Rose-Marie Arbour

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

(1997)

“Textes critiques sur/pour l'art des femmes dans les catalogues d'expositions collectives d'oeuvres de femmes qui ont eu lieu au Québec (1982) sous le titre de *Réseau Art-Femmes*”

Un document produit en version numérique par Jean-Marie Tremblay, bénévole,
professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi

Courriel: jean-marie_tremblay@uqac.ca

Site web pédagogique : <http://www.uqac.ca/jmt-sociologue/>

Dans le cadre de la collection: "Les classiques des sciences sociales"

Site web: <http://classiques.uqac.ca/>

Une collection développée en collaboration avec la Bibliothèque
Paul-Émile-Boulet de l'Université du Québec à Chicoutimi

Site web: <http://bibliotheque.uqac.ca/>

Cette édition électronique a été réalisée par Jean-Marie Tremblay, bénévole, professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi à partir de :

Rose-Marie Arbour

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

“Textes critiques sur/pour l'art des femmes dans les catalogues d'expositions collectives d'oeuvres de femmes qui ont eu lieu au Québec (1982) sous le titre de *Réseau Art-Femmes*”.

Communication de Rose Marie Arbour au colloque: *Regards sur le/la critique*. Table ronde: Trois discours sur l'art. 1997.

[Autorisation accordée le 31 décembre 2006 par Mme Arbour de diffuser toutes ses publications dans Les Classiques des sciences sociales.]

Courriel : arbour.rose-marie@uqam.ca

Polices de caractères utilisée :

Pour le texte: Times New Roman, 14 points.

Pour les citations : Times New Roman, 12 points.

Pour les notes de bas de page : Times New Roman, 12 points.

Édition électronique réalisée avec le traitement de textes Microsoft Word 2004 pour Macintosh.

Mise en page sur papier format : LETTRE (US letter), 8.5'' x 11''

Édition numérique réalisée le 17 mai 2007 à Chicoutimi, Ville de Saguenay, province de Québec, Canada.

Rose-Marie Arbour

“Textes critiques sur/pour l'art des femmes dans les catalogues d'expositions collectives d'oeuvres de femmes qui ont eu lieu au Québec (1982) sous le titre de Réseau Art-Femmes”.

Communication de Rose Marie Arbour au colloque: *Regards sur le/la critique*. Table ronde: Trois discours sur l'art. 1997.

Dans les années 60 à Montréal, il y eut des critiques d'art qui identifèrent une esthétique particulière aux femmes peintres, l'abstraction gestuelle. Du fait de l'appartenance sexuelle de ces artistes qui se situaient dans le courant post-automatiste (1955 et 1965 au Québec), la gestualité fut interprétée comme exprimant la spontanéité et l'intuition propres aux femmes. Ces traits picturaux lui seraient spécifiques. Ces femmes peintres (Rita Letendre, Marcelle Ferron, Lise Gervais pour ne nommer que celles-là) furent d'abord très bien reçues par les critiques d'art des journaux montréalais (tous des hommes sauf une exception) et leur apport à l'art actuel québécois et canadien fut considéré déterminant. Au milieu des années 60 ces femmes peintres furent abruptement évacuées de l'avant-scène de l'art actuel par les mêmes critiques qui toujours au nom d'une «nature» de femme, en rejetaient maintenant les concrétisations formelles qui ne convenaient plus au style dominant en peinture, caractérisé par le géométrisme et l'hard edge (la peinture des Plasticiens).

Le discours des critiques d'art à propos des oeuvres de femmes post-automatistes se résumait à la représentation qu'a priori ils se faisaient des femmes: leur critique fut évaluative plus que descriptive

(elle entraînait à évaluer un style pictural en regard de la représentation qu'ils se faisaient a priori des artistes). Ils cherchaient derrière les oeuvres une idée dont ces dernières seraient plus ou moins fidèlement l'illustration. Ici c'était celle de la femme. Leur méthode critique consistait à se fonder sur l'identité supposée de l'artiste pour aller à l'oeuvre et l'interpréter.

X X X

Ce bref rappel historique sur la relation entre la critique d'art et les femmes artistes constitue une toile de fond pour ma présentation qui porte sur des expositions et leurs catalogues, produits et publiés en 1982 au Québec. Ces catalogues présentent, quant aux textes critiques qui les composent, une démarche inverse de celle que je viens d'évoquer. Ces textes furent pour la plupart des analyses descriptives des oeuvres exposées: arriver aux artistes après avoir analysé les oeuvres fit que c'était l'art qui éclairait la vie plutôt que l'inverse. Ces catalogues furent rédigés et publiés à la suite d'une série d'expositions collectives de femmes qui eurent lieu dans quatre villes (Chicoutimi, Montréal, Québec, Sherbrooke). Les quatre catalogues furent réunis dans un coffret sous le titre *Réseau Art-femmes*. Les expositions furent consacrées à des oeuvres et des événements produits par des femmes et cela était posé dès le départ tant pour les organisatrices, les artistes que pour le public. La majorité des textes firent ressortir des caractéristiques qui s'avérèrent communes quant aux objectifs de ces expositions: diversité des approches et des processus de création, échange et ouverture entre les artistes participantes, multi et interdisciplinarité qui en résultait quasiment nécessairement et cela, malgré le fait que chaque catalogue ait été rédigé indépendamment l'un de l'autre. Un grand nombre d'auteur-e-s furent invités à les rédiger, ce qui interdisait la recherche d'une esthétique commune ou d'un point de vue unifié sur les oeuvres - ce qui était à l'antipode de la demande faite aux auteur-e-s quant à leur présentation critique. Le croisement entre art et vie, entre l'oeuvre et le sujet artiste, entre l'expérience esthétique et l'expérience artistique furent des thèmes qui, chez les auteur-e-s,

étaient issus de l'analyse des oeuvres elles-mêmes plutôt que d'une grille idéologique qui leur aurait été préalablement imposée - le féminisme par exemple.

Il faut rappeler que l'année 1982 fut exceptionnelle au Québec quant à la tenue d'expositions collectives de femmes. Rappelons le contexte de ces expositions: elles furent suscitées par la présentation au Musée d'Art contemporain de l'oeuvre de Judy Chicago, le *Diner Party*, en février-mars 1982. Le Musée décidait de présenter en même temps, dans ses murs, une exposition collective regroupant une quarantaine de femmes artistes du Québec, de diverses disciplines sous le titre de *Art et féminisme*. Un volumineux catalogue accompagna l'exposition, signé de plusieurs auteur-e-s de formation et d'appartenance disciplinaire différente. L'effet domino s'amorça quand des groupes de femmes de quatre villes (y compris Montréal) décidèrent, dans un temps passablement court, d'organiser à leur tour des expositions pour marquer la présence des femmes dans le milieu de l'art actuel. Le *Réseau Art-Femmes* était né. Dans les différentes villes, chaque groupe adopta la façon de fonctionner qui lui convenait le mieux en fonction de son contexte particulier. Les organisatrices firent appel au support technique et matériel d'institutions en place (gouvernementale, municipales ou autres) mais les expositions émanèrent de leur initiative propre et sous leur contrôle entier. Les catalogues furent conçus et produits après les événements et pratiquement l'oeuvre de chaque artiste y était présentée par un-e auteur-e différent-e.

Je présente ici rapidement les éléments qui ressortent de ces catalogues mais d'une façon non exhaustive, cela va de soi, faute de temps ¹.

¹ Cette courte étude s'est faite dans le cadre d'une recherche plus générale sur les expositions collectives et l'importance des catalogues rédigés à ces occasions, dans les années 70 et 80 au Québec avec les professeures Francine Couture et Nicole Paquin de l'UQAM et Lise Lamarche de l'UdeM.

On retrouve dans quelques textes la notion d'*essentialisme* à propos d'une «nature» de femme mais le concept est ici nuancé et relativisé par la prise en considération du statut et de la position des femmes dans la société actuelle. D'un côté on fait voir dans leurs oeuvres un rapport à l'intime qui serait issu de leur culture propre (René Payant, catalogue *Tri-Dimensionnelles*, galerie de l'UQÀM. L'exposition était le volet montréalais de *Réseau Art-femmes*). A l'autre pôle, on traite plutôt de l'articulation du politique à l'artistique (la production) et à l'esthétique (la réception), de la mise au rancart du formalisme en art pour une ouverture beaucoup plus risquée de la pratique artistique devenue expérience de vie pour certaines femmes artistes (à Chicoutimi avec *Espaces femmes* et à Québec avec *Traces*). Il faut rappeler qu'aux Etats-Unis d'abord dès la fin des années 60, et ensuite au Québec et au Canada, des écrivaines, des artistes, des historiennes et critiques d'art abordèrent la question des marques du féminin en art et de la redéfinition de l'art comme tel: il y eut des positions radicalement divergentes sur le fait qu'il existât une stylistique féminine. Par ailleurs le formalisme était rejeté, l'importance du contenu et des liens multiples entre art et vie dans les oeuvres étaient unanimement affirmés. L'irruption de la question des femmes dans le champ de la critique et de l'histoire de l'art, au cours des années 70 et par la suite, mit en cause la théorie moderniste du *mainstream* qui, dans le processus de réduction en peinture, fonctionnait comme une pyramide plus en plus pointue nous conduisant de Manet à Stella (comme l'avait proposé Clement Greenberg).

Les textes du catalogue de l'exposition *Traces* au Musée du Québec attirèrent l'attention sur la création collective: un événement avait été réalisé avec un groupe d'enfants sur toute la période de l'exposition. Cela représenta un des aboutissants radicaux d'une conception autre de l'art (expérience menée par Marie Bonnier). A Chicoutimi dans *Espaces femmes*, l'exposition fut un lieu d'échanges privilégiés entre les artistes elles-mêmes et le public, ce qui mena plusieurs à concevoir d'autres façons ou d'autres raisons de faire de l'art dans le but d'interroger la vie (et non l'inverse).

La lecture de ces catalogues nous amène à constater l'adoption de procédures de travail qui conduisirent des artistes à abolir les frontières des disciplines entre arts visuels, théâtre, poésie, danse au profit de l'interdisciplinarité. Plusieurs oeuvres furent réalisées et conçues en tandem (une artiste et une écrivaine), plusieurs furent éphémères. L'éclatement des catégories formelles favorisa la prise en charge d'éléments autobiographiques qui furent particulièrement présents dans les performances, la vidéo, la photo. L'objet perdit de l'importance et l'utilisation de matériaux inusités, tirés de la vie quotidienne, connotaient les expériences de vie et de création particulières aux artistes.

On trouve dans la plupart des textes, la désignation d'une *différence* dans les oeuvres, différence qualifiée d'historique et par conséquent construite, inséparable du statut social et des rôles récurrents des femmes artistes, non une différence due à une essence «naturelle» qui leur serait réservée. En même temps que la «nature» fut affirmée comme culture, cette dernière fut désignée source première de l'identité des artistes.

On peut se demander pourquoi les organisatrices de ces événements ont fait appel à l'intervention écrite de tant de personnes différentes, avec des points de vue également différents tant sur les oeuvres que sur l'art. De plus les quatre catalogues de *Réseau Art-femmes* débordèrent le cadre et le format habituels du genre. Ils constituèrent une somme d'études, d'analyses plus ou moins serrées qui tentaient de situer les oeuvres au sein ou bien en marge des courants dominants mais aussi en regard des conditions sociales de vie des femmes artistes. Ces catalogues allèrent de la description des oeuvres au contexte de production, de l'intention de l'artiste à la remise en question de la notion d'art. Plusieurs furent écrits dans une perspective féministe mais la position féministe n'était pas unanime: la plupart des textes cependant se rejoignirent autour d'un questionnement sur la nature de l'art et ses hiérarchies, sur le processus créateur, sur l'importance du corps. Rares

furent les textes qui se contentèrent de simples présentations des oeuvres sans allusion à la question centrale à ces événements: le fait d'être femme et artiste. Ces textes ont été des lieux exploratoires pour plusieurs auteures: en fait les critiques chevronné-e-s et connu-e-s étaient relativement peu nombreux (Lise Lamarche, René Payant, Chantal Boulanger, Chantal Gaudrault). D'autres étaient davantage des écrivaines intervenant dans le milieu de l'art (Louky Bersianick, Francine Saillant). Pour d'autres, l'écriture sur l'art s'est probablement terminée là.

Peut-on parler indistinctement de *critiques d'art* à propos des textes écrits dans ces catalogues? Le rôle d'un-e critique d'art n'est-il pas de prime abord de pouvoir non seulement adopter une distance critique par rapport aux oeuvres présentées - ce qu'ont fait la grande majorité des auteur-e-s ici - mais de remettre en question, si cela est nécessaire, tel concept d'exposition, telle sélection d'oeuvres? La complicité est nécessaire entre celle ou celui qui écrit dans un catalogue et les commissaires et responsables de projet d'exposition; ce fut donc le cas ici. De plus, plusieurs auteures n'écrivirent que sur l'intervention d'une seule artiste. D'autres présentèrent plus globalement les objectifs de ces expositions tout en n'étant pas commissaires. Je pensais donc désigner ces textes comme *textes critiques sur l'art* plutôt que *critiques d'art*.

Le rôle de ces *textes critiques* étaient de faire le bilan d'une expérience de femmes dans un contexte de production et de mise en vue des oeuvres. Ces catalogues s'adressaient d'abord aux femmes artistes, au milieu de l'art et secondairement au public étant donné qu'ils furent publiés six mois après la fin des expositions. D'autre part, l'importance de la mobilisation des artistes et des milieux de femmes à l'occasion de ces expositions justifiait un bilan: le constat principal était de situer le lieu de la *différence* dans la production et la réception des oeuvres de femmes. Ces catalogues mirent en lumière la dimension radicale de plusieurs des oeuvres et manifestations, du fait des préoccupations socio-politiques et culturelles qui les sous-tendaient.

X X X

Quant aux stratégies des textes critiques, voici quelques remarques à propos de deux catalogues, celui de l'exposition *Espaces femmes* à Chicoutimi et celui de *Tri-dimensionnelles* à Montréal.

En ce qui concerne l'exposition *Espaces femmes* (Chicoutimi), l'esthétique des oeuvres et des événements a été traitée en lien avec l'identité de l'artiste. Comme l'écrit Lise Gauthier, organisatrice de l'événement, «J'avais le désir de relever un défi, celui de rapprocher toutes ces femmes, sans tenir compte des étiquettes et (...) avec leurs différences, parce que, fondamentalement, nos différences se ressemblaient.»² L'auteure soulève la polarisation du champ artistique québécois entre Montréal et Québec, la question des périphéries par rapport au centre: «Il me semblait que l'objectif le plus clair resterait cette décentralisation depuis Montréal...». Elle avoue ses doutes par rapport à un tel projet qui risque de mettre au second plan la question des femmes: «Mon sentiment de méfiance venait en fait de l'absence d'un engagement commun et «féministe». J'entends ici par féministe, la volonté de prolonger une prise de conscience par une action collective dans laquelle nos différences régionales auraient pu à la fois se vivre et multiplier les impacts.»³ Elle affirmait l'objectif de son groupe: «... nous souhaitons que l'événement dépasse le cadre artistique (...). Apprendre à travailler entre femmes voulait dire apprendre à se faire confiance», à faire cohabiter le langage professionnel et l'amateurisme ainsi que les divers domaines de production artistique.

Pour sa part, René Payant, critique et historien d'art (décédé en 1987) fut chargé par les organisatrices de présenter les objectifs de l'exposition *Tri-dimensionnelles*, le volet montréalais. Dans son texte intitulé «L'intime comme lieu» il analysa et interpréta le concept et la

² Lise Gauthier, «Itinéraire féministe», *Espaces femmes*, Chicoutimi, p. 5.

³ *ibid.*, p. 8.

mise en forme de l'exposition dans l'espace de la Galerie de l'UQAM. Par sa prise en charge du site, l'exposition se présentait à son tour comme une oeuvre. Il définit à cette occasion ce qu'il entendait par *critique d'art*: il la définit d'abord comme texte écrit. Dès lors, selon lui, elle est représentation et fiction donc dissimulation plutôt que confession, reprenant là la thèse de Barthes mais aussi de Foucault sur le discours. Le véritable objet de la critique était pour lui la théorie - l'oeuvre servant de recouvrement à cette dernière. L'explicite et le dissimulé s'y retrouvent donc indissociablement. Payant prit prétexte du texte qui lui était demandé pour faire valoir sa thèse sur la critique d'art. Il utilisa pour ce faire le procédé rhétorique de l'opposition binaire en prenant comme repoussoir l'exposition *Art et féminisme* qui avait lieu en même temps au Musée d'art contemporain. Dans cette exposition, selon lui, le «Féminisme» avec un grand F y dominait comme «l'étalon» de valeur des oeuvres présentées alors que justement, écrivait-il, de telles expositions devaient avoir comme objectif de contester l'ordre dominant. Ce procédé d'opposition/exclusion marquait ce texte dans l'ensemble des catalogues de *Réseau Art-Femmes*, où de multiples formes de féminisme étaient présentes, à la fois dans les oeuvres et dans les concepts d'expositions, dans les discours critiques sans pour autant nécessiter des exclusions. Ces expositions cherchaient à ouvrir le champ de l'art plutôt qu'à le replier sur lui-même. Le mot d'ordre, s'il y en eut un, était l'ouverture et l'échange plutôt que la hiérarchisation (ceci est bon/ceci est mauvais).

Quant aux expositions comme telles, celle de Chicoutimi (*Espaces femmes*) se présentait comme un espace ouvert, où le processus de création n'aboutissait pas nécessairement à des objets et où la frontière entre l'art et la vie était presque imperceptible. Plusieurs auteures du catalogue situèrent culturellement cette exposition comme débordement du champ de l'art contemporain plutôt que sa consolidation, comme lieu potentiel de relations différentes à instaurer entre les artistes, les oeuvres et le public. À l'antipode, *Tri-Dimensionnelles* à la galerie de l'UQAM se révélait comme une oeuvre en soi, construite des installations mêmes qui la composaient. Le thème de l'exposition,

l'intime, ne posait pas de problème quant à la réception qui se faisait sur le mode classique de la contemplation.

Donc, sauf exception, la plupart des textes critiques de *Réseau Art-Femmes* firent ressortir la singularité et la diversité des expositions et des oeuvres 1. en décrivant les conditions de création et de réalisation propres à chacune et 2. une description objective était mise en relation avec l'identité problématique des femmes artistes. L'art s'ouvrait à la vie plutôt que de le refermer sur son propre champ; une identité unifiée de la femme était hors de question.

L'ensemble des textes critiques des catalogues de *Réseau Art-Femmes* eut donc le mérite de rendre compte d'une diversité qui, dans un contexte institutionnel habituel de diffusion, se réalise rarement; l'ouverture à des propositions radicalement différentes par rapport aux normes dominantes de la production-diffusion de l'art actuel fut décrite par les auteures; la publication commune sous forme de coffret fut un exemple exceptionnel du croisement adéquat entre le travail de la critique d'art (ou texte critique sur l'art) et le travail de commissaire. La diversité des textes, le nombre inusité auteur-e-s rendirent impossible, faut-il le souligner, l'existence d'une conception dominante et unique tant de l'exposition que de l'exercice de la critique d'art.

Je termine avec les mots de Timothy W. Luke sur l'importance de la critique d'art que je traduis librement: «En réalité, la critique d'art peut aussi être une forme importante de critique culturelle et politique, et cette sorte de critique culturelle politisée doit approfondir les conflits réels entre idéologie, domination et résistance dans les Etats et sociétés contemporaines.» ⁴. Tel fut le cas ici. Si j'ai d'abord hésité à nommer *critiques d'art* ces textes, j'opte maintenant, selon la proposi-

⁴ Timothy W. Luke, *Shows of force. Powe, Politics, and Ideology in Art Exhibitions*, London, 1992, p. 238. «In fact, art criticism can also be an important form of cultural and political criticism, and this sort of politicized cultural critique must delve into the real conflicts over ideology, domination, and resistance in contemporary states and societies»

tion de Timothy W. Luke, pour une conception élargie de la critique d'art, en tenant compte qu'il n'y avait pas ici de jugement porté par les auteures mais plutôt mise en lumière des implications issues des propositions plastiques, formelles et événementielles des oeuvres elles-mêmes.

Fin du texte