d'artiste, en tant que femmes, pour les femmes. De plus, dans cette revendication, elles exploitaient et questionnaient la raison même de leur exclusion dans leur production artistique, c'est-à-dire la féminité.

¹²⁹ Arbour, « Les expositions collectives de femmes artistes et leurs catalogues : 1965 – 1990 », p.153

¹³⁰ Diane Lamoureux, « Agir sans "nous" », *Les limites de l'identité sexuelle*, Montréal, les éditions du remue-ménage, 1998, p. 105.

Malgré l'accueil ambivalent que reçut *Artfemme '75*, les membres de Powerhouse continuèrent leur exploration du potentiel politique de l'exposition collective. On organisa, au cours de la décennie 1970, de nombreux autres événements de groupe dont l'envergure était toutefois moindre.

Le langage des fibres/Fibres Artists of Québec a eu lieu en mai et en juin 1977. Sous la direction de Linda Covit, un groupe de 16 femmes artistes¹³¹ travaillèrent 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, avaient pour objectif la revalorisation de l'art des textiles. Cette remise en valeur d'un médium dénigré parce qu'étant féminin ne se réalisa pas de façon homogène. Chaque artiste interpréta à sa façon le textile. L'exposition collective permit 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 concentrant sur un médium dénigré pour sa « féminité », cette exposition rendit possibles une revendication et une 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 proclama ouvertement féministe. Effectivement, comme nous l'avons mentionné, les membres demeuraient discrètes concernant le féminisme, cela étant dû à des conflits internes à la galerie face à ce mouvement politique. *Self-Portraits*, par contre, se revendiqua d'une conscience féministe. En explorant l'autobiographique, l'identité, la corporéité et l'autodéfinition par l'autoportrait, les participantes de cet événement manifestaient 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 indiqués par Lucy Lippard et Rose-Marie Arbour, mentionnés précédemment, comme typiques de l'exploration artistique des femmes dans les années 1970, soit une exploration de sa vie en tant que femme, une parenté est évidente.

¹³¹ Les artistes qui ont participé à cette exposition sont Vera Donefer, Huguette Cotlee Dorais, Michelle Heon, Juana Hibbert, Betsey Lahaussais, Tshipora Levy, Wanda Nowkowska, Kina Reusch, Elfreda Russell, Gabrielle Schmidt, Carole Simard-Laflamme, Lucette Stam, Anke van Ginhoven, Betty White-Strauss, Denise Daigneault-Bosse, Linda Covit.

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 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'amoindrit.

2.4 La fin du « nous, femmes »?

Rose-Marie Arbour a déjà dit que l'art féministe naît, se fragmente et se dissémine rapidement¹³². 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 dénigrée. *Le Langage des Fibres/Fibres Artists of Québec*, tout comme *Papermaking et Tapisseries Chiliennes*, ne tente pas de

¹³² Rose-Marie Arbour, « Inventer et transmettre », *Trans-Mission. La Centrale 1996*, Montréal, La Centrale, éditions du remue-ménage, 1996, p. 14.

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.

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, 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 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, dont la race, le sexe, l'orientation sexuelle et la classe sociale. Ces théories s'opposaient donc à l'idée d'identités monolithiques, dont la femme et l'homme par exemple. Il y a ainsi divergence avec les approches égalitaristes, radicales et différentialistes du féminisme des années 1960 et 1970, dont la conception de l'identité relevait d'un universalisme. À l'origine de ces domaines d'études se trouvent des théoriciens et théoriciennes de couleurs, 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 occidentaux¹³³) par exemple, se voient entièrement repensées et réfutées.

¹³³ La fin des grands récits est théorisée par Jean-François Lyotard dans son ouvrage *La condition postmoderne. Rapport sur la savoir*, Paris, éditions de Minuit, 1979, 109 p.

L'émergence de ces nouvelles disciplines intellectuelles provoque donc des remises en question à l'intérieur du féminisme¹³⁴. 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 1970¹³⁵.

Effectivement, la race, l'orientation sexuelle et la classe sociale, entre autres, seront maintenant conceptualisées comme des composantes identitaires¹³⁶. D'ailleurs, selon Amelia Jones, les féministes de la troisième vague prennent à partie la tendance des théoriciennes de la deuxième vague qui supposent qu'il y a une seule expérience féminine, implicitement blanche, hétérosexuelle et de classe moyenne¹³⁷. 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 queers 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 :

¹³⁴ Il est important de noter ici que le féminisme influença grandement l'émergence de nouvelles disciplines dont il est ici question : le postcolonialisme, les études queer, le poststructuralisme etc.

¹³⁵ Nengeh Mensah, p. 14.

¹³⁶ Chadwick, p. 386.

¹³⁷ Jones, p. 421.

[...] 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 associés.¹³⁸

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 situations¹³⁹ ».

La troisième vague s'est donc caractérisée par une prise de position par rapport aux générations féministes précédentes, 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 internes¹⁴⁰ ». Selon Maria Nengeh Mensah, la troisième vague se constitue donc 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 »¹⁴¹. 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, spécifiquement l'homosexualité. Ce champ d'études se développe en réaction aux tendances à homogénéiser les identités homosexuelles contribuant ainsi « à renaturaliser

¹³⁸ Nengeh Mensah, *Ibid.*

¹³⁹ Maura Reily et Linda Nochlin, « Curator's Preface », *Global Feminisms: New Directions in Contemporary Art*, New York, Merrell Publishing, Brooklyn Museum, 2007, p. 11.

¹⁴⁰ Nengeh Mensah, p. 20.

¹⁴¹ *Ibid.*

le binarisme homme/femme, plutôt que de le complexifier ¹⁴²». 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 ¹⁴³».

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 ¹⁴⁴». 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 fut une des premières à développer la notion de la subversion des rôles genrés dans son ouvrage *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*¹⁴⁵.

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' (Halperin, 1995; 113).¹⁴⁶

¹⁴² Dorlin, p. 113.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 114.

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, London, Routledge, 2000 (1990), 236 p.

¹⁴⁶ Annamarie Jagose, *Queer Theory: An Introduction*, New York, New York University Press, 1996, p. 1.

Sans pour autant confiner le queer dans un carcan, Jagose dresse tout de même 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'.¹⁴⁷

Le queer participe ainsi à la remise en question de nombreuses prémisses considérées comme naturel, telles que 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.nes 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 essentialisée (nous reviendrons plus en détail sur ceci dans la section 3.5).

¹⁴⁷ *Ibid.*, p.3.

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 féministe¹⁴⁸. Émergeant dans les années 1980 et 1990, avec les ouvrages de certains théoriciens et théoriciennes éminents comme Homi K. Bhabha¹⁴⁹, le postcolonialisme cherche principalement à modifier les relations entre les Occidentaux, les dominants, et les non-Occidentaux, les dominés¹⁵⁰. Les féministes de couleur¹⁵¹ 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.

À 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-being¹⁵² ». 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 postcolonialiste tel qui 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.¹⁵³

¹⁴⁸ Cette influence n'est pas unidirectionnelle. Le féminisme influence également le postcolonialisme et le queer.

¹⁴⁹ Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, London, Routledge, 1994, 285 p.

¹⁵⁰ Robert J.C. Young, *Postcolonialism : A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2003, p. 2.

¹⁵¹ 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., Cherrie Moraga et Gloria Anzaldúa, *This Bridge Called My Back : Writings by Radical Women of Color*, Watertown, Persphone Press, 1981, 261 p.

¹⁵² Young, *Ibid.*

¹⁵³ *Ibid.*, p. 109.

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 »¹⁵⁴. Selon Maura Reily, ces débats résultèrent dans un effondrement du supposé consensus critique à l'intérieur même du féminisme et l'introduction des concepts de colonialisme et de différence¹⁵⁵. Toutefois, comme constatées dans le premier chapitre de ce mémoire, de nombreuses divergences se manifestèrent 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 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 africains, asiatiques et sud-américains. 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 dominante, en d'autres mots le point de vue occidental¹⁵⁶. 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 alternatives 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 postcolonial¹⁵⁷. L'intégration de nouveaux savoirs, informés par les composantes raciales, ethniques et culturelles de l'identité, va également se manifester dans le champ des arts. Les femmes artistes, en particulier, en seront influencées,

¹⁵⁴ Nous empruntons cette expression à Robert J.C Young.

¹⁵⁵ Maura Reily, « Introduction », *Global Feminisms: New Directions in Contemporary Art*, New York, Merrell Publishing, Brooklyn Museum, p. 28.

¹⁵⁶ Young., p. 4.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 6.

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 eu un effet certain sur la pratique artistique à discours féministes. Nous l'avons d'ailleurs déjà brièvement abordé. Alors que les femmes artistes de la décennie 1970 se concentraient sur l'activisme, la collaboration et la mise en valeur du féminin, de nouveaux enjeux apparaissent avec l'avènement de la troisième vague apportant 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 femmes¹⁵⁸. Le développement du queer et 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 oppressant¹⁵⁹. L'idée d'une essence féminine, supposément véhiculée par l'art féministe des années 1970, devint 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 masculin¹⁶⁰. D'ailleurs, Laura Mulvey développe le concept du « male gaze » dans son article « Visual Pleasure and Narrative Cinema »¹⁶¹. 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 :

¹⁵⁸ Jones, p. 418.

¹⁵⁹ Chadwick., p. 358.

¹⁶⁰ Jones, *Ibid.*

¹⁶¹ Laura Mulvey. « Visual Pleasure and Narrative Cinema », dans JONES, Amelia, *The Feminism and Visual Culture Reader*, New York, Routledge, (1975), 2003, p. 44 à 53.

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 meaning¹⁶².

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 les hommes 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 » plutôt qu'un symbole unifié d'une imagerie féminine définissable¹⁶³. 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'identité¹⁶⁴. 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 sexuality¹⁶⁵ ».

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 seront de nouveau laissés de côté. Whitney

¹⁶² *Ibid.*, p. 44.

¹⁶³ Jones, p. 426.

¹⁶⁴ Chadwick, p. 400.

¹⁶⁵ *Ibid.*

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 public¹⁶⁶. 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) (fig. 3.1), la série de photographies *S.O.S Starification Object Series* de Hannah Wilke (1974-1979) (fig. 3.2) ou son installation *Ponder-r-rosa Series 4, White Plains, Yellow Rocks* (1975) (fig. 3.3), le collage *Some Living American Women Artists/Last Supper* de Mary Beth Edelson (1972) (fig. 3.4) et la peinture *The Turkish Bath* de Sylvia Sleigh (1973) (fig. 3.5). D'ailleurs, dans l'urgence 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 arts¹⁶⁷. Des résultats se font rapidement ressentir et les femmes artistes assurent 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'éteint¹⁶⁸. 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

¹⁶⁶ Chadwick, p. 379-380.

¹⁶⁷ Lamoureux, p. 72.

¹⁶⁸ *Ibid.*

utopistes et révolutionnaires¹⁶⁹. 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 politique¹⁷⁰ ». 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.¹⁷¹ »

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 encore la production artistique actuelle comme le démontrera l'analyse des expositions présentées à La Centrale Galerie Powerhouse dans le prochain chapitre.

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ *Ibid.*

¹⁷¹ *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 sont penchées sur le mandat du centre d'artistes et sa pertinence par rapport aux courants actuels du féminisme et de l'art. La principale question qui se posait, celle que l'on surnomma « la question épineuse », était 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 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 1970¹⁷². 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 les hommes entièrement de l'organisme¹⁷³. 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.

¹⁷² 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.

¹⁷³ Sylvie Parent, « La Centrale, pour un féminisme inclusif. Entrevue avec Roxanne Arseneault », *etc.*, Montréal, décembre 2008, janvier et février 2009, no 84, p. 15-18

4.1.1 La question épineuse

Le renouvellement de mandat de La Centrale Galerie Powerhouse nécessitait 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 un sondage auprès des acteurs et actrices du milieu des arts visuels s'attardant 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, ici¹⁷⁴. 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 :

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.

Toutefois, une majorité propose des solutions nuancées :

¹⁷⁴ Nous prélevons ces commentaires des archives de La Centrale Galerie Powerhouse.

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 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.

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 [...].

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 modifié¹⁷⁵ 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 ainsi 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, 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 centre.¹⁷⁶

Si nous le comparons avec le 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, et se positionnant, par rapport aux genres, aux sexes et à la sexualité. 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

¹⁷⁵ Parent, p. 15.

¹⁷⁶ La Centrale Galerie Powerhouse, « Historique et mandat », dans *La Centrale Galerie Powerhouse*, <http://www.lacentrale.org/qui-est>, (page consultée le 18 septembre 2009).

officialise certaines positions préalablement ambiguës, dont l'intérêt pour un féminisme actif, maintenant inclusif, et certains sujets présents dans la programmation récente, mais non explicitées, 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 masculinité.¹⁷⁷

Effectivement, une des principales différences avec le mandat précédent est l'inclusion d'un discours postcolonialiste. La prise de conscience effectuée dans les années 1980, par des auteures comme bell hooks et Audre Lord, de l'homogénéité du féminisme, blanche et de classe moyenne 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. Dans ce sens, Roxanne Arsenault affirme que des thématiques très semblables sont 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 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

¹⁷⁷ La Centrale Galerie Powerhouse, Communiqué de presse de l'exposition *Gender Alarm ! Nouveaux féminismes en art actuel*, septembre 2008.

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 qu'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 2010¹⁷⁸. L'abondance d'informations 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 signifiant pour réaliser notre analyse. Ensuite, certaines expositions paraissaient importantes à traiter par la façon singulière dont elles se distinguaient de la programmation par leur ampleur. *GENDER ALARM !* et *Border Mouvements*, par exemple, proposèrent une foulée 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 sommes donc pas basées 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

¹⁷⁸ 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.

exemple, et 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, furent exclus de notre étude afin de nous concentrer exclusivement sur la production artistique visuelle présentée à La Centrale. Encore une fois, nous tenons à préciser que nous avons orienté notre analyse d'après les 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.

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, mais plutôt aux images des femmes construites à travers ses diverses représentations et le regard masculin¹⁷⁹. 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'événement ayant eu lieu parallèlement au Week-end du Grand Prix en juin 2007¹⁸⁰ (fig. 4.1). Se voulant un « [...] hommage aux bonnets double D, aux grosses chevelures et aux femmes plastiques spécialement créées à des fins d'étalage auto(mobile) érotique¹⁸¹ », cette performance mettait en vedette un groupe d'artistes femmes¹⁸² 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. 4.2). On captura le tout sur 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

¹⁷⁹ Mulvey, p. 44 à 53.

¹⁸⁰ Le Week-end du Grand Prix est la fin de semaine durant laquelle une course d'auto Formule 1 a lieu à Montréal.

¹⁸¹ La Centrale Galerie Powerhouse, Communiqué de presse de l'événement du Grand Prix 2007, juin 2007.

¹⁸² Alyson Vishnovska, Miriam Ginestier, Heather Kravas, Danya McLeod et Nikol Mkus.

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 ¹⁸³ ». Par l'exagération, elles tournaient ainsi au ridicule les représentations de la sexualité féminine exacerbée véhiculées par les publicités promouvant les événements reliés Grand Prix. De fait, la subversion et le ridicule demeurent des outils de choix pour les artistes féministes tout comme dans les années 1970, avec des expositions comme celles de Tanya Mars. Sonia Haberstich emploie également l'humour pour interroger les comportements sexués, le corps et la sexualité dans la société contemporaine avec son exposition *Fresh Flesh* (fig. 4.3) en 2008¹⁸⁴. 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 ¹⁸⁵ ». Elle les installe ensuite intuitivement sur les murs de la galerie. Des caches-pénis en vinyle (fig. 4.4) et en fausse fourrure, des bananes tournant sur elles-mêmes (fig. 4.5), des pompons et des broderies ne sont que quelques 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 d'une réflexion féministe, l'utilisation de rebuts et d'autres matières recyclées témoigne d'une

¹⁸³ La Centrale Galerie Powerhouse, Communiqué de presse de */Prenez les commandes des B2/*, juin 2007.

¹⁸⁴ Exposition ayant eu lieu du 22 février au 23 mars 2008.

¹⁸⁵ La Centrale Galerie Powerhouse, Communiqué de presse pour *Fresh Flesh*, février 2008.

conscience environnementaliste. Selon l'artiste, *Fresh Flesh* atteste « De 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 plastique¹⁸⁶ » (fig. 4.6). L'engagement d'Haberstich ne se limite pas à un commentaire sur le féminisme, elle comporte également une critique sur 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. 4.7) ayant eu lieu en 2008¹⁸⁷. Faisant confronter le terme « wisdom » et le mot à connotation péjorative « crone », employé en anglais pour désigner malicieusement les aînées¹⁸⁸, Luminaire nous présente 13 portraits grandeur nature, au fusain, de femmes nues âgées de 50 et 86 ans fixant le spectateur (fig. 4.8 et fig. 4.9). 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 accompagne cette exposition, réalisé par Mira Coviensky, dans lequel l'histoire personnelle de chaque femme est relatée. Plus qu'une représentation visuelle du corps féminin, *Wisdom of Crones* nous permet de faire véritablement connaissance avec ses femmes. Un poème symphonique par 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 vieillesse¹⁸⁹. Elle célèbre l'âge de ses sujets, notamment par le titre de l'exposition faisant allusion à leur sagesse.

¹⁸⁶ Jérôme Delgado, « Images/Chair fraîches en couleur », *Night Life Magazine*, février 2008, NO 92.

¹⁸⁷ Exposition ayant eu lieu du 4 avril au 4 mai 2008.

¹⁸⁸ À l'origine, le terme « crone » n'était pas en soi péjoratif et servait tout simplement à désigner les femmes âgées.

¹⁸⁹ La Centrale Galerie Powerhouse, Communiqué de presse pour *A Wisdom of Crones*, avril 2008.

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 subvertissant et résistant à une sexualité normative.

Le collectif *Lezbianz on Ecstasy* (L.O.E), œuvrant généralement sur la scène musicale, font, en 2007¹⁹⁰, une courte résidence à La Centrale durant laquelle elles travaillent à un projet en arts visuels, lancée lors de la Biennale de Montréal. *Within the Amphitheatre of Homosexuality* tente de subvertir la notion d'une authentique homosexualité féminine pensée généralement à l'intérieur d'une logique recréant les binarismes hétérosexistes. En ce sens, cet événement 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. 4.10)¹⁹¹. 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 toutes formes d'essentialisme sexuel. Définir une essence du lesbianisme équivaut à fixer l'identité dans un carcan, à l'homogénéiser. Les événements et projets de L.O.E

¹⁹⁰ Projet ayant eu lieu du 17 août au 2 septembre 2007.

¹⁹¹ On peut penser ici au groupe *Indigo Girls* et aux musiciennes Ani diFranco et Melissa Etheridge.

comportent toujours un dialogue avec 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 donnait la parole aux spectateurs et spectatrices qui se voyaient invités à commenter les manifestations du féminisme et du lesbianisme en musique. « Leztopian sing-along » devenait alors une arène de discussions sur l'art politisée, plus précisément 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*¹⁹² (fig. 4.11). 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. 4.12). La démarche artistique de Jones consiste principalement à documenter « les histoires cachées ¹⁹³ », 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 ¹⁹⁴ ». 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. 4.13) ainsi que les bandes sonores conçues pour les trois films réalisés par Jones. Nicolas Mavrikakis décrit l'esthétique de l'artiste comme : « volontairement 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 ¹⁹⁵ ». Largement influencé par le dessinateur Tom of Finland et son univers iconographique homosexuel peuplé de personnages masculins « rempli[s] d'archétypes

¹⁹² Exposition ayant eu lieu du 8 août au 7 septembre 2008.

¹⁹³ La Centrale Galerie Powerhouse, communiqué de presse pour *Là-bas*, août 2008.

¹⁹⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵ Nicolas Mavrikakis, « Jeux de Mirroir », *Voir*, 14 août 2008, p. 27.

hétérosexués et détournés de leur sens premier, devenus des emblèmes de la culture gaie ¹⁹⁶», Jones subvertit ces images en y représentant des femmes (fig. 4.14), 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 le groupe social auquel on appartient. Nous jouons tous à incarner un modèle identitaire (symbolisant des rapports de force)¹⁹⁷.

Jones se positionne hors des normes hétérosexistes, hors du cadre de pensée binaire. Ces dessins rejettent à la fois le *mainstream* et le pouvoir du patriarcat¹⁹⁸.

Ce type d'évènements 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 dans les années 1970 ne se rallient pas véritablement au mouvement des libérations des homosexuels et lesbiennes. Leur engagement politique est consacré plutôt 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 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

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ *Ibid.*

¹⁹⁸ Isa Tousignant, « Girls Gone Wild », *Montreal Hour*, 21 au 27 août 2008, p. 24.

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 Aslizadeh (fig. 4.15), artiste d'origine iranienne, exposée en 2009¹⁹⁹, aborde le sujet de l'autre. Celle-ci narre la vie de Héro, un enfant soldat d'un pays non identifié (fig. 4.16). 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, Aslizadeh « interpelle et fait parfois écho à notre base de données culturelles de représentations et autres – de la douleur des autres²⁰⁰ ». Elle critique alors le regard condescendant que porte 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. 4.17). 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 copulation²⁰¹ ». Ce que l'on perçoit comme autre, une calligraphie étrangère, est en fait familier, l'acte sexuel. Aslizadeh 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 la culture autochtone

¹⁹⁹ Exposition ayant eu lieu du 27 février au 29 mars 2009.

²⁰⁰ La Centrale Galerie Powerhouse, Communiqué de presse pour *Hero of Our Time*, février 2009.

²⁰¹ *Ibid.*

traditionnelle et contemporaine²⁰²». 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 une parodie de Buffalo Bill, célèbre cowboy américain du XIX^e siècle, Buffalo Boy. En plus de présenter un diorama inspiré du « Wild West²⁰³», 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'histoire²⁰⁴». Mettant en scène ainsi la vision stéréotypée de la culture autochtone, Blondeau et Stimson rendent évident comment la culture dominante a construit ce que la société accepte pour réalité

Nahed Mansour effectue une démarche similaire à celle de Blondeau et Stimson avec *Vertigo/Vitiligo*²⁰⁵ en s'attaquant à certains stéréotypes, comme ceux de la culture noire américaine (fig. 4.18). Plus spécifiquement, Mansour traite des personnages de danseur de claquette noir et du « minstrel » ou « blackface », ces blancs qui se maquillaient le visage pour imiter les chanteurs et danseurs noirs dans les spectacles de vaudeville, pour explorer l'identité noire et les relations raciales. Lors de sa performance, Mansour a offert une « performance » de claquette (fig. 4.19) tout en s'entourant d'objets relatifs au spectacle comme des costumes et du maquillage, les poudres utilisées par les minstrels pour blanchir leur peau. L'artiste s'attarde au mimétisme et aux rapports de pouvoir entre les personnes de race noire et les blancs qui les imitent, les ridiculisant du coup en les caricaturant. Approfondissant sa réflexion sur la couleur de la peau et la race, le titre de l'exposition fait référence à une maladie de peau, le vitiligo, qui dépigmente certaines parties du corps. Le père de l'artiste souffrait de cette maladie et son utilisation de crème et de poudre pour camoufler la dépigmentation a influencé Mansour et son intérêt pour les « Blackfaces ». L'artiste intègre son expérience personnelle, familiale dans ce cas, à son œuvre en explorant le

²⁰² La Centrale Galerie Powerhouse, Communiqué de presse pour *Putting the WILD back into the West: starring Belle Sauvage & Buffalo Boy*, mai 2009.

²⁰³ *Ibid.*

²⁰⁴ *Ibid.*

²⁰⁵ Exposition ayant eu lieu du 3 au 7 novembre 2010.

lien qu'elle a avec son père et la couleur de sa peau qui, par le vitiligo, n'est pas la même que la sienne. En ce sens, nous pouvons faire un rapprochement entre cette performance de Mansour et les lithographies de Doreen Lindsay s'attardant également à la facette familiale de son identité, sa maternité.

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 ²⁰⁶», mais en s'attardant plutôt sur les conflits armés à travers le monde ²⁰⁷ (fig. 4.20). 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. 4.21) et de constructions miniatures réalisées à partir de jouets (fig. 4.22). Ce thème de l'enfance est cher à Sarfaraz car il lui permet un espace libre de censure dans lequel elle peut créer de nouvelles formes ²⁰⁸. 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 porte un regard sur cette violence qui envahit le quotidien ²⁰⁹». 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. ²¹⁰»

²⁰⁶ La Centrale Galerie Powerhouse, Communiqué de presse pour *Magic Never Ends*, février 2009.

²⁰⁷ Exposition ayant eu lieu du 11 au 14 février 2009.

²⁰⁸ Stacey DeWolfe, « Making Sense of Conflict », *Montreal Mirror*, No. 33, vol. 24, 5 au 11 février 2009.

²⁰⁹ La Centrale Galerie Powerhouse, Communiqué de presse pour *Magic Never Ends*.

²¹⁰ DeWolfe, *Ibid.*

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, d'un « nous, femmes ». Des événements internationaux récents, comme *Global Feminisms : New Directions in Contemporary*²¹¹, se questionnent davantage sur le rôle du féminisme contemporain en le positionnant par rapport à d'autres champs théoriques, le 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*²¹². Regroupant un bon nombre d'activités, *GENDER ALARM !* (fig. 4.23) présentait, 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 portait principalement sur « [...] le rôle des discours féministes émergents en art contemporain²¹³ ». Neuf artistes²¹⁴, provenant de Montréal, Toronto, Calgary et des États-Unis, et un collectif, The After Party, participaient à l'évènement. Selon Meg Hewings du journal *The Hour*, cette exposition se montra décidément ancrée dans la

²¹¹ Reilly et Nochlin, *Global Feminisms: New Directions in Contemporary Art*, 304 p.

²¹² Les nombreuses activités de *GENDER ALARM !* eurent lieu du 17 au 28 septembre 2008.

²¹³ La Centrale Galerie Powerhouse, Communiqué de presse pour *GENDER ALARM ! Nouveaux féminismes en art actuel*, septembre 2008.

²¹⁴ 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)

troisième vague féministe par son contenu « sex and queer-positive ²¹⁵ ». Traitant de la multiplicité des féminismes de façon kitsch et ludique, *GENDER ALARM !* s'apparentait à une célébration de la diversité sexuelle et culturelle. Effectivement, plusieurs artistes se réclamant de la mouvance queer participaient à l'évènement, dont l'artiste activiste torontois Will Munro, la New-Yorkaise Lynne Chan et la Canadienne Anthea Black. L'exposition en soi rassemblait un mélange éclectique de médiums allant des photographies, comme celle d'Arwa Abuon se représentant avec sa mère attachant leurs voiles roses (fig 4.24), 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 4.25), permit 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 pouvait 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 commentaient ainsi l'importance en constante augmentation de la surconsommation par la production d'objets commercialisant le militantisme, la sexualité et l'art (fig. 4.26). De plus, la présence de gâteaux en forme de vagins offrait l'occasion de littéralement consommer le sexe féminin. L'ambiance demeurerait 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 planifia de nombreuses activités parallèles ayant pour but de faire état des féminismes en art actuel. D'ailleurs, une table ronde portant spécifiquement sur cette question regroupa 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 de Simone de Beauvoir de l'Université Concordia, Thérèse St-Gelais, Julie

²¹⁵ Meg Hewings, « Pretty (fierce) in Pink », *The Hour*, <http://www.hour.ca/visualarts/visualarts.aspx?iIDArticle=15564>, 26 septembre 2008 (consulté 21 juillet 2011).

Chateauvert, artiste féministe, et Denise Brown, directrice de Leeway Foundation²¹⁶. Ensuite, en collaboration avec le Centre contre l'oppression des genres, un parcours en art féministe, durant lequel les participantes visitaient les espaces féministes montréalais et rencontraient des artistes et militantes, permit une réflexion sur les liens entre les lieux de diffusion et les politiques identitaires. L'activité interrogea les discours dominants véhiculés par les institutions artistiques officielles et l'impact des critiques sur ceux-ci. Le 25 septembre, La Centrale organisa une soirée de projections, intitulée, *Cellules filmiques féministes*, revisitant l'histoire de la vidéo chez les femmes artistes, dont les thèmes privilégiés étaient le corps et 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 concluaient 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* en ce sens que chaque événement voulait faire état d'une situation et donner de la visibilité à un ensemble de pratiques. *Artfemme '75* faisait un constat de 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, le portrait de la situation. L'exposition ne se positionnait pas tant par rapport au mouvement politique du féminisme, mais en revendiquant une place pour les femmes dans le milieu artistique, elle devenait politique. De prime à 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, offrait un constat, non pas

²¹⁶ Organisme de la Pennsylvanie encourageant les pratiques artistiques militantes contre l'oppression.

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 événements, c'est-à-dire présenter un échantillon de pratiques, demeurent similaires.

Les événements collectifs présentés dans les dernières années n'avaient pas tous un caractère aussi subversif que *GENDER ALARM ! Femmes de l'Arctique*²¹⁷, par exemple, rassemblait des artistes femmes Inuits provenant des territoires du Nunavut et Nunavik (fig 4.27). Cet événement, premier d'une série s'étalant sur trois ans organisé par Noémi McComber, avait pour but de « diffuser le travail de femmes artistes dont la sensibilité particulière se cristallise dans des œuvres remarquables à travers différents médiums ²¹⁸ ». 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 Inuits, 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 Inuits, et la multiplicité des oppressions qu'elles peuvent vivre. *Femmes d'Arctique* se donnait un objectif de visibilité se rapprochant à la fois du mandat des débuts de Powerhouse et de celui 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 entre l'art et l'artisanat ²¹⁹ ». L'exposition proposait trois volets : une performance de Taqriliq 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 papier²²⁰. *Encerclé*

²¹⁷ Exposition ayant eu lieu du 19 novembre au 19 décembre 2010.

²¹⁸ La Centrale Galerie Powerhouse, Communiqué de presse pour *Femmes d'Arctique*, novembre 2009.

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

²²⁰ Les artistes Leah Nuvalinga Qumaluk, Maggie S. Kiatainaq, Jessie Koneak Jones, Jennifer Lapage et Laina Nulukie exposaient leurs dessins.

rassemblait 40 ans de productions artistiques de femmes artistes Inuits. L'exposition misait 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 inuite²²¹ » (fig. 4.28). On constate ici une revisite 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 abordaient ces thématiques sans la pointe d'ironie et de subversion dont s'armaient la plupart des autres exposantes de La Centrale²²². 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 témoignait 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* tentait surtout de remédier à la sous-représentation des femmes artistes Inuits dans le monde des arts en laissant une voix, une place, aux discours autres que ceux dominants de la culture blanche. L'exposition posait 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 comment 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 dans 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 Mouvements*²²³ (fig 4.29 et fig 4.30). Proposant des interrogations fondées sur la pensée postcoloniale sur le vécu des immigrants et des réfugiés, *Border Mouvements* critiquait la perception occidentale de « l'autre ». Plus spécifiquement, les participantes et participants dénonçaient la perte de potentiel de résistance de certaines pratiques artistiques se complaisant dans la commercialisation et

²²¹ La Centrale Galerie Powerhouse, Communiqué de presse pour *Femmes d'Arctique*.

²²² Nous pouvons penser ici à Sonia Haberstich et les artistes de *GENDER ALARM !*.

²²³ Exposition ayant eu lieu du 17 au 20 décembre 2008

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”²²⁴ ». L’évènement rassemblait de nombreux acteurs et actrices provenant non seulement des arts visuels, mais également des milieux activistes, musicaux et cinématographiques²²⁵. Une grande place était réservée à la projection de vidéos et à la production d’affiches qui dénonçaient, entre autres, le statut illégal de certains réfugiés, la tenue des Olympiques en Chine et l’occupation de la Palestine par l’Israël. Les vidéos étaient, pour la plupart à saveur documentaire et mettaient en lumière des situations vécues par des réfugiés et des immigrants. Les artistes dénonçaient sans équivoque l’attitude maintenue par les Occidentaux, particulièrement le public de l’art contemporain :

[...] les frontières se sont imposés comme un nouvel espace discursif où l’art et la politique se croisent, se 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 planétaires.²²⁶

Parmi les sujets explorés, *Outside Europe* d’Amy Miller et Boban Chaldovich traitaient 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 proposait avec *Copyright* une réflexion poétique sur l’Université « underground » iranienne Baha’I tandis que Tamar Vukov, dans *Volatile Works*, se concentrait sur la situation en Serbie des IDP, « internally displaced people », provenant du Kosovo. Le résultat de cette exposition fut un message lancé haut et fort par les membres de La Centrale. On se positionnait non

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

²²⁵ 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.

²²⁶ La Centrale Galerie Powerhouse, Communiqué de presse pour *Border Movements*.

seulement contre un certain nombre de pratiques politiques exercées par les gouvernements, mais contre toutes formes d'art qui pouvait profiter ou endosser ces situations.

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 font la preuve. Une multiplicité de situations se voient maintenant dénoncées 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.

CONCLUSION

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

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.²²⁷

Malgré les critiques, les constats d'échec de certains et l'annonce de la période postféministe, une foulée d'évènements et d'expositions a eu lieu dans la dernière décennie questionnant le rapport entre les femmes, le féminisme et l'art. Effectivement, tout récemment, à l'hiver 2012, le Musée d'art contemporain de Montréal a proposé 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 évènements 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

²²⁷ Amelia Jones, « Feminism, Incorporated : Reading "Postfeminism" in an Anti-Feminist Age » *The Feminist and Visual Culture Reader*, London, Routledge, (1992), 2003, p. 321.

de l'actualité de l'art féministe demeure légitime en ce sens que 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 arrêtés sur un examen de cas précis, celui du centre d'artistes autogérés montréalais La Centrale Galerie Powerhouse. Avec la récente révision de son mandat, ce lieu d'exposition, inauguré en 1973 avec 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 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 traités. Nous pouvons donc voir les similitudes et les différences avec les années 1970. Une étude des expositions du centre d'artistes démontrait 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 permet 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 ce mémoire, le Québec, grâce aux écrits de Rose-Marie Arbour, de Thérèse St-Gelais et d'Ève Lamoureux. Le troisième chapitre reprenait où se terminait le premier en traitant

du féminisme et de l'art féministe à partir des années 1980. Plus spécifiquement, nous tentions 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 ²²⁸ ». Ces changements se voyaient annoncés dans la troisième vague. Ce nouveau paradigme féministe, émergeant au début des années 1980, se nourrit des discours queer et postcoloniaux 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 oppressants pour les femmes. Nous avons donc pu constater que l'art féministe des dernières années s'est largement nourri de ces prémises pour se questionner sur la diversité des identités féminines.

L'analyse de la programmation de 1973 à 1978, effectuée dans le deuxième chapitre, permet 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 et à quel degré le centre devrait s'engager dans le mouvement de libération des femmes. Elles maintenaient donc une position intentionnellement floue. Les artistes investiguaient, par contre, certaines des grandes thématiques associées à l'art féministe, dont l'expérience féminine, notamment Doreen Lindsay, Carole Massé et les participantes de l'exposition *Fenêtres*. Malgré ceci, l'action politique à Powerhouse durant ces années se résumait

²²⁸ Reily, « Introduction », p. 29.

surtout à la revendication de l'accessibilité 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 mandat, l'implication du centre d'artistes dans le féminisme et son engagement politique ne font aucun doute. Les membres actuelles se proclament ouvertement féministes, contrairement à celles des années 1970 qui se montraient mitigées face 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 gaze²²⁹

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 une approche particulièrement féministe. En résultent des expositions comme *Border Mouvement* et *GENDER ALARM! Nouveaux féminismes en art actuel* dont les aspects militants nous paraissent 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 ces débuts qui 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

²²⁹ Jones, «The Sexual Politics of the Dinner Party», p. 418

féministe, empêche la formation d'une ligne directrice orientant le courant artistique. Mais, 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 des enjeux communs et, qui plus est, des causes sociales similaires. Et, cette tendance ne semble pas prête à s'éteindre dans un contexte politique néolibéral où les acquis des femmes restent fragiles. Nous devons admettre que le terme « féministe » continue à faire peur à certaines et à certains, mais 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 reconduit²³⁰ ». La production présentée à La Centrale, la multiplication d'évènements internationaux questionnant les rapports entre l'art et le féminisme, la croissance constante des départements universitaires d'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 n'est pas dire pour autant que les critiques adressées à l'art et à l'approche féministe n'ont pas raison d'être. Toute démarche artistique se doit de répondre aux critiques qui lui sont faites afin de ne pas stagner. Sinon, l'histoire de l'art féministe recrée un canon qui lui convient 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 paraît donc comme la voie à engager afin que l'histoire de l'art féministe demeure effervescente et pertinente.

²³⁰ Nengeh-Mensah, p. 12

Figures



Figure 2.1 Tanya Mars, *Fur Codpiece*, 1974, présenté à la Galerie Powerhouse, Montréal, du 20 octobre au 1^{er} novembre 1974.

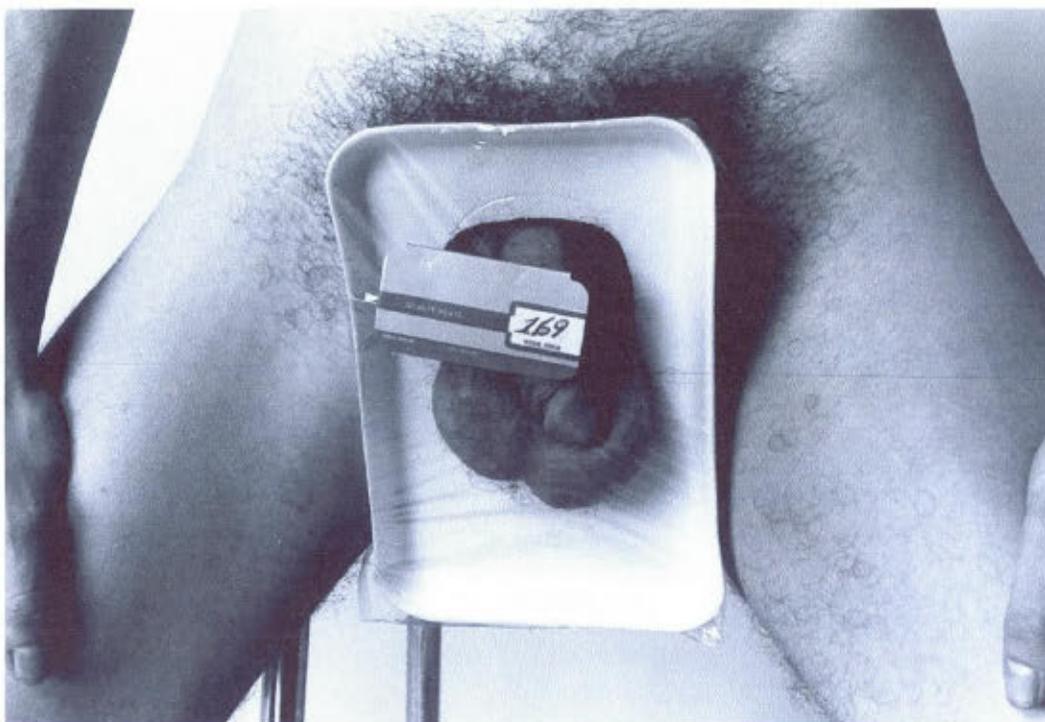


Figure 2.2., Tanya Mars, *Meat Package Codpiece*, 1974, présenté à la Galerie Powerhouse, Montréal, du 20 octobre au 1^{er} novembre 1974.



Figure 2.3 Tanya Mars, *Feathers Codpiece*, 1974, présenté à la Galerie Powerhouse, Montréal, du 20 octobre au 1^{er} novembre 1974.

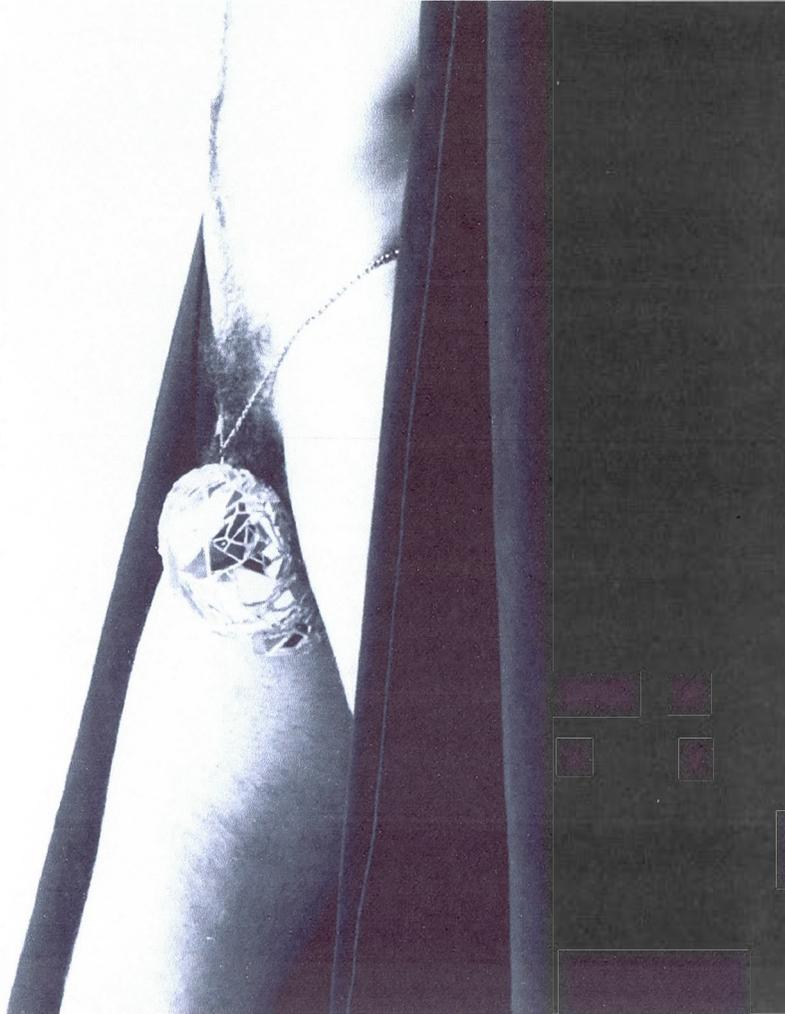


Figure 2.4 Tanya Mars, *Mirror Codpiece*, 1974, présenté à la Galerie Powerhouse ,
Montréal, du 20 octobre au 1^{er} novembre 1974.

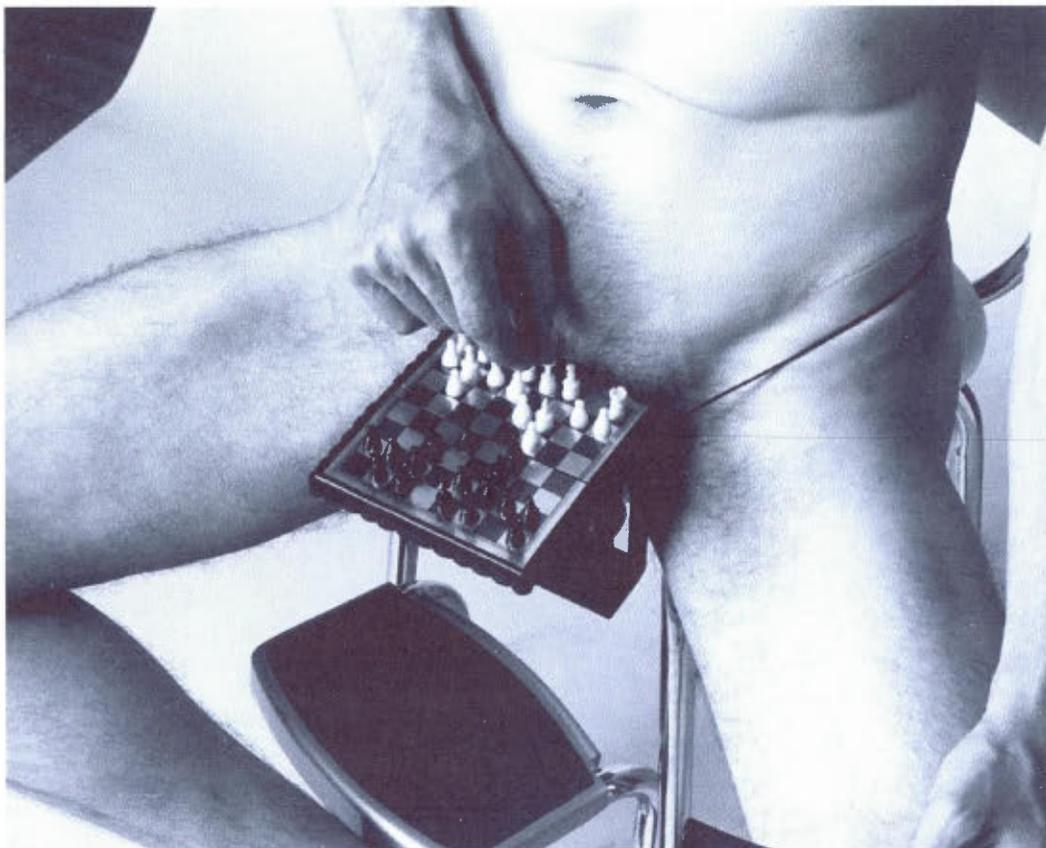


Figure 2.5 Tanya Mars, *Chess Set Codpiece*, 1974, présenté à la Galerie Powerhouse, Montréal, du 20 octobre au 1^{er} novembre 1974.



Figure 2.6 Tanya Mars, *Camera Case Codpiece*, 1974, présenté à la Galerie Powerhouse, Montréal, du 20 octobre au 1^{er} novembre 1974.



Figure 2.7 Tanya Mars, *Batman Codpiece*, 1974, présenté à la Galerie Powerhouse, Montréal, du 20 octobre au 1^{er} novembre 1974.



Figure 2.8 Tanya Mars, *Priest Codpiece*, 1974, présenté à la Galerie Powerhouse, Montréal, du 20 octobre au 1^{er} novembre 1974.

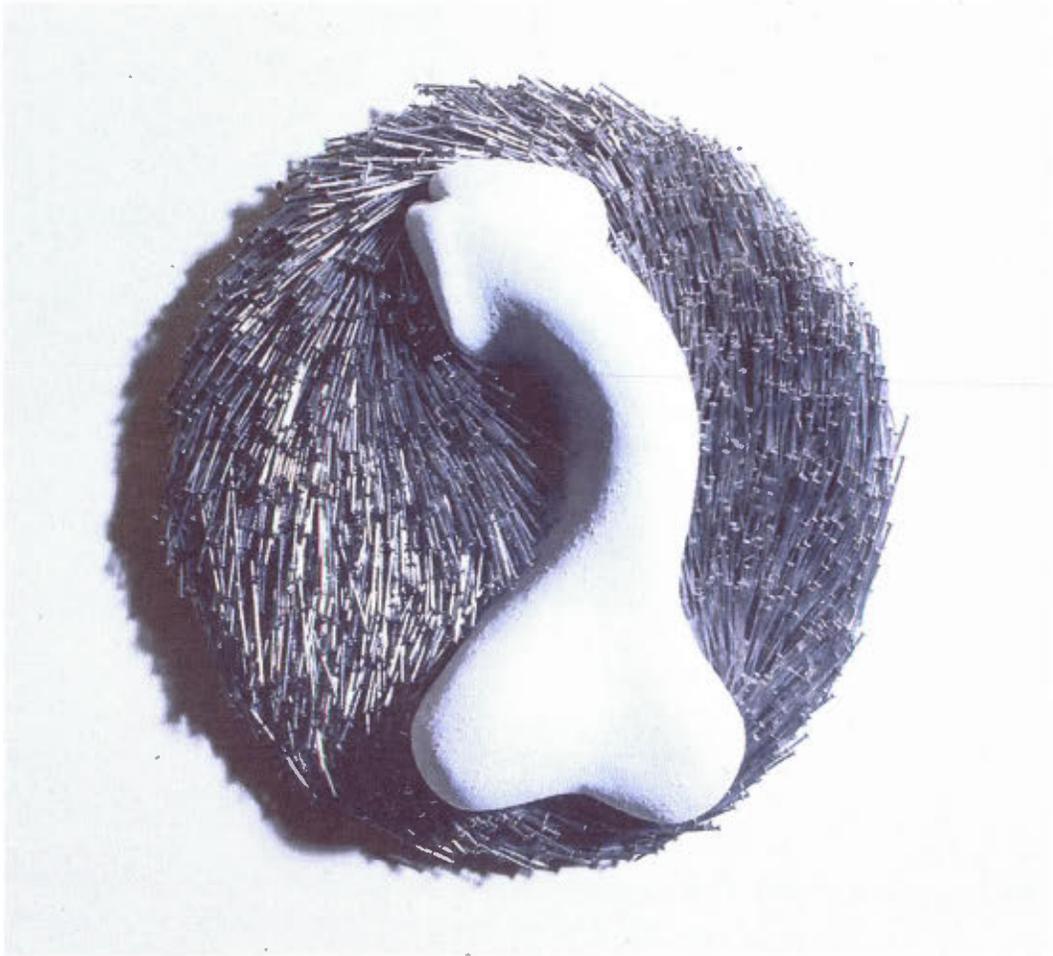


Figure 2.9 Badanna Zack, *Phallic Object*, céramique et épingle, 1972.

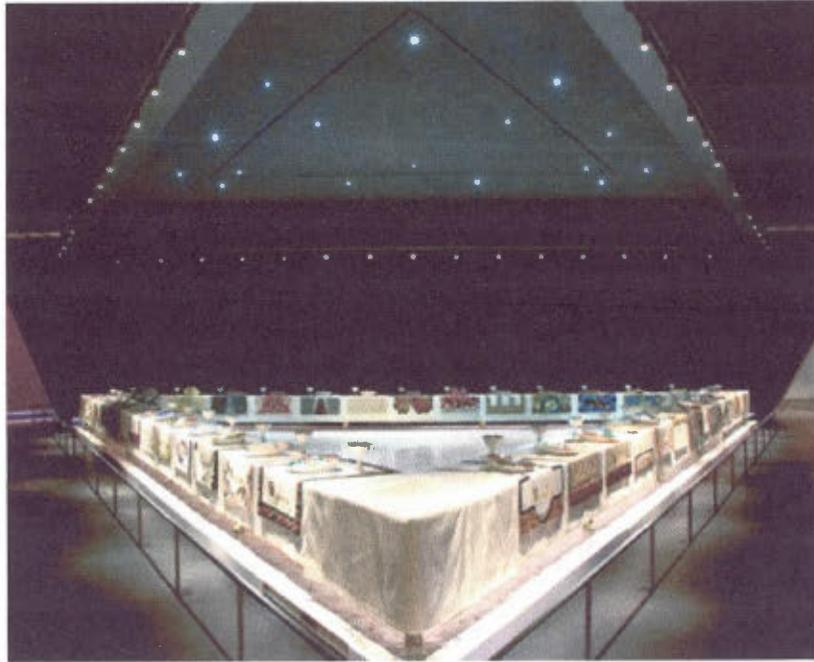


Figure 2.10, Judy Chicago, *The Diner Party*, céramique, porcelaine, textile, 1974-1979, Brooklyn Museum, New York



Figure 2.11, Doreen Lindsay, Vue de l'exposition *J'existe* à la galerie Powerhouse, Montréal, 22 janvier au 15 février 1977



Figure 2.12, Doreen Lindsay, *Mother and Daughter*, lithographie, 1976

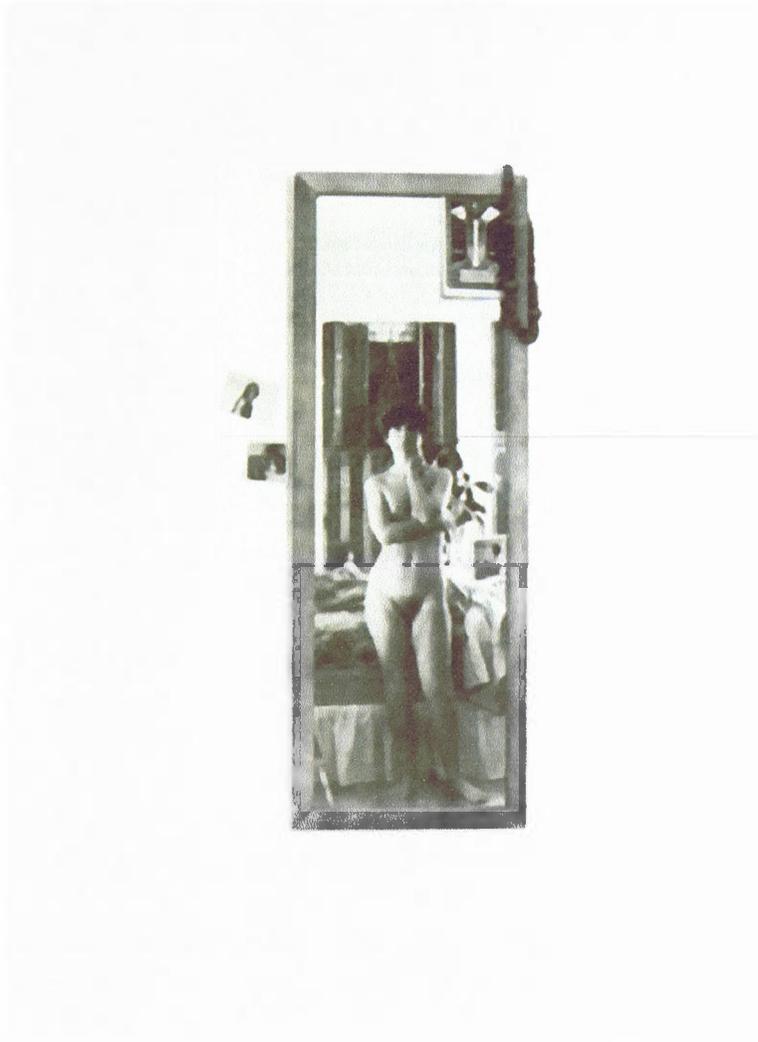


Figure 2.13, Doreen Lindsay, *Self-Portrait*, lithographie, 1976



Figure 3.1, Martha Rosler, *Semiotics of the Kitchen*, 1975, Vidéo noir et blanc, 6 minutes 11 secondes, Collection FRAC Lorraine



Figure 3.2 Hannah Wilke, *S.O.S. Starification Object Series*, 1974-1982, Photographies avec sculpture en gomme à mâcher, Museum of Modern Art New York

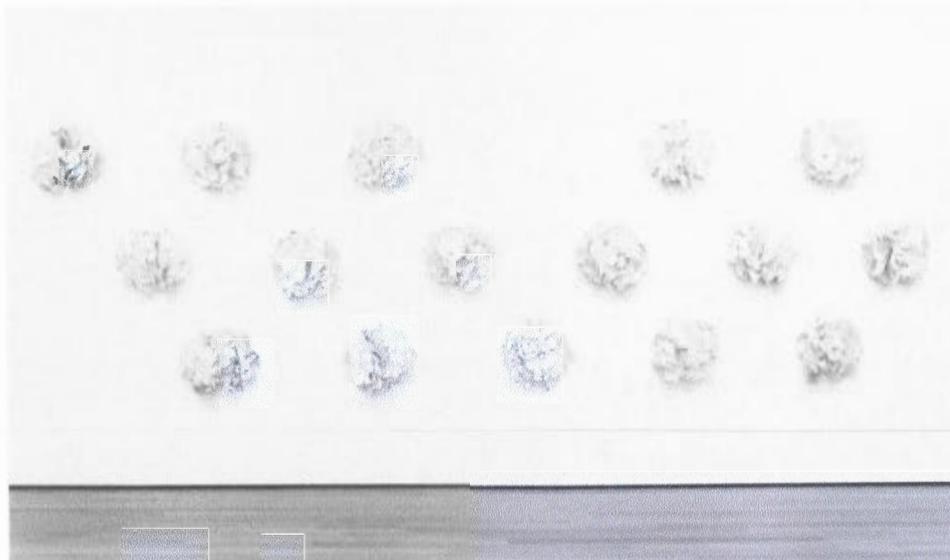


Figure 3.3. Hannah Wilke, *Ponder-r-rosa 4, White Plains, Yellow Rocks*, 1975, latex, métal et punaises, Museum of Modern Art New York



SOME LIVING AMERICAN WOMEN ARTISTS

Figure 3.4 Mary Beth Edelson, *Some Living American Women Artists/Last Supper*, 1972, Collage, Smithsonian American Art Museum, Washington

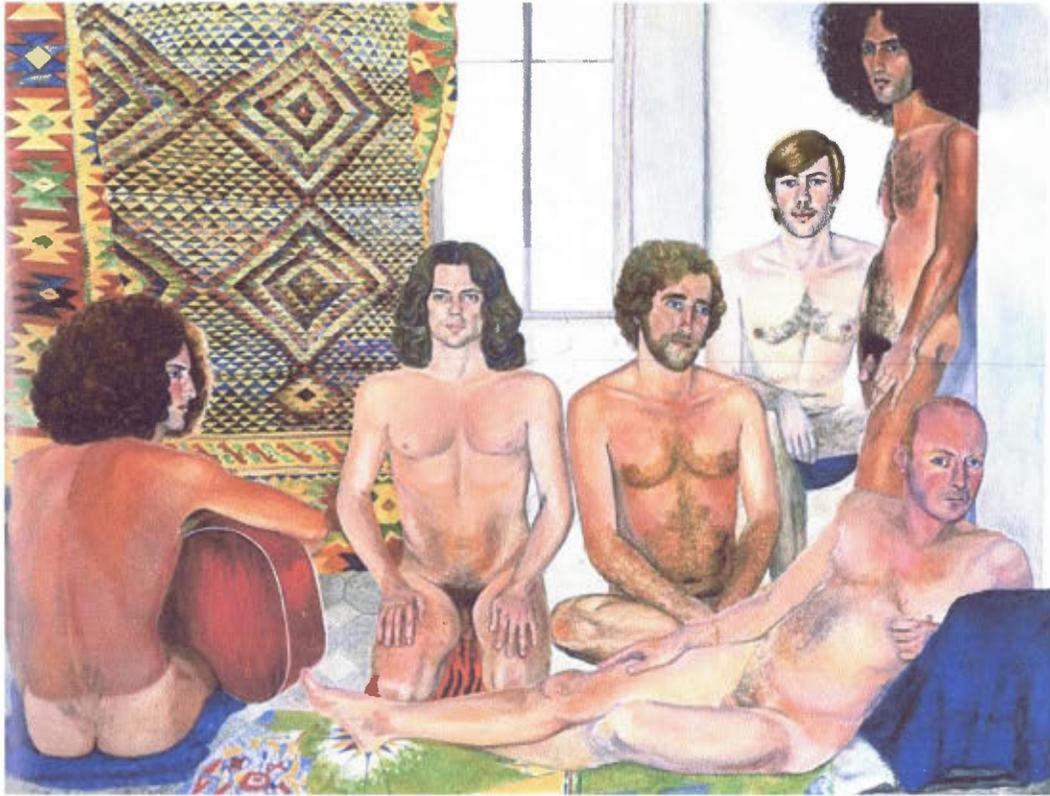


Figure 3.5 Sylvia Sleigh, *The Turkish Bath*, 1973, huile sur toile, SMART Museum of Art of the University of Chicago



Figure 4.1 Vue de la performance d'Alyson Vishnovska, Miriam Ginestier, Heather Kravas, Danya McLeod et Nikol Mkus présentée parallèlement aux événements du Grand Prix 2007, à Montréal



Figure 4.2 Vue de la performance d'Alyson Vishnovska, Miriam Ginestier, Heather Kravas, Danya McLeod et Nikol Mkus présentée parallèlement aux événements du Grand Prix 2007, à Montréal



Figure 4.3, Vue de l'exposition *Fresh Flesh* de Sonia Haberstich présentée à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, du 22 février au 23 mars 2008

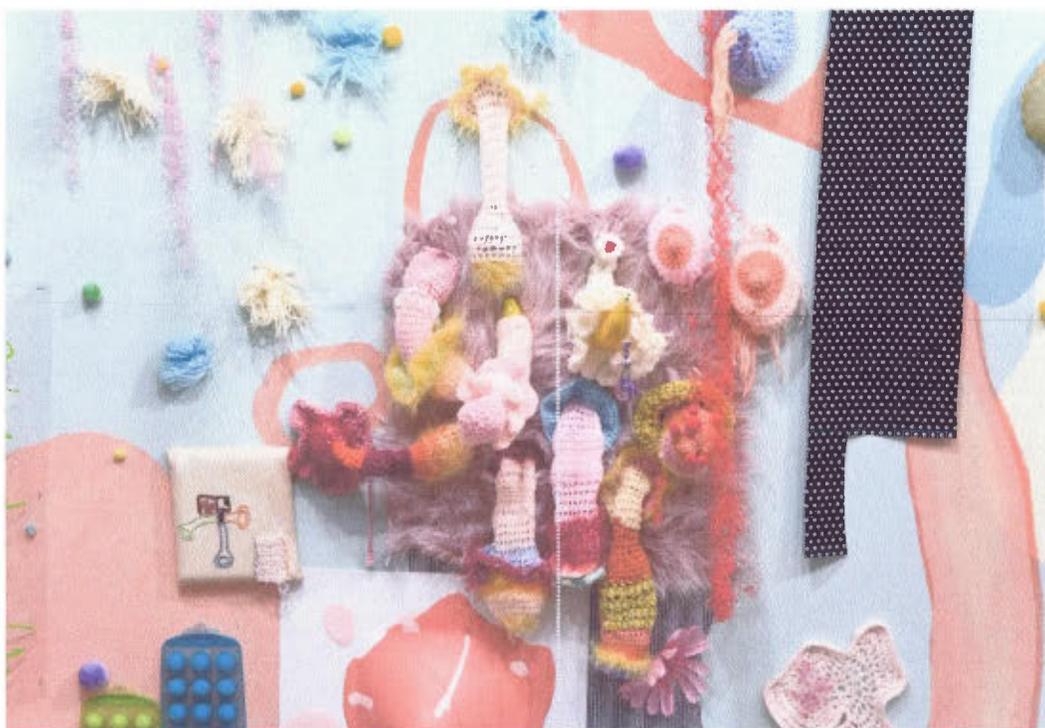


Figure 4.4, Vue de l'exposition *Fresh Flesh* de Sonia Haberstich présentée à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, du 22 février au 23 mars 2008



Figure 4.5, Vue de l'exposition *Fresh Flesh* de Sonia Haberstich présentée à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, du 22 février au 23 mars 2008



Figure 4.6, Vue de l'exposition *Fresh Flesh* de Sonia Haberstich présentée à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, du 22 février au 23 mars 2008



Figure 4.7, 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 4.8, Vue de l'exposition *A Wisdom of Crones* de Ramune Luminaire présentée à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, 4 avril au 4 mai 2008

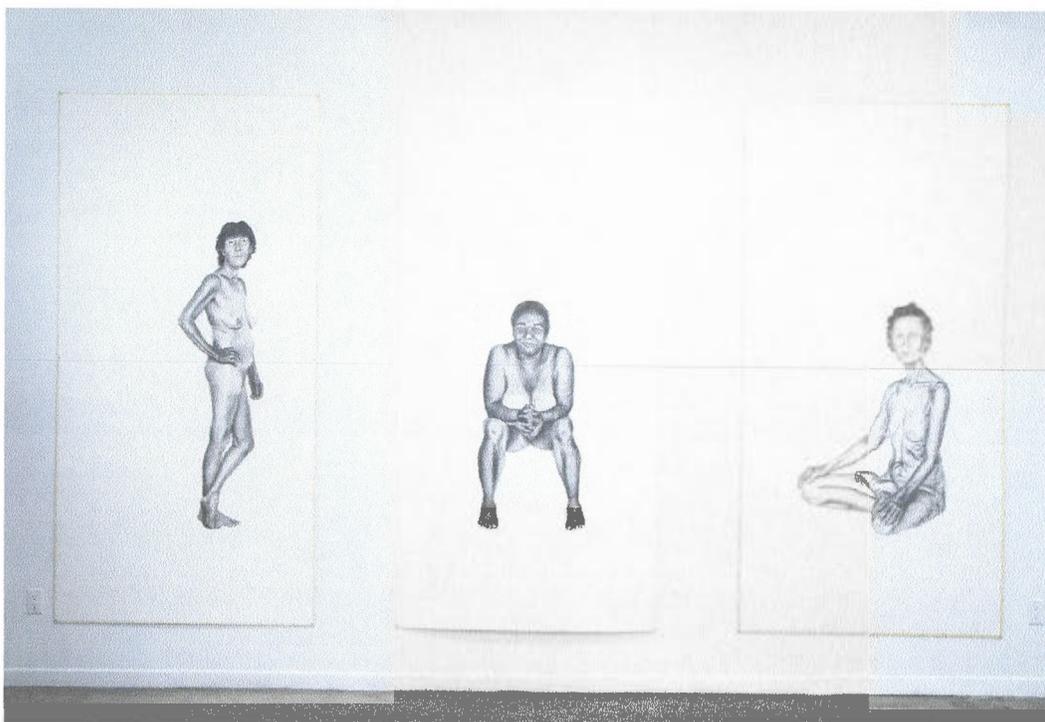


Figure 4.9, Vue de l'exposition *A Wisdom of Crones* de Ramune Luminaire présentée à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, 4 avril au 4 mai 2008



Figure 4.10, Vue de l'évènement *Amphitheatre of Homosexuality* de Lezbians on Ecstasy tenue à La Central Galerie Powerhouse, Montréal, 17 août au 2 septembre 2007



Figure 4.11, Vue de l'exposition *Là-bas* de G.B Jones présentée à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, 8 août au 7 septembre 2008



Figure 4.12, Vue de l'exposition *Là-bas* de G.B Jones présentée à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, 8 août au 7 septembre 2008

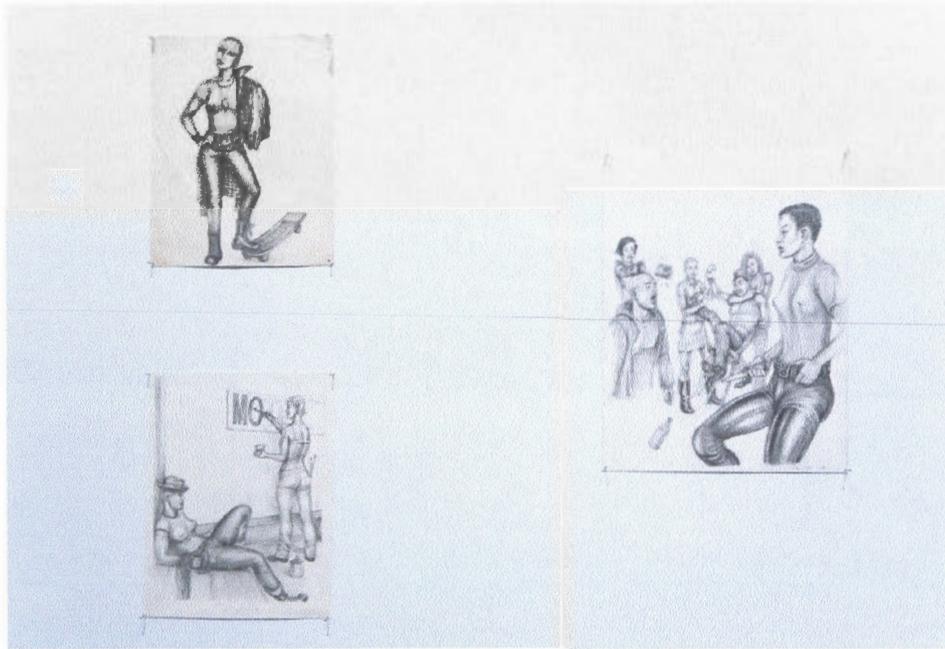


Figure 4.13, Vue de l'exposition *Là-bas* de G.B Jones présentée à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, 8 août au 7 septembre 2008



Figure 4.14, Vue de l'exposition *Là-bas* de G.B Jones présentée à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, 8 août au 7 septembre 2008



Figure 4.15, Vue de l'exposition *Hero of Our Time* de Matilda Aslizadeh présentée à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, 27 février au 29 mars 2009

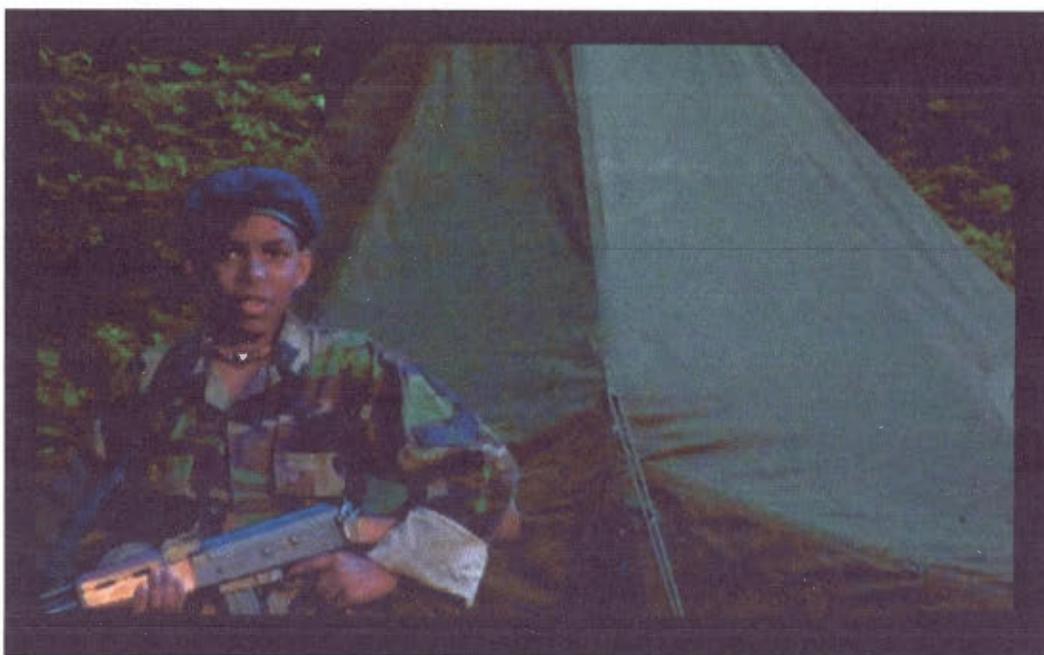


Figure 4.16, Vue de l'exposition *Hero of Our Time* de Matilda Aslizadeh présentée à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, 27 février au 29 mars 2009

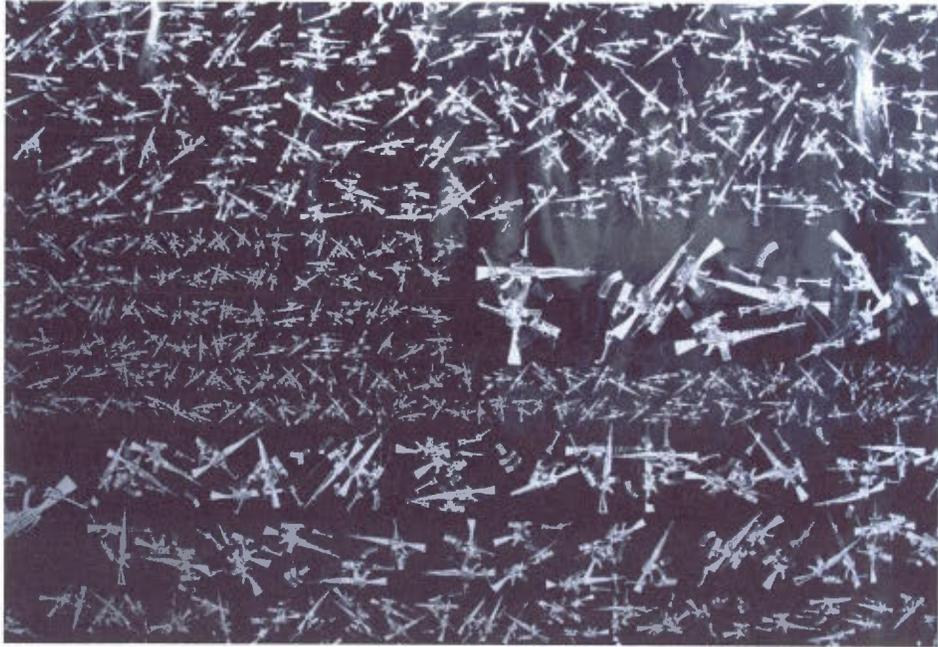


Figure 4.17, Vue de *Scourge of the Beast with Two Backs* de Matilda Aslizadeh à La Centrale Galerie Powerhouse, 27 février au 29 mars 2009



Figure 4.18, Vue de la performance *Vertigo/Vitiligo* de Nahed Mansour à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, du 3 au 7 novembre 2010



Figure 4.19, Vue de la performance *Vertigo/Vitiligo* de Nahed Mansour à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, du 3 au 7 novembre 2010



Figure 4.20, Vue de l'exposition *Magic Never Ends* de Sayeh Sarfaraz présentée à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, 11 au 14 février 2009



Figure 4.21, Vue de l'exposition *Magic Never Ends* de Sayeh Sarfaraz présentée à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, 11 au 14 février 2009



Figure 4.22, Vue de l'exposition *Magic Never Ends* de Sayeh Sarfaraz présentée à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, 11 au 14 février 2009



Figure 4.23, Vue de l'exposition *GENDER ALARM! Nouveaux féminismes en art actuel* présentée à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, 17 au 28 septembre 2008



Figure 4.24, Vue de l'exposition *GENDER ALARM! Nouveaux féminismes en art actuel* présentée à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, 17 au 28 septembre 2008



Figure 4.25, Vue de l'exposition *GENDER ALARM! Nouveaux féminismes en art actuel* présentée à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, 17 au 28 septembre 2008



Figure 4.26, Vue de l'exposition *GENDER ALARM! Nouveaux féminismes en art actuel* présentée à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, 17 au 28 septembre 2008



Figure 4.27, Vue de l'exposition *Femmes de l'Arctique* présentée à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, 19 novembre au 19 décembre 2010



Figure 4.28, Vue de l'exposition *Femmes de l'Arctique* présentée à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, 19 novembre au 19 décembre 2010



Figure 4.29, Vue de l'exposition *Border Movements* présentée à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, 17 novembre au 20 décembre 2008



Figure 4.30, Vue de l'exposition *Border Movements* présentée à La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal, 17 novembre au 20 décembre 2008

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

ARBOUR, Rose-Marie, *L'art qui nous est contemporain*, Montréal, Éditions Artex, 1999, 158 p.

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

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

CAUQUELIN, Anne, *L'art contemporain*, Coll. « Que sais-je ? », Paris, Presses Universitaires de France, (1992), 2007, 127 p.

CHADWICK, Whitney, *Women, Art, and Society*, Singapore, Thames & Hudson, (1990), 2007, p. 356 à 528

DESCARRIES-BÉLANGER, Francine et Shirley Roy, *Le mouvement des femmes et ses courants de pensée. Essai de typologie*, Ottawa, les documents de l'ICREF no 19, ICREF/CRIAW, 1988, 40 p.

DORLIN, Elsa, *Sexe, genre et sexualités*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008, 153 p.

DUMONT, Micheline et Louise Toupin, *La pensée féministe au Québec. Anthologie 1900-1985*, Montréal, les éditions du remue-ménage, 2003, 750 p.

HEINICH, Nathalie, *La sociologie de l'art*, Coll. « Repères », Paris, La Découverte, 2004, 123 p.

HEINICH, Nathalie, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris, Les éditions du Minuit, 1998, 90 p.

HIRATA, Helena et al., *Dictionnaire critique du féminisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, 315 p.

JAGOSE, Annamarie, *Queer Theory: An Introduction*, New York, New York University Press, 1996, 153 p.

LAMOUREUX, Ève, *Art et politique. Nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*, Montréal, Écosociété, 2009, 268 p.

LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne. Rapport sur la savoir*, Paris, éditions de Minuit, 1979, 109 p.

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 George Pompidou, 2009, 381 p.

SEDGWICK, Eve Kosofsky, *Epistemology of the Closet*, Berkeley, University of California Press, 1990, 258 p.

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

TRÉPANIÉ, Esther (dir.), *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, 2010, 287 p.

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

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

Chapitres de livre

ARBOUR, Rose-Marie « Introduction », *Art et féminisme*, Québec, Ministère des affaires culturelles, 1982, p. 3 à 13

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

_____, « Les expositions collectives de femmes artistes et leurs catalogues : 1965-1990 », dans COUTURE, Francine (dir.), *Exposer l'art contemporain au Québec. Discours d'intention et d'accompagnement*, Montréal, Centre de Diffusion 3D, 2003, p. 99 à 165

BELLAVANCE, Guy, « Introduction », *Mondes et Réseaux de l'art. Diffusion, migration et cosmopolitisme en art contemporain*, Montréal, Liber, 2000, p. 7 à 29

BROUDE, Norma et Mary D. Garrard, « Introduction », *Reclaiming the Female Agency: Feminist Art Theory After Postmodernism*, Berkeley, University of California Press, 2005, p 1 à 25

BUTLER, Judith, « Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory », dans PREZIOSI, Donald, *The Art of Art History*, New York, Oxford University Press, (1988), 2009, p. 356 à 360

CHICAGO, Judy et Miriam Shapiro, « Female Imagery », dans JONES, Amelia, *The Feminist and Visual Culture Reader*, London, Routledge, (1973), 2003, p. 40 à 43

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

COUTURE, Francine, « Introduction », *Exposer l'art contemporain au Québec. Discours d'intention et d'accompagnement*, Montréal, Centre de diffusion 3D, 2003, p. 7 à 15

_____ « 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. 55 à 98

DOYLE, Jennifer, « Queer Wallpaper », dans PREZIOSI, Donald, *The Art of Art History*, New York, Oxford University Press, (2006), 2009, p. 391 à 401

DUBREUIL-BLONDIN, Nicole, « Les femmes dans la nature ou l'immanence du contenu », dans ARBOUR, Rose-Marie et al., *Art et féminisme*, Québec, Ministère des affaires culturelles, 1982, p. 157 à 165

FASSIN, Éric, « Trouble-genre », *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, Paris, Éditions La Découverte, 2005, p. 5 à 19

FRASER, Marie, « Instabili : la question du sujet », *Instabili. La question du sujet = The Question of the subject*, Montréal, La Centrale/Galerie Powerhouse, Artexte, 1990, p. 9 à 11

IRIGARAY, « Ce sexe qui n'en est pas un », *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Les éditions du Minuit, (1977), 2003, p. 23 à 32

JONES Amelia, « The Sexual Politics of the Dinner Party », dans BROUDE Norma et Mary, D. Garrard, *Reclaiming the Female Agency: Feminist Art Theory After Postmodernism*, Berkeley, University of California Press, (1979), 2005, p. 409 à 433

_____, « Feminism, Incorporated: Reading "Postfeminism" in an Anti-feminist Age », *The Feminist and Visual Culture Reader*, London, Routledge, (1992), 2003, p. 314 à 329

LAMOUREUX, Diane, « Agir sans “nous” », *Les limites de l'identité sexuelle*, Montréal, les éditions du remue-ménage, 1999, p. 87 à 108

_____, « La réflexion queer : apports et limites », dans NENGEH MENSAH, Maria (dir.), *Dialogues sur la troisième vague féministe*, Montréal, les éditions du remue-ménage, 2005, p. 91 à 103

LAURETIS, Teresa D., « The Technology of Gender », *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington, Indiana State University Press, 1987, p. 1 à 30

LIPPARD, Lucy, *The Pink Glass Swan: Selected Feminist Essays on Art*, The New Press, New York, 1995, 342 p.

MULVEY, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema » dans JONES, Amelia, *The Feminist and Visual Culture Reader*, London, Routledge, (1975), 2003, p. 44 à 53

NASH, Joanna, « Montréal's Powerhouse Gallery », dans FRASER, Marie et al., *Instabili. La question du sujet = The Question of the subject*, Montréal, La Centrale/Galerie Powerhouse, Artexte, 1990, p. 85 à 91

NAVARRO SWAIN, Tanya, « Au-delà du binaire: les queers et l'éclatement du genre », dans LAMOUREUX, Diane (dir.), *Les limites de l'identité sexuelle*, Montréal, Les éditions du remue-ménage, 1999, p. 135 à 149

NENGEH MENSAH, Maria, « Introduction », *Dialogues sur la troisième vague féministe*, Montréal, Les éditions du remue-ménage, 2005, p. 11 à 27

NOCHLIN, Linda, « Women Artists Then and Now : Painting, Sculpture and the Image of Self », dans REILY, Maura et Linda Nochlin, *Global Feminisms: New Directions in Contemporary Art*, New York, Merrell Publishing, Brooklyn Museum, p. 47 à 69

OWENS, Craig, « The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism », dans PREZIOSI, Donald, *The Art of Art History*, New York, Oxford University Press, (1983) 2009, p. 335 à 351

PAGÉ, Geneviève, « Variations sur une vague », dans NENGEH MENSAH, Maria (dir.), *Dialogues sur la troisième vague féministe*, Montréal, les éditions du remue-ménage, 2005, p. 42 à 48

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

REILY Maura et Linda Nochlin, « Curator's Preface », *Global Feminisms: New Directions in Contemporary Art*, New York, Merrell Publishing, Brooklyn Museum, p. 11 à 13

REILY, Maura, « Introduction », dans REILY, Maura et Linda Nochlin, *Global Feminisms: New Directions in Contemporary Art*, New York, Merrell Publishing, Brooklyn Museum, p. 15 à 45.

SORKIN, Jenni, « The Feminist Nomad: The All-Women Group Show », dans Cornelia H. Butler et Lisa Gabrielle Mark (dir.), *WACK ! Art and the Feminist Revolution*, Los Angeles, Cambridge, The Museum of Contemporary Art, MIT Press, 2007,

ST-GELAIS, Thérèse, « Remarques sur l'art féminin et l'art féministe », dans ARBOUR, Rose-Marie (dir.), *Art et féminisme*, Québec, Ministère des affaires culturelles, 1982, p. 147 à 152

ST-HILAIRE, Colette, « Crise et mutation du dispositif des sexes: regard sociologique sur l'éclatement de la catégorie sexe », dans LAMOUREUX, Diane (dir.), *Les limites de l'identité sexuelle*, Montréal, Les éditions du remue-ménage, 1999, p. 57 à 83

TENHAAF, Nell, « A History or A Way of Knowing », dans FRASER, Marie et *al.*, *Instabili. La question du sujet = The Question of the subject*, Montréal, La Centrale/Galerie Powerhouse, Arttexte, 1990, p. 77 à 84

WITTIG, Monique, « La catégorie des sexes », *La pensée straight*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007, p. 35 à 41

_____, « On ne naît pas femme », *La pensée straight*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007, p. 43 à 52

Articles

BARIL, Audrey, « De la construction du genre à la construction du sexe : les théories féministes postmodernes dans l'œuvre de Judith Butler », *Recherches féministes*, Vol. 20, no. 2, 2007, p. 61 à 90

BLANCHFIELD, Cecilia, « High Voltage Art at Powerhouse », *Women's Collective Press*, November 19 1975, p. 6

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

DELGADO, Jérôme, « Images/Chair fraîche en couleur », *Night Life Magazine*, février 2008, no 92.

DEWOLFE, Stacey, « Making Sense of Conflict », *Montreal Mirror*, No. 33, vol. 24, 5 au 11 février 2009.

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

LEHMAN, Henry, « Gallery Roundup », *The Montreal Star*, Mercredi 2 juin 1976, p.

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

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

NIXON, Virginia, « Powerhouse », *The Gazette*, 30 novembre 1974, p. 21

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

_____, « Entertainments », *Montreal Star*, mercredi 4 février 1976, p. 6

PARENT, Sylvie, « La Centrale, pour un féminisme inclusif. Entrevue avec Roxanne Arsenault », *etc*, Montréal, décembre 2008, Janvier et février 2009, no. 84, p. 14 à 19.

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

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

Sites internet

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

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

Communiqué de presse

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