

Créer à rebours vers l'exposition : le cas d'Art et féminisme

Commissaires :
Geneviève Marcil et Valérie Morin

2021.11.18 - 2022.02.19



Vernissage des expositions *Art et féminisme* et *The Dinner Party* au Musée d'art contemporain de Montréal, 11 mars 1982. Photo : Judith Lermer Crawley

27
A
POST
ERIORI

■ NOVEMBRE 2021

UNE COLLECTION
D'ESSAIS SUR
LA PRATIQUE
DES ARTISTES

Au début de la décennie 1980, le Musée d'art contemporain de Montréal (MAC) marque un grand coup en annonçant que la métropole québécoise sera le premier arrêt en sol étranger de l'installation monumentale *The Dinner Party* (1974-1979) de Judy Chicago. Cette installation phare de l'art féministe américain déclenche déjà les passions au sud de la frontière par son entreprise de réinscription de figures féminines dans le canon de l'histoire occidentale¹. L'annonce de sa venue prochaine à Montréal crée un véritable engouement dans les milieux artistiques féministes québécois, qui organisent rapidement une succession d'événements concomitants. L'objectif : saisir cette opportunité pour mettre en valeur les créations des femmes² et soulever la question de leur place dans le *hic et nunc* de l'art contemporain québécois.

Parmi ces événements, l'exposition *Art et féminisme* présentée au Musée aux côtés de l'œuvre de Chicago s'impose par son envergure. La directrice, Louise Letocha, recrute à cette fin l'historienne de l'art Rose Marie Arbour à titre de conservatrice invitée. Cette dernière élabore un ambitieux programme rassemblant 40 artistes femmes dans le cadre d'une exposition et d'une série de performances dans les espaces du musée alors situé à la Cité-du-Havre. De plus, une *Semaine de la vidéo féministe québécoise* incluant dix-huit vidéastes et cinq collectifs est organisée au Cinéma Parallèle sous le commissariat de Christine Ross³.

Art et féminisme constitue l'objet d'étude de cette septième itération du projet de recherche *Créer à rebours vers l'exposition* sur la pratique, l'histoire et le devenir des expositions au Québec et leur documentation, mené à VOX depuis 2016. Alors que ce projet prend pour principal matériau de recherche les vues d'exposition, le cas d'*Art et féminisme* confronte les spectateur·rice·s contemporain·e·s à une documentation photographique parcellaire qui fait contraste avec son grand succès populaire. En dépit de ce fait, la présente exposition documentaire réunit des photographies, des documents d'archives, un enregistrement sonore, des captations et des vidéos qui réactivent le discours de l'événement original tout en le comparant à la situation actuelle des femmes. Ainsi, le regard rétrospectif propre à ce projet nous permet de réfléchir à la pertinence contemporaine de la forme de l'exposition collective de femmes et de mettre en évidence les résonances actuelles des enjeux cernés à l'époque.

À travers cette démarche apparaît également le potentiel politique de l'exercice rétrospectif tel qu'il a lui-même été mis en œuvre par les mouvements féministes. Si la venue de l'œuvre de Chicago à Montréal suscite un tel enthousiasme, c'est que son entreprise de réinscription de la présence féminine dans l'histoire trouve un écho dans le retour sur le passé qui anime au même moment le féminisme québécois. Par ses travaux pionniers réalisés pour la Commission Bird sur la situation de la femme au Canada (1967-1970), l'historienne Micheline Dumont procède ainsi à une première étude de l'histoire des femmes

au Québec, suivie par la publication, en 1982, de *L'histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles*⁴. Les historiennes féministes cherchent à mettre à mal les grands récits axés sur les sphères politiques et militaires qui ont longtemps été réservées aux hommes : « Nous ne retrouvons aucune mémoire des femmes dans ces “dates importantes”. Cette histoire [des femmes] se dessine donc sur un temps différent⁵. » Les autrices prennent ainsi le pari de définir une chronologie nationale alternative recentrée sur l'histoire des femmes.

La place négligée des femmes dans la société québécoise s'affirme à la même époque dans la sphère artistique avec l'exposition collective *Artfemme '75*, organisée par le Centre Saidye Bronfman, la galerie Powerhouse, le MAC et la YWCA à Montréal, à l'occasion de l'Année internationale de la femme. La sélection des œuvres se fait par un concours aux critères peu restrictifs, si ce n'est de l'identité de genre des 92 artistes femmes retenues. Les institutions partenaires ont alors la double visée de réviser les récits traditionnels pour mieux retrouver « une historicité dont [la femme] a été cruellement dépouillée⁶ » et d'offrir un panorama de la création féminine actuelle.

Dans la foulée d'*Artfemme '75*, une succession d'expositions collectives de femmes poursuit cette volonté d'inscrire au présent la place des femmes en art. Le phénomène connaît un essor considérable dans les années 1980. En plus d'*Art et féminisme*, l'année 1982 est marquée par une série d'expositions organisées à Chicoutimi, à Montréal, à Québec et à Sherbrooke par le Réseau Art-femmes⁷. L'année suivante voit également naître l'exposition *Actuelles 1* à Montréal, qui réunit 23 artistes. Avec *Art et féminisme*, Rose Marie Arbour recentre cependant les critères autour d'un art à discours féministe plutôt qu'un art fait par les femmes⁸. La conservatrice invitée favorise ainsi les œuvres qui abordent de front l'expérience socioculturelle des femmes et les enjeux du temps comme l'accès à l'avortement⁹, le rapport ambigu à la maternité, la reconnaissance du travail féminin, la soumission au mariage, les violences faites aux femmes et les pressions exercées envers le corps féminin. Arbour cherche en cela à dépasser toute catégorisation formelle au profit d'une grande diversité de pratiques qui sortent du cadre institutionnel, en y incluant des savoir-faire traditionnellement féminins. C'est ainsi qu'*Art et féminisme* présente les huiles sur toile de Josette Trépanier, l'installation sculpturale de Louisette Gauthier-Mitchell ou les photographies conceptuelles de Sorel Cohen aux côtés des œuvres textiles de Marie Décary et de Lise Nantel — d'abord exhibées lors de marches pour la Journée internationale des femmes — et d'une sélection d'illustrations tirées de publications féministes comme *La vie en rose*.

Dans le cadre de la présente réactivation, il demeure cependant difficile d'étudier l'articulation spatiale des intentions de la conservatrice étant donné l'absence de vues d'ensemble de l'exposition : à l'époque, cette forme de documentation n'est pas encore systématique au MAC¹⁰. L'important catalogue n'offre qu'une documentation partielle des œuvres, puisque publié avant l'exposition¹¹. Paradoxalement à cette lacune documentaire, les expositions *The Dinner Party* et *Art et féminisme* fracassent les records de fréquentation de l'institution avec à terme près de 90 000 visites, alors que le Musée en compte en moyenne 55 000 par année. En outre, les deux expositions conjointes sont abondamment commentées dans les médias généralistes et spécialisés¹² : l'émission radiophonique *Actuelles* sur les ondes de Radio-Canada leur consacre même cinq épisodes d'une demi-heure, dans lesquels divers intervenants discutent de l'état actuel de l'art féministe et de son avenir¹³. L'inclusion dans notre exposition de cette archive sonore, sans pour autant la substituer à l'image, vient ainsi affirmer l'important discours public suscité par les événements.

Le programme de performances orchestré par Arbour ne fait pas non plus l'objet d'une documentation photographique ni de captations vidéo de la part du Musée. Il s'avère cependant incontournable pour la place qu'il accorde à des artistes du domaine de l'art performance (Sylvie Tourangeau), de la danse (Marie Chouinard), de l'audiovisuel (marshalore), de la photographie (Ann Pearson) et du théâtre expérimental (Pol Pelletier, interprétant un texte de Jovette Marchessault). À défaut de cette documentation, ce sont plutôt les captations des reprises des performances de Chouinard et Pelletier — la première au Firehall Theatre de Vancouver, la seconde en une version adaptée au format vidéo pour l'ONF — que nous avons opté de présenter afin de redonner voix à ces artistes et de souligner le rayonnement important de ces œuvres à la suite de leur présentation au MAC¹⁴.

Pour rendre compte de la *Semaine de la vidéo féministe québécoise*, nous avons tiré de la programmation originale une œuvre de fiction et une œuvre documentaire¹⁵ que nous avons décidé de diffuser intégralement en galerie. Ces deux vidéogrammes se sont imposés par la parole féminine d'une troublante actualité qu'ils mettent en évidence. Impossible en entendant les confidences perverses d'un homme interprété hors cadre par marshalore dans *You Must Remember This* (1978-1979) et les saisissants appels à libérer

la parole des femmes face aux violences sexuelles du documentaire *Chaperons rouges* (1979) de ne pas penser aux secousses provoquées plus de 40 ans plus tard par le mouvement #MeToo¹⁶. Dans ce passage du médium alors récent de la vidéo à celui des réseaux sociaux, les œuvres opèrent pour les spectateur·rice·s contemporain·e·s un télescopage temporel entre les luttes passées et actuelles, comme celles qui restent à venir.

À rebours, la *Semaine de la vidéo féministe québécoise* nous est également apparue comme révélatrice des angles morts du féminisme de la deuxième vague et de son évolution future. Le coup d'envoi de l'événement est en effet donné par le visionnement de deux vidéos réservées à un public de lesbiennes, à la demande des collectifs Réseau Vidé-elle de Femmes et Vidéo-Amazone. Ce dernier justifie ainsi cette initiative :

Notre objectif premier [est] de pouvoir discuter entre nous, ici, de notre lesbianisme, des différentes tendances politiques lesbiennes, du mouvement féministe et des lesbiennes, de nos diverses recherches de vie, de notre communauté. Pour ce faire, il nous faut avoir des lieux de rencontre, un réseau de distribution entre nous.¹⁷

En des termes que l'on associe aujourd'hui à la définition d'un espace sécuritaire (*safe space*), le collectif attire l'attention sur le caractère hétéronormatif du féminisme québécois. Dans le programme, Christine Ross qualifie l'approche du groupe de « ségrégation¹⁸ », qu'elle semble entendre au sens plus neutre de « non-mixité ». Le terme fait cependant bondir le collectif et exacerbe les tensions vives entre les milieux féministes et lesbiens, exprimées de façon célèbre par la théoricienne Monique Wittig quand elle affirme que « les lesbiennes ne sont pas des femmes¹⁹ ». Cette conscience grandissante des lacunes du féminisme occidental se manifeste à la même époque à l'égard de la sous-représentation des femmes lesbiennes et racisées dans *The Dinner Party* ou du manque de documentation sur les femmes autochtones, immigrantes ou issues de classes sociales défavorisées au Québec²⁰.

La question de l'intersectionnalité des différentes formes d'oppression vécues par les femmes peut nous amener à remettre en cause la pertinence de l'exposition collective de femmes. Étudiant ce phénomène dans un essai publié en 2003, Rose Marie Arbour relève elle-même le déplacement de l'identité uniquement féminine vers des enjeux plus diversifiés. Elle dresse le sombre constat qu'« après les années 1990 — sauf évidemment dans le cadre particulier de la galerie La Centrale et sans vouloir présager du futur —, l'exposition collective de femmes [...] n'a pratiquement plus de place ni de raison d'être dans le milieu de l'art contemporain²¹ ». Après l'essor de cette forme dans les années 1980 au Québec, on assiste en effet à un déclin marqué qui se poursuit jusqu'à nos jours. Cette perte de vitesse peut aussi être vue comme un signe de l'amélioration générale de la place des femmes dans le milieu artistique, qui tend vers une représentation plus équitable. Dans le cadre de cette exposition, nous avons donc comparé les données pancanadiennes recensées par Avis Lang Rosenberg en 1978 à celles d'études plus récentes. L'exercice permet de constater une augmentation du nombre de femmes diplômées en arts visuels, récipiendaires de bourses de soutien du Conseil des arts et occupant des postes de direction et de conservation dans les musées et les galeries²².

Or, les artistes femmes demeurent sous-représentées dans les expositions monographiques des institutions de grande taille. Une évaluation du legs du format de l'exposition collective de femmes au Québec, et plus particulièrement d'*Art et féminisme*, reste en ce sens complexe. Largement vu et commenté, mais peu documenté par l'image, l'événement semble avoir été exclusivement conjugué au présent, quitte à reléguer sa propre historicisation au deuxième rang au profit de l'urgence de « redire le monde au féminin²³ ».

G.M.

Pour citer cet essai :
Marcil, Geneviève. 2021. *Créer à rebours vers l'exposition : le cas d'Art et féminisme*. A posteriori 27. Montréal : VOX, centre de l'image contemporaine.

1. L'installation est composée d'une immense table de banquet triangulaire où figurent 39 places dédiées à des invitées d'honneur, auxquelles s'ajoutent les noms de 999 personnages historiques féminins gravés sur le plancher de céramique au centre de la table. Pour une synthèse des débats sur l'œuvre, voir Amelia Jones, « The "Sexual Politics" of The Dinner Party: A Critical Context », dans Amelia Jones et Laura Cottingham (dir.), *Sexual Politics. Judy Chicago's Dinner Party in Feminist Art History*, Los Angeles, University of California Press, 1996, p. 84-118.

2. L'emploi du terme « femme » par l'autrice tout au long de ce texte désigne toute personne s'identifiant comme femme.

3. Ross est alors étudiante à la maîtrise à l'Université Concordia. En 1984, elle y dépose son mémoire « Perspectives holistiques dans la vidéo-fiction féministe au Québec, 1978-1982 », dans lequel elle dresse un indispensable historique de la vidéo féministe au Québec en plus d'analyser plusieurs des œuvres retenues pour la *Semaine de la vidéo féministe québécoise*.

4. L'ouvrage-synthèse devient à la fois une référence didactique et un succès populaire. Collectif CLIO [Micheline Dumont, Michèle Jean, Marie Lavigne et Jennifer Stoddart], *L'histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles*, Montréal, Quinze, 1982.

5. *Ibid.*, p. 10.

6. Fernande Saint-Martin, « Introduction : La femme en tant qu'artiste, en tant que femme... », dans *Artfemme '75 : une exposition d'œuvres de femmes artistes*, Montréal, Centre Saidye Bronfman, MAC, Galerie Powerhouse/YWCA, 1975, s. p.

7. Rose Marie Arbour est impliquée dans la genèse du Réseau Art-femmes aux côtés de Diane-Jocelyne Côté avant que le MAC ne la recrute pour *Art et féminisme*. Voir Rose Marie Arbour, « Les expositions collectives de femmes artistes et leurs catalogues : 1965-1990 », dans Francine Couture (dir.), *Exposer l'art contemporain du Québec. Discours d'intention et d'accompagnement*, Montréal, Centre de diffusion 3D, 2003, p. 161.

8. Rose Marie Arbour, « Art et féminisme », dans *Art et féminisme*, Québec, ministère des Affaires culturelles, 1982, p. 6.

9. Rappelons que, malgré l'acquiescement du Dr Henry Morgentaler en 1975, la Cour suprême du Canada ne décriminalise l'avortement qu'en 1988. Les enjeux légaux concernant la pratique de l'avortement font encore régulièrement les manchettes au début des années 1980 : le sujet fait même la une du quotidien *La Presse* le 11 mars 1982, jour de l'ouverture d'*Art et féminisme* au MAC.

10. Le Centre de documentation Yvan Boulerice produit cependant des vues rapprochées des œuvres individuelles pendant la durée de l'exposition au MAC.

11. Le catalogue s'impose davantage en tant qu'outil discursif, avec des textes de Rose Marie Arbour, Aline Dallier, Nicole Dubreuil-Blondin, Suzanne Foisy, Diane Guay, Johanne Lamoureux, Suzanne Lamy et Thérèse Saint-Gelais. Des événements périphériques comme la conférence *Féminisme et production artistique* (Théâtre expérimental des femmes, 8 mars 1982) et le colloque *Le sujet de la femme dans l'art* (MAC, 17 avril 1982) témoignent à leur tour de l'important réseau d'autrices, de professeuses et de théoriciennes qui gravitent autour de l'exposition.

12. Voir la revue de presse compilée par Arbour, *op. cit.*, 2003, p. 135-137.

13. « Art et féminisme », *Actuelles*, Radio-Canada, Montréal, du 10 au 14 mai 1982, 30 min.

14. Les extraits présentés sont tirés de Marie Chouinard, *Marie chien noir*, 1982, 43 min 50 s, Western Front et de Dorothy Todd Hénaut, *Les terribles vivantes*. Louky Bersianik, *Jovette Marchessault*, Nicole Brossard, 1 h 24 min, 1986, Office national du film du Canada.

15. Cette sélection renvoie à la distinction nette établie entre ces deux genres principaux lors de l'événement. De même, elle reflète la prédominance des œuvres de fiction anglophones et des documentaires francophones. Voir *Semaine de la vidéo féministe québécoise*, Québec, ministère des Affaires culturelles du Québec, 1982.

16. Signalons pour mémoire la fondation des Centres d'aide et de lutte contre les agressions à caractère sexuel (CALACS) en 1975.

17. Ariane Brunet [pour le Collectif Vidéo-Amazone], « Distribution d'une vidéo pour lesbiennes seulement », *Amazones d'hier, lesbiennes d'aujourd'hui*, vol. 1, n° 0, Montréal, 1982, p. 22.

18. Christine Ross, *op. cit.*, p. 14.

19. Diane Heffernan, « Espaces lesbiennes », *Amazones d'hier, lesbiennes d'aujourd'hui*, vol. 1, n° 1, juin 1982, p. 57 ; Monique Wittig, « La pensée straight », *Questions féministes*, n° 7, février 1980, p. 53. Notons que la revue *Amazones d'hier, lesbiennes d'aujourd'hui*, fondée par Vidéo-Amazone après la vidéo du même nom, contribue grandement à la diffusion de la pensée de Wittig au Québec. Voir Louise Turcotte, « Itinéraire d'un courant politique : le lesbianisme radical au Québec », dans Irène Demczuk et Frank W. Remiggi (dir.), *Sortir de l'ombre. Histoires des communautés lesbienne et gaie de Montréal*, Montréal, VLB éditeur, p. 363-398.

20. Voir à ce sujet Amelia Jones, *op. cit.*, p. 100 ; Collectif CLIO, *op. cit.*, p. 10.

21. Arbour, *op. cit.*, 2003, p. 101-104 ; 158. Aujourd'hui, elle nuance ses propos et affirme que la forme peut encore être revisitée pour approfondir certains enjeux théoriques. Rose Marie Arbour, conversation avec les commissaires, Montréal, 2 novembre 2021.

22. Avis Lang Rosenberg, « Women Artists and the Canadian Art World: A Survey », *Criteria*, automne 1978, cité dans Francine Couture et Suzanne Lemerise, « L'art des femmes : La partie n'est pas gagnée », *Possibles*, vol. 7, n° 1, 1982, p. 31-32. Les données récentes sont tirées de Amanda Coles et al., *Situation des femmes dans les industries artistiques et culturelles au Canada : examen de la recherche 2010-2018* (préparé pour le Conseil des arts de l'Ontario), 2018, p. 44-47 et Michael Maranda, *Interroger la population active des artistes visuels canadiens*, Toronto, Art Gallery of York University, 2020. Nous reconnaissons les limites de cet exercice de comparaison sur le plan méthodologique et démographique, notamment en ce qui concerne les artistes d'identité de genre non binaire. Aussi, cette comparaison ne permet pas d'identifier les réalités de certains sous-groupes de femmes, dont les artistes visuelles autochtones et racisées.

23. Collectif CLIO, *op. cit.*, p. 500.

— —

VOX tient à remercier pour leur précieuse contribution

Rose Marie Arbour,

Judith Lermer Crawley,

Marie Décary, Louise

de Grosbois, Diane Guay,

Claude Gosselin, Lise

Landry, Francine Larivée,

Catherine Melançon,

Lise Nantel, Christine Ross

et Sylvie Tourangeau ainsi

que les Archives lesbiennes

du Québec, Artexte,

le Centre de documentation sur l'éducation des adultes

et la condition féminine

(CDÉACF), la Compagnie

Marie Chouinard, le Centre

d'archives Gaston-Miron,

le Musée d'art contemporain

de Montréal et le Service

des archives et de gestion

des documents de l'UQAM.

VOX

Centre de l'image contemporaine

www.centrevox.ca



Publié par VOX, centre de l'image contemporaine sous licence Attribution-Pas d'utilisation commerciale 4.0 International.