

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

FERMIÈRES OBSÉDÉES ET WOMEN WITH KITCHEN APPLIANCES :  
LE COLLECTIF COMME ESPACE DIALOGIQUE  
DES PRATIQUES PERFORMATIVES EN ART ACTUEL  
ET D'UNE TROISIÈME VAGUE FÉMINISTE AU QUÉBEC

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉE  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR  
MARIE-CLAUDE GINGRAS-OLIVIER

AOÛT 2015

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.07-2011). 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

Nous tenons à remercier Annie Baillargeon, Eugénie Cliche, Isabelle Lapierre et Marie-Hélène Blay du collectif les Fermières Obsédées, WWKA 1, WWKA 2 et WWKA 3 membres de l'entité WWKA, de même que Marie Fraser, Marie-Claude Gendron, Marie-Ève Charron et Thérèse St-Gelais pour leur générosité et pour la confiance qu'elles nous ont accordée face à la réalisation de cette recherche. Nous souhaitons exprimer notre gratitude à notre directrice, Ève Lamoureux, pour le partage de son expertise et la richesse de ses conseils tout au long de notre trajectoire à la maîtrise. Nous la remercions aussi chaleureusement pour l'appui et le dévouement qu'elle nous a témoignés. Merci également à Audrey Laurin pour son aide inconditionnelle et son soutien au cours de notre rédaction. Merci à Pierre-Luc Simon qui a apporté une sonorité toute particulière par sa présence, à Jacynthe DeRocker, Marie-Hélène Robidas et Maxime Vallée pour leur amitié ainsi qu'à Olivier Saindon pour nos discussions critiques dont la réalisation de ce mémoire porte les fruits.

## TABLE DES MATIÈRES

Liste des figures .....	v
Résumé.....	vi
Introduction.....	1
Chapitre 1	
Performativité du genre, intersectionnalité et savoirs situés : perspectives critiques en art de performance .....	15
1.1 Les Fermières Obsédées et Women With Kitchen Appliances : pratiques féministes dans le troisième millénaire .....	16
1.2 Humour et théâtralité dans les pratiques performatives féministes.....	19
1.3 La performativité du genre.....	25
1.4 L'intersectionnalité .....	29
1.5 Perspectives queers et savoirs situés .....	35
Chapitre 2	
Nouvelles formes de (re)présentations des artistes féministes au Québec : théâtralité et action collective en performance .....	42
2.1 <i>Ce soir au cinéma Roxy</i> : théâtralité, violence et humour.....	43
2.2 La démarche collective en performance, les codes socio-culturels et la sexualité dans l'œuvre <i>WWKA ARMY</i> .....	50
2.3 Quand le réel apparaît comme fiction : la performance <i>Les bonbons</i> .....	59
2.4 La dimension collective chez WWKA et la figure du cyborg : une performance féministe aux multiples têtes au festival MUTEK .....	64

### Chapitre 3

Le collectif comme lieu de possibles : valeurs féministes et anticapitalistes performées.....	72
3.1 Le rodéo, le goinfre et le magistrat : constructions coloniales imaginaires à l'ère du capitalisme.....	73
3.2 La tournée de cuisines en Gaspésie : une réflexion collective sur le pouvoir et le spectacle comme marchandise .....	81
3.3 Les bulles explosives : le corps des femmes, objet du capitalisme?.....	89
3.4 La critique féministe dans la société civile et dans le milieu de l'art : la dimension militante au cœur du collectif WWKA.....	96

### Chapitre 4

Sites expérientiels de savoirs : les lieux de l'art et leur rapport au politique.....	105
4.1 Jouer son propre rôle pour déjouer l'altérité .....	106
4.2. Les certifications de cuisine : toucher les politiques de la vision .....	117
Conclusion .....	127
Annexes A : Figures .....	134
Annexes B : Questionnaires d'entrevues .....	144
Bibliographie.....	148

## LISTE DES FIGURES

- Fig. 1. Les Fermières Obsédées, *Les bonbons*, 2011, performance, Festival de théâtre de rue de Lachine, Montréal (Qc). (Crédit photo : Marie-Claude G. Olivier)
- Fig. 2. Women with Kitchen Appliances, [*WWKA à*] *MUTEK Electronic Arts Festival*, 2011, performance, Festival MUTEK, Montréal (Qc). (Photographie gracieuseté des artistes)
- Fig. 3. Women with Kitchen Appliances, [*WWKA à*] *MUTEK Electronic Arts Festival*, 2011, performance, Festival MUTEK, Montréal (Qc). (Photographie gracieuseté des artistes)
- Fig. 4. Les Fermières Obsédées, *Le rodéo, le goinfre et le magistrat*, 2006, performance, Marché public de Saint-Hyacinthe, Saint-Hyacinthe (Qc). (Photographie gracieuseté des artistes)
- Fig. 5. Les Fermières Obsédées, *Les bulles explosives*, 2013, performance, LA CHAMBRE BLANCHE, Québec (Qc). (Crédit photo : Marie-Claude G. Olivier)
- Fig. 6. Les Fermières Obsédées, *Les bulles explosives*, 2013, performance, LA CHAMBRE BLANCHE, Québec (Qc). (Crédit photo : Marie-Claude G. Olivier)
- Fig. 7. Women with Kitchen Appliances, *WWKA Occupy*, 2011, performance, Square Victoria, Montréal (Qc). (Photographie gracieuseté des artistes)
- Fig. 8. Les Fermières Obsédées, *Carnaval*, 2008, performance, avenue du Mont-Royal, Montréal (Qc). (Photographie gracieuseté des artistes)
- Fig. 9. Les Fermières Obsédées, *Le marché du zombie*, 2014, performance, Manif d'art 7, Québec (Qc). (Crédit photo : Marie-Claude G. Olivier)
- Fig. 10. Les Fermières Obsédées, *Le marché du zombie*, 2014, performance, Manif d'art 7, Québec (Qc). (Crédit photo : Marie-Claude G. Olivier)

## RÉSUMÉ

Nous explorons, dans ce mémoire, les pratiques performatives des Fermières Obsédées (F.O.) et des Women With Kitchen Appliances (WWKA). Les principaux objectifs poursuivis sont d'éclairer les enjeux et les impacts de la forme collective en art, plus particulièrement comme espace de dialogue des pratiques performatives et de la troisième vague féministe; de montrer comment ces pratiques s'inscrivent dans, et participent à l'histoire de l'art féministe; et de souligner leur contribution en tant que stratégies artistiques féministes en art et dans la société civile.

Les collectifs F.O. et WWKA s'inscrivent dans la troisième vague féministe au Québec par leurs pratiques collectives qui allient la performance aux questions sociales et politiques. Cette dimension collective agit tel un espace de dialogue dans lequel les artistes investissent de nouvelles formes de (re)présentation des artistes féministes au Québec et, plus largement, des femmes. Par leurs perspectives critiques sur le monde de même que par la collaboration, les artistes nous renseignent sur différents enjeux féministes actuels tout en s'inscrivant au sein de certains débats qui relèvent de la déconstruction des normes de genre, des sexualités et de la critique anticapitaliste. En apportant leur contribution aux diverses stratégies féministes, les F.O. et les WWKA participent au déploiement de l'agentivité des sujets (artistes comme spectateurs et spectatrices), de même qu'à la production de savoirs situés inédits.

Dans l'espace public comme dans des lieux plus intimes, les artistes entremêlent dans leurs œuvres différentes qualités formelles et esthétiques telles que le son, la théâtralité et la fête, leur permettant d'entrer en contact avec l'*autre*. À l'image des groupes affinitaires féministes à travers l'histoire, les F.O. et les WWKA participent à l'histoire de l'art au Québec, et contribuent à la renouveler.

### Mots clés :

Fermières Obsédées, Women With Kitchen Appliances, collectif affinitaire, art et féminisme, pratiques performatives en art actuel.

## INTRODUCTION

Au Québec, les pratiques artistiques féministes<sup>1</sup> furent particulièrement visibles au cours de la décennie 1970, en raison, notamment, du contexte social et politique à saveur indépendantiste au sein duquel s'est affirmée la deuxième vague féministe. Plusieurs artistes comme Francine Larivée, Le groupe mauve, Judy Chicago, Lise Nantel et Marie Décary, ont pris d'assaut l'espace public, le musée (et même son parvis, dans le cas du groupe mauve), ainsi que bon nombre de manifestations citoyennes. Tout en faisant de l'intime un mouvement politique sans précédent, les femmes artistes ont depuis souvent travaillé de manière collective à l'image, justement, des rassemblements féministes (Charron)<sup>2</sup>.

Entre les années 1970 et 1980, un grand nombre d'expositions collectives ont permis aux femmes artistes, professionnelles ou non, de diffuser leur travail (Lamoureux : 2005). À cet effet, si le mouvement de libération des femmes des années 1960 a largement contribué à la diffusion de leurs œuvres, ainsi qu'à la réécriture d'une histoire de l'art à proprement dite féministe (Beaudry, 2014 : 7), il faut cependant mentionner que l'agitation des femmes artistes dans les sphères sociale et artistique n'est pas uniquement redevable aux mouvements féministes, tel qu'en témoigne l'exposition *Femmes artistes : la conquête d'un espace (1900-1965)*, qui a eu lieu au Musée national des beaux-arts du Québec, en 2009 (Beaudry, 2014 : 7).

---

<sup>1</sup> La féminisation de ce mémoire s'inspire du « Petit précis de grammaire égalitaire » de la revue Well Well Well. Selon la règle « Accord de proximité » : « Adjectif et participe passé s'accordent en genre et en nombre avec le dernier terme d'une énumération. S'il y a plusieurs substantifs ou groupes nominaux sujets, l'accord se fait avec le plus proche. Exemple : Cet accord, cette règle n'est pas si compliquée à appliquer » (Well Well Well, 2015).

<sup>2</sup> Entretien réalisé auprès des professionnelles de l'art.



## ART, FÉMINISME ET ACTION COLLECTIVE

Bien que certaines revues d'art québécoises, comme *Inter art actuel* et *esse art + opinion* s'intéressent, momentanément, aux liens entre l'art et le politique, les textes concernant les pratiques collectives féministes en art actuel se font plutôt rares. Il apparaît cependant que certains colloques et événements organisés par des centres d'artistes montréalais qui arborent un mandat féministe, La Centrale galerie Powerhouse, le Studio 303 ou le Groupe Intervention Vidéo (GIV), pour ne nommer que ceux-ci, jouent un rôle important en terme de diffusion et de documentation de ces pratiques dans le milieu de l'art au Québec. Comme nous le verrons plus loin, si les démarches et les œuvres des femmes artistes sont hétérogènes, il en va de même pour les féminismes à travers leur évolution. Selon Helena Reckitt, La Centrale galerie Powerhouse, mise sur pied *par et pour* les femmes artistes (1973) dans le but d'exposer leur travail, a d'ailleurs modifié son mandat en 2007, pour s'ouvrir aux artistes « quel que soit leur genre, qui abordent les rapports de force sociaux et politiques dans leur travail » (Reckitt, 2012 : 42)<sup>3</sup>. Ce changement de cap fut marqué par l'exposition collective *GENDER ALARM! Nouveaux féminismes en art actuel* (2008), une exposition qui faisait écho à *Ridykeulous* et *Shared Women*<sup>4</sup>, toutes deux présentées aux États-Unis, et qui proposaient « un métissage d'art féministe et d'art queer comme à La Centrale » (Reckitt, 2012 : 44).

Cette situation nous permet de comprendre l'importance de l'aspect collectif au sein des activités artistiques féministes. La conjoncture entre l'art, les féminismes et

---

<sup>3</sup> Le nouveau mandat de La Centrale a été officialisé en 2007, à la suite d'un processus de consultation auprès des membres d'une durée de 5 ans (Pourtavaf, 2012 : 19).

<sup>4</sup> *Ridykeulous* a eu lieu à la galerie Participant Inc., à New York, en 2006. *Shared Women* s'est tenue à l'espace alternatif LACE, à Los Angeles, en 2007.

l'action collective demeure, à notre avis, emblématique d'une volonté de palier à une sous-représentation des artistes femmes, féministes, LGBT\*<sup>5</sup>, racisées, etc., au sein du champ artistique québécois. C'est pour cette raison que notre mémoire porte sur l'étude de deux collectifs de performance, composés d'artistes explicitement féministes, qui sont établis depuis plus de dix ans dans le milieu de l'art actuel, soit Les Fermières Obsédées (F.O.) et Women With Kitchen Appliances (WWKA). Dans son article *Féminismes et performativité* Thérèse St-Gelais remarque que les collectifs F.O. et WWKA s'inscrivent parmi les luttes féministes actuelles en utilisant les normes sociales à des fins subversives dans leurs performances, pour aborder les problématiques identitaires :

Les Women With Kitchen Appliances et les Fermières Obsédées interviennent dans la production des femmes au Québec à l'image en quelque sorte du « mouvement queer qui a pu renouer avec l'insolence en politique », pour reprendre les mots de Diane Lamoureux. Elles s'investissent dans des images construites de toutes pièces, usant de superficialité et de souillure, et mettant ainsi une bienséance tout artificielle qu'elles prennent à cœur de déboulonner. Hors foyer, hors les normes qui les socialisent, ces femmes ne logent plus à l'enseigne où on les avait enfermées et échappent aux rôles et fonctions qui participaient de leur identité. Poursuivant le combat féministe, qui vise la reconnaissance de diverses subjectivités, elles performant des manières d'être qui signifient la volonté de ne pas les naturaliser (St-Gelais, 2012 : 65).

Alors que plusieurs historiennes de l'art (Charron et St-Gelais, pour ne nommer qu'elles) ont signifié une distance entre le positionnement politique des F.O. et de WWKA et le mouvement féministe radical plutôt essentialiste de la décennie 1970, le survol de différents éléments de littérature sur la question (coupures de presse,

---

<sup>5</sup> LGBT\* désigne les personnes se définissant comme lesbiennes, gaies, bisexuelles ou trans\*. Le terme « trans\* » est utilisé sur la base de l'autodétermination « trans » à laquelle peuvent s'identifier les personnes transgenres, transsexuelles, intersexes ou de genre variant, par exemple.

comptes rendus d'expositions, etc.) nous a permis d'observer les limites de certaines visions plus idéologiques de l'art féministe. Par exemple, les analyses courantes omettent souvent d'observer, de manière plus spécifique, le contexte historique, social et politique de la performance, les liens entre le mouvement féministe et le travail artistique collectif, de même que l'interdisciplinarité et l'humour comme stratégies de rencontre ou de cohésion sociale. Pour cette raison, nous avons choisi de travailler sur les collectifs F.O. et WWKA dans une perspective qui prend en compte les différents constituants de la conjoncture art et féminisme, à travers la pratique de la performance. Bien que cette étude de cas ne nous permettra pas de définir, de manière exhaustive, les tenants et aboutissants des pratiques artistiques collectives au Québec, nous serons cependant en mesure d'apporter certains éclairages sur la question de l'engagement féministe des artistes dans le milieu de l'art actuel et dans la société civile.

Au cours des années 1990, plusieurs artistes, théoriciennes et historiennes ont analysé les liens entre les pratiques performatives et le mouvement féministe en se référant, plus particulièrement, à la période historique des années 1970 et 1980. Aujourd'hui, de nombreuses publications – au Québec comme ailleurs – rendent compte de l'hétérogénéité des pratiques féministes en art actuel, à l'image des mouvements féministes dans le troisième millénaire. Mentionnons celles de Dumont (2011), Lamoureux et St-Gelais (2014), Mars et Householder (2004), Phelan et Reckitt (2011), et Pourtavaf (2012).

Selon l'historienne Lucy R. Lippard, le féminisme a radicalement transformé l'art des années 1970 en s'opposant au courant moderniste, une tendance artistique élitiste, dominée par l'art pictural à caractère formaliste, produit par des hommes artistes

cigenres<sup>6</sup>. Selon l'auteure, à travers une variété de médiums tels que la performance, les arts corporels et la vidéo, les femmes artistes ont adopté des pratiques hybrides issues, entre autres, des formes d'art traditionnel ou « populaire » (broderie, couture, etc.), et de leurs expériences vécues en tant que femmes et artistes. Ce faisant, en mettant de l'avant une variété de techniques comme le collage et la fragmentation, de même que des pratiques relevant de la corporéité, elles ont subverti la posture hégémonique du génie créateur ancrée dans le courant expressionniste abstrait, et trouvant son apogée dans la « réflexivité de l'art », sous l'influence du critique Clément Greenberg (1965). Fondamentalement politique, la posture adoptée par les femmes artistes à l'égard du courant moderniste fut, principalement, celle d'un rejet, vecteur d'une mise de l'avant de nouvelles façons de concevoir l'art :

La plus grande contribution du féminisme à l'avenir de l'art a sans doute été précisément son manque de contribution au modernisme. Les méthodes et les théories féministes ont plutôt offert une alternative socialement impliquée à « l'évolution » de plus en plus mécanique de l'art pour l'art (Lippard, 2011 : 77)

À l'instar de plusieurs auteures s'étant penchées sur la question, Lippard soutient que l'art féministe ou l'art des femmes ne peut être réduit à une classification selon le style ni en terme de mouvements à travers l'histoire. L'apport du féminisme aux arts visuels est plutôt à l'image de ses visées politiques, se déployant depuis la diversité de ses actrices et de l'hétérogénéité des pratiques et des médiums privilégiés par ces

---

<sup>6</sup> Nous utilisons le terme « hommes cisgenres » – tel qu'employé, notamment, par les militants et les militantes pour la reconnaissance des droits des personnes trans\* – afin de désigner les hommes dont le sexe biologique correspond au genre masculin. Nous avons choisi d'utiliser ici cette formulation plutôt que celle d'« artistes masculins », la masculinité n'étant pas réservée aux hommes ni synonyme d'homme cisgenre; et pour marquer la position privilégiée des personnes cisgenre dans les rapports sociaux de sexe et de genre. De même, nous utilisons le terme « femmes artistes » en référence à toute personne se définissant comme « femme ». Ces questions seront développées dans la section 1.3.

dernières (Lippard, 2011 : 77). S'appuyant, entre autres, sur les propos d'Harmony Hammond, Lippard souligne que la conjoncture de l'art et du féminisme – domaines fortement imbriqués, mais indépendants – a permis de réfléchir aux effets du patriarcat dans le milieu artistique, à travers une prise de conscience collective entraînant une réinvention de ses fondements (Hammond, 1980 : 79). Mentionnons également l'apport des théories féministes, qui ont fourni aux artistes de nouveaux outils pour s'exprimer en tant que sujets agissants à même les structures de la sphère artistique et de la société; en regard de la fabrique de leurs vécus et de leur existence *dans et par* les communautés artistiques et sociales (Lippard, 2011 : 83). Si pour Lippard « ces structures sont fondamentalement collectives, comme le féminisme lui-même » (Lippard, 2011 : 85), elle ajoute qu'elles sont aussi foncièrement inclusives et ancrées dans l'idéologie avant-gardiste de « l'art et la vie » :

La prise de conscience et l'interaction publiques à travers des images visuelles, des environnements et des performances insistent aussi sur une structure inclusive et large qui est inhérente à ces formes. C'est en un sens l'expansion logique d'une idée qui surgit à travers toute l'histoire de l'avant-garde : celle du travail « dans l'interstice entre l'art et la vie » (Lippard, 2011 : 86).

À cet effet, Elisabeth Chitty précise que la performance a fait sa trace en Europe au début du XX<sup>e</sup> siècle, à travers les courants futuristes et dadaïstes – mais pas uniquement<sup>7</sup> –, et qu'elle s'est affirmée au cours des années 1970 par la mise en valeur de ses pratiques interdisciplinaires. En s'immiscant entre les catégories

---

<sup>7</sup> Chitty souligne qu'il s'agit d'une perspective eurocentriste qui ne tient pas compte de la présence de l'art autochtone, par exemple (Chitty, 2004 : 67). Nous trouvons important de mentionner que l'art produit par les personnes racisées et autochtones, tout comme l'art des femmes, demeure encore à ce jour moins visible que celui des artistes qui jouissent des privilèges liés à leur statut d'homme blanc, cisgenre et hétérosexuel; à partir duquel les normes sociales sont (re)produites et fixées. Nous pensons, par exemple, au travail des Guerrilla Girls qui exprime bien, selon Brockes (2015) cette idée.

artistiques, la performance a permis un éclatement des codes et des conventions leur étant attribuées. Mentionnons également qu'au Canada, la performance s'est développée simultanément à la mise sur pied de centres d'artistes autogérés (galeries parallèles), affichant, dans bien des cas, un mandat interdisciplinaire (Chitty, 2004 : 67).

Ce faisant, selon Lippard, l'art féministe a donné lieu à des collaborations entre artistes, non-artistes, activistes, citoyennes et citoyens, et ce, à l'intérieur de réseaux et de cadres artistiques collectifs prenant place dans autant de lieux artistiques que publics (Lippard, 2011 : 87). Travaillant souvent de manière anonyme et selon des structures variables, les collectifs artistiques ont mis de l'avant des valeurs horizontales qui ont permis aux artistes d'explorer d'autres avenues que celles dictées par le modèle dominant. Cette conception du travail artistique implique, selon Lippard, un partage des savoirs et du pouvoir, de même que « la rupture des frontières de race, de classe et de genre, car elle se déplace dans toutes les directions à partir de son centre » (Lippard, 2011 : 88).

#### **QUESTIONS ET OBJECTIFS DE RECHERCHE**

Cette manière de concevoir les pratiques artistiques féministes, en regard de la collaboration, du partage des savoirs et d'une réflexion critique sur le monde social et politique se retrouve au cœur de notre problématique. Les principaux objectifs de notre mémoire sont d'apporter un éclairage sur les enjeux et les impacts de la forme collective en art, plus particulièrement comme espace de dialogue des pratiques performatives et de la troisième vague féministe; de montrer comment ces pratiques s'inscrivent dans, et participent à l'histoire (*herstory*) de l'art féministe; et de

souligner leur contribution en tant que stratégies artistiques féministes en art et dans la société civile. Pour ce faire, nous avons structuré notre recherche autour de trois grands axes d'analyse (aussi reliés, comme nous le verrons, aux entrevues réalisées) : la démarche des artistes (en lien avec leur autoreprésentation et leurs perspectives critiques), les idéologies et valeurs qui les animent et la réception de leurs performances dans les sphères artistiques et sociales.

En observant la posture critique des F.O. et de WWKA face à la déconstruction des normes (particulièrement des normes de genre) nous allons explorer comment les artistes incarnent, par le biais du collectif, de nouvelles formes de (re)présentations des artistes féministes au Québec. Ensuite, nous analyserons comment les artistes nous renseignent, depuis leurs pratiques performatives, sur le féminisme dans le troisième millénaire et comment elles s'inscrivent dans certains débats féministes actuels. Notre dernier objectif sera d'expliquer la contribution de chacun des groupes aux stratégies féministes (dans le monde de l'art comme dans la société civile), en regard, notamment, du déploiement de l'agentivité des sujets (artistes comme spectateurs et spectatrices).

## **MÉTHODOLOGIE**

La méthodologie de recherche choisie pour notre mémoire est exploratoire et qualitative (Miles et Huberman, 2004; Agozino, 1995). Elle se situe dans les approches de la sociologie de l'art (Heinich, 1998). Trois stratégies de collecte de données ont été adoptées, soit une revue de la littérature, des entrevues, réalisées auprès des artistes, de professionnelles de l'art et de spectateurs et spectatrices; de

même que l'analyse d'œuvres. Comme nous le verrons plus loin, les données recueillies ont été traitées en fonction d'une analyse thématique du discours des personnes interrogées.

## CUEILLETTE DE DONNÉES

### La revue de la littérature

La revue de la littérature nous a permis d'avoir une meilleure compréhension de la pratique des F.O. et des WWKA, au cours des dix dernières années. Elle nous a fourni de l'information sur les motivations artistiques et politiques des artistes, de même que sur la transformation de leurs démarches et de leurs valeurs féministes à travers le temps. Les ouvrages recensés nous ont donné de l'information sur les œuvres analysées. Elles témoignent de l'ampleur des performances réalisées par ces groupes (ici et à l'international), dans différents milieux artistiques et culturels. Grâce aux différents points de vue amenés par les artistes, les théoriciennes féministes et les historiennes de l'art, nous avons pu situer les collectifs étudiés parmi un bassin plus large d'artistes féministes, dont les œuvres s'inscrivent dans des perspectives de changement social.

Cette analyse documentaire comprend des ouvrages et des articles scientifiques en sociologie et en études féministes portant sur la notion de genre, sur l'analyse intersectionnelle des rapports de domination, de même que sur les savoirs situés; des livres et des articles en histoire de l'art sur l'art féministe, la performance et les collectifs d'artistes féministes, d'un point de vue historique et actuel; des revues



artistiques québécoises et des critiques publiées dans les journaux sur l'art contemporain; des catalogues d'exposition, ainsi que des sites web consacrés aux artistes.

### Entrevues

Nous avons choisi de réaliser des entrevues pour combler les lacunes de notre analyse documentaire en ce qui a trait à l'autoreprésentation et aux perspectives critiques des artistes, en lien avec leurs démarches artistiques, aux idéologies et valeurs qui les animent ainsi qu'à la réception de leurs performances dans les sphères artistiques et sociales. Nous avons également recueilli l'expertise de personnes œuvrant dans le milieu artistique, sur ces mêmes questions, ainsi qu'interrogé des personnes qui ont assisté aux performances des F.O. et de WWKA.

Tel que l'indiquent Miles et Huberman (2004), cette étude de cas, regroupant plusieurs actrices et acteurs diversifiés, est une manière d'observer les phénomènes contemporains au sein de leurs contextes particuliers. Ne prétendant pas à une objectivité statistique, les participantes et participants qui ont pris part à cette étude ont été choisis pour leur pertinence en regard des objectifs et du cadre conceptuel de notre recherche.

Les critères de sélections pour les artistes consistaient à avoir intégré le collectif pour une période donnée. Les entrevues furent, pour la plupart, réalisées de manière collective. Nous avons effectué une entrevue de groupe avec des membres des F.O., lors de laquelle Annie Baillargeon, Eugénie Cliche et Isabelle Lapierre étaient présentes, et avons reçu deux entrevues par écrit, l'une de Marie-Hélène Blay et l'autre d'une participante anonyme. En ce qui concerne l'entrevue de groupe réalisée

avec WWKA, deux artistes étaient présentes, soit W 1 et W 2. Nous avons également procédé à une entrevue individuelle avec W 3 (les pseudonymes W 1, W 2 et W 3 permettent de préserver l'anonymat des artistes).

Nous avons invité quelques professionnelles de l'art, Thérèse St-Gelais, Marie Fraser, Marie-Claude Gendron et Marie-Ève Charron, à prendre part à notre recherche en raison de leur connaissance des F.O. et de WWKA. Elles ont notamment écrit bon nombre d'articles dans des journaux, revues et monographies sur le sujet, et/ou présenté des conférences sur l'un ou l'autre de ces groupes. Mentionnons également que Marie-Claude Gendron a commissarié l'événement de performances *Se suivre : soirée de performances intergénérationnelles* à LA CHAMBRE BLANCHE (2014), auquel étaient invitées les F.O. Les personnes interrogées dans cette catégorie ont également été choisies pour leur connaissance de l'art de performance et des différents modes d'action qu'elle peut prendre, de même que des enjeux féministes dans le contexte québécois. L'entrevue fut réalisée de manière collective.

Nous avons fait 15 entrevues avec les spectateurs et les spectatrices des F.O. Prenant la forme de « de vox-pop », elles ont été réalisées lors des deux représentations de la performance *Les bulles explosives* à LA CHAMBRE BLANCHE (Québec, 2013) et lors du Festival Phénoména (Montréal, Bain Saint-Michel, 2013). Dans le cas de WWKA, puisqu'il n'était pas possible d'assister à une performance – le collectif s'étant officiellement dissous en 2013 – nous avons diffusé une invitation courriel, par l'entremise de quelques centres d'artistes, de même que par les médias sociaux afin d'essayer d'obtenir, a posteriori, des réactions. Nous n'avons malheureusement pas reçu un nombre significatif de réponses.

Mis à part les « vox-pop », les entrevues se sont déroulées sous forme d'entrevues semi-dirigés. Allant du général au particulier, il s'agissait de laisser les artistes réfléchir à leurs pratiques – ou dans le cas des professionnelles de l'art de discuter de la pratique des F.O. et de WWKA –, tout en nous assurant que l'ensemble de notre questionnaire soit couvert. Les thèmes qui furent discutés avec les participantes à la recherche furent orientés autour de trois grandes questions, liées aux objectifs de la recherche : comment la forme collective, dans les pratiques des F.O. et des WWKA, intervient-elle dans l'élaboration de nouvelles formes de (re)présentations des artistes féministes au Québec? Quelle relation la forme collective présente chez ces groupes entretient-elle avec les enjeux liés à la (dé)construction des normes artistiques et sociales? De quelle manière permet-elle aux artistes de transgresser ces normes? Comment la forme collective participe-t-elle au déploiement du pouvoir d'agentivité des sujets?<sup>8</sup>

### Analyse d'œuvres

Les performances analysées sont *Ce soir au cinéma Roxy* (F.O., 2004), *Le rodéo, le goinfre et le magistrat* (F.O., 2006), *Carnaval* (F.O., 2008), *Les bonbons* (F.O., 2011), *Les bulles explosives* (F.O. 2013), *Le marché du zombie* (F.O., 2014), *Les certifications de cuisines* (WWKW, 2004-2008), *La tournée de cuisine en Gaspésie* (WWKA, 2008), *WWKA ARMY* (2008), *WWKA Grève* (2010), *[WWKA à] MUTEK Electronic Arts Festival* (2011) et *WWKA Occupy* (Square Victoria, 21 novembre 2011). L'analyse des œuvres nous permet d'approfondir notre problématique à l'aide d'un matériel différent que les discours des personnes interrogées et les concepts théoriques. Il s'agissait de mettre en dialogue les propos des participants et des participantes, une exploration formelle des œuvres ainsi que notre cadre théorique.

---

<sup>8</sup> Voir en annexe les questionnaires.

Les œuvres ont été choisies en fonction de plusieurs facteurs : leur résonance avec les propos recueillis en entrevues – parce qu’elles ont été nommées par les personnes interrogées ou parce qu’elles nous ont semblé pertinentes en regard de certains sujets abordés –, leur variété – en ce qu’elles montrent différentes facettes du travail des F.O. et de WWKA –, et la manière dont elles répondent à une diversité de stratégies féministes prises par le collectif, de manière revendiquée ou non de la part des artistes.

#### ANALYSE DES DONNÉES

Les données enregistrées sur support audio ont été transcrites intégralement, puis codifiées. Le matériel recueilli a fait l’objet d’une analyse thématique réalisée en fonction de nos objectifs et de notre cadre d’analyse, tout en restant sensible et ouverte à l’émergence de nouveaux éléments. Ainsi, nous avons adopté une approche qui laisse une large place à l’induction, grâce à une démarche itérative. Les phases d’entrevues, de codification et d’analyse se sont chevauchées, chacune des étapes devant alimenter les autres. Par la suite, nous avons réalisé une analyse transversale où ont été mis en dialogue le matériel de nos entrevues, les perspectives théoriques des auteurs et des auteures ainsi que l’analyse réalisée des œuvres.

Les règles de déontologie de la recherche avec des sujets humains ont été respectées. Nous avons soumis notre projet au Comité d’éthique de la recherche de l’Université du Québec à Montréal (numéro d’approbation : 0053). Les ententes de consentement furent dûment signées. Les participantes ont consenti à ce que leurs noms soient dévoilés, à l’exception d’une membre des F.O. et des membres des WWKA, qui ont préféré utiliser un pseudonyme (W 1, W 2 et W 3).

## PLAN DU MÉMOIRE

Dans le premier chapitre, nous présenterons la pratique des Fermières Obsédées (F.O.) et de Women With Kitchen Appliances (WWKA). Nous explorerons certains éléments formels et esthétiques, dont le costume, ainsi que les principales thématiques de leurs performances respectives. Nous contextualiserons la performance féministe en art actuel et mettrons en place nos assises théoriques.

Dans le second chapitre, nous observerons comment la notion de collectif nous informe sur la (re)présentation des F.O. et de WWKA en tant qu'artistes féministes actuelles.

Le troisième chapitre sera l'occasion de penser les différents débats féministes au cœur de la troisième vague. Certains enjeux liés à la posture anticapitaliste, décoloniale de même qu'à l'agentivité sexuelle des femmes seront explorés. Nous analyserons comment les F.O. et WWKA se positionnent par rapport à ceux-ci à travers leurs œuvres et contribuent au féminisme.

Finalement, le quatrième chapitre nous renseignera sur les stratégies artísticos-politiques utilisées par les F.O. et WWKA dans différents lieux et contextes, leur permettant d'entrer en contact avec l'autre.

## CHAPITRE 1

### PERFORMATIVITÉ DU GENRE, INTERSECTIONNALITÉ ET SAVOIRS SITUÉS : PERSPECTIVES CRITIQUES EN ART DE PERFORMANCE

La première partie de ce chapitre sera consacrée à la présentation des collectifs étudiés, soit les Fermières Obsédées (F.O.) et Women With Kitchen Appliances (WWKA). Nous ferons un survol de leurs pratiques respectives qui servira de base à nos analyses dans les chapitres subséquents. Nous discuterons du contexte de la performance féministe en art contemporain, à partir de certaines pratiques qui ont mis de l'avant la réappropriation du corps par le biais de l'art corporel (Jones, 2011). Nous observerons que certaines artistes émettent un commentaire critique sur leur contexte social et politique par la présence d'artéfacts culturels dans leurs performances (Wark, 2004) en regard, notamment, de l'identité de genre et des privilèges qui s'en suivent (Blocker, 2004). Cela nous permettra de faire le point sur le mythe de l'artiste de génie, critiqué depuis des performances souvent multidisciplinaires et collectives (Chitty, 2004; Lippard, 2011). Cette exploration de la performance féministe – qui s'intéresse au corps dans son contexte social – justifie le choix de notre cadre théorique, qui s'appuie sur le concept de performativité du genre élaboré par Judith Butler (Butler, 2005; Dorlin, 2008), l'intersectionnalité (Dorlin, 2008; Fassin, 2005; Leduc et Riot, 2011), ainsi que les perspectives queers et les savoirs situés (Bourcier, 2006; hooks, 1990; Zitouni, 2012).

### 1.1 LES FERMIÈRES OBSÉDÉES ET WOMEN WITH KITCHEN APPLIANCES : PRATIQUES FÉMINISTES DANS LE TROISIÈME MILLÉNAIRE

Annie Baillargeon et Eugénie Cliche sont les artistes qui constituent les Fermières Obsédées, un collectif d'artistes féministes né en 2001. Depuis quelques années, elles travaillent de pair avec la comédienne Isabelle Lapierre et la pianiste Marie-Hélène Blay, qui apporte une dimension musicale particulière, se construisant à même les performances. C'est principalement en juxtaposant l'univers viril, sportif et militaire associé à la masculinité, et celui qui relève de la construction du pôle féminin, qu'elles vont brouiller les frontières de la binarité des genres et critiquer l'univers capitaliste. Qu'il s'agisse de performances *intra* ou *extra-muros*, les dynamiques au sein desquelles elles se produisent demeurent constantes : au fil de la performance, entremêlant la grâce et le grotesque, le jeu et la guerre, elles repoussent leurs limites et nos attentes, en devenant de plus en plus sales, en faisant monter la tension entre leur univers performé et le nôtre, brisant ainsi l'ordre établi. Alors que leurs performances se présentent sur un ton festif, rappelant les fêtes populaires, le carnaval ou les manifestations citoyennes, il n'en demeure pas moins qu'elles actualisent d'emblée une certaine critique féministe de même que les stratégies lui étant associées, par le biais de l'art. Agissant à la fois au sein du milieu artistique et dans la société civile, les F.O. portent des costumes identiques et stéréotypés devenus, au fil du temps, la principale arme de leur travail performatif.

Autrefois vêtues d'une jupe grise coupée en haut du genou, de perruques et de talons hauts de friperie, les F.O. ont incarné, depuis leurs débuts jusqu'à tout récemment, une sorte d'idéal féminin inspiré des cercles de Fermières du Québec (CFQ), une organisation née vers 1903, ayant pour but de briser l'isolement des femmes en

milieu rural et de transmettre les savoirs dits féminins<sup>9</sup>. Cet hommage à leurs grand-mères s'est plutôt traduit par une sorte de désapprentissage ironique de ces savoirs traditionnels. Les F.O. ont, par exemple, pétri une immense pâte avec les pieds, qu'elles avaient préalablement souillée d'un liquide noir rappelant le pétrole<sup>10</sup>, et se sont maquillées avec des vadrouilles imbibées de peinture<sup>11</sup>. À force d'éclaboussures et de bagarres, le costume qui pouvait rappeler celui des écolières, porté par les F.O. durant plus de dix ans, s'est sali, tordu et déchiré, jusqu'à en devenir complètement *trash*, soit un véritable « déchet artistique ». Ce n'est que lors du lancement de leur monographie, avec deux performances réalisées pour l'événement, dont une à La Centrale (2011), que les artistes ont délaissé cet uniforme au profit d'une gaine de couleur chair. Par le port de ce vêtement élastique, les F.O. émettent aujourd'hui un commentaire critique sur les effets du temps sur leur corps, sur le passage socialement construit de « jeune fille » à « femme », de même que sur l'agentivité sexuelle des femmes, pouvant être comprise et revendiquée dans un cadre féministe.

Comme c'est le cas pour les F.O., WWKA est un collectif d'artistes s'autodéfinissant comme féministes, et dont le nombre de participantes varie d'une performance à l'autre. Bien que l'on connaisse l'identité de certaines artistes ayant performé avec le collectif, il apparaît cependant que les participantes ont choisi de préserver leur anonymat afin de mettre de l'avant une identité *wwkadienne* collective. Comme leurs consœurs obsédées, les artistes qui prennent part à WWKA portent des costumes stéréotypés et similaires : perruques, robes grises, vernis à ongles ou gants de

---

<sup>9</sup> Bien que les F.O. étaient inspirées par le côté rassembleur et l'aspect agentif du travail en collectif, mentionnons que nous ne reconnaissons pas les CFQ comme une organisation féministe en raison, par exemple, de leur opposition au droit de vote en 1930, et de leur position antiavortement et contre la contraception au tournant des années 1970.

<sup>10</sup> *Le Rodéo, le goinfre et le magistrat* (2006), Événement Orange, Como como, Centre d'expression de Saint-Hyacinthe.

<sup>11</sup> *Sans titre* (2006), Symposium de Baie-Saint-Paul, Baie-Saint-Paul (Québec).



vaisselle sont les principaux attributs qui caractérisent leur uniforme généré. Représentant *La femme mystifiée* imaginée par Betty Friedan (1963) au tournant des années 1960, WWKA nous offre des performances sonores dans lesquelles elles détournent les accessoires de cuisine de leur fonction, pour produire une trame musicale électro-expérimentale. Elles vont, par exemple, tester entre eux une variété d'objets, bouteille à savon, mélangeur électrique, etc., et amplifier les sons produits à l'aide de microphones.

Situé à mi-chemin entre les milieux de l'art de performance et la musique expérimentale, WWKA se décrit comme « un collectif de performance, une improvisation, une infiltration, une intervention, une installation, un concert noise, une cacophonie, une recette et un service de certification de cuisine » (WWKA : 2015). Entre 1999 et 2013, les artistes qui ont pris part à WWKA ont performé dans plusieurs lieux publics, dans de nombreux festivals et dans plusieurs galeries au Canada, aux États-Unis et en Europe. Elles ont été reçues plus d'une fois au Musée d'art contemporain de Montréal et ont « certifié » des cuisines à partir de 2004. La certification de cuisine consiste à se rendre une première fois chez les gens qui les ont invitées pour évaluer le potentiel sonore de la cuisine (noter ce qui s'y trouve et expérimenter les éléments choisis pour construire un guide à partir duquel elles vont improviser) et à revenir performer, à une date déterminée avec leurs hôtes, à l'aide d'amplificateurs et de microcontacts. Dans toutes leurs performances, certifications de cuisine ou autres, le spectacle d'objets amplifiés relève toujours de l'imprévu, en raison de leurs instruments particuliers, et de la manière dont elles arrivent à s'écouter afin de créer des sonorités intéressantes. À la fin de leurs performances, les artistes ont l'habitude d'inviter le public à expérimenter les instruments, entremêlant ainsi le statut d'artiste à celui de spectatrice et de spectateur. Qu'il soit question de déterminer à quelle catégorie artistique WWKA appartient, il y a chez ce collectif, un esprit de

subversion qui réside dans l'indécidable, dans la résistance aux processus de catégorisation. C'est aussi le cas chez les Fermières Obsédées.

## 1.2 HUMOUR ET THÉÂTRALITÉ DANS LES PRATIQUES PERFORMATIVES FÉMINISTES

Selon l'historienne de l'art Amelia Jones, les pratiques performatives en art, de même que l'art corporel féministe ont longtemps été marginalisés dans le milieu de l'art contemporain. Elle attribue notamment ce phénomène à l'influence de l'historien Michael Fried, qui a reproché à ces pratiques performatives leur aspect théâtral et relationnel; des aspects qui, selon Jones, activent « la relation entre le spectateur et l'objet de la vision d'une manière très menaçante pour l'autorité du jugement esthétique » (Jones, 2011 : 456). De ce fait, Jones met en évidence l'apport de l'art corporel féministe en tant que médium d'expression privilégié par les artistes féministes de la deuxième vague, qui ont donné une forme à l'expression « le personnel est politique » (Jones, 2011 : 457). Pour démontrer son propos, l'auteure s'appuie sur le travail de l'artiste de performance Carolee Schneemann. Avec *Interior Scroll* (1975), Schneemann a non seulement offert un « sujet d'identification » pour celles qui regardent, elle s'est offerte en tant que « sujet/objet du désir féminin », une posture qui propose d'emblée la réappropriation des corps, l'énonciation de la capacité d'agir des sujets, de même que leur autodétermination dans le *continuum* des genres :

En « énonçant » sa présente « capacité » à parler et en intégrant l'image de son corps (comme objet) à l'action de faire par soi-même, Schneemann se joue de l'ambivalence de l'identité genrée – la fluidité des positions des hommes et des femmes, sujets et objets dans les fantasmes et dans les identités de genre, telle que nous la vivons dans la culture postfreudienne (Jones, 2011 : 460).

Qualifiée de transgressive par de nombreuses artistes et historiennes, la performance a fait sa marque au sein de l'art contemporain à travers les pratiques qui ont investi la réappropriation du corps et ce, particulièrement au cours des années 1970. Comme le mentionne Tanya Mars (Mars, 2004 : 20), les artistes Gina Pane, Marina Abramovic, Istvan Kantor, Vito Acconci et Hermann Nitsch figurent parmi ceux et celles qui ont investi des enjeux sociaux et politiques dans leur travail, depuis l'angle de la nudité, de la mutilation, du marquage corporel ou de la douleur. Selon l'auteure, ces pratiques ont instauré des normes ou critères prédominants en performance, refusant l'humour et s'opposant au divertissement, au théâtral et à la narration. Pour l'historienne Kathy O'Dell, ces pratiques relèvent d'une position « masochiste » (*masochistic position*) : « a somewhat controlled masochism that uses the willingness to harm one's own body as a vehicle for artistic metaphor or symbolism » (O'Dell, dans Mars 2004 : 20). À l'instar de cette dernière, sans nier le pouvoir des images violentes ou tragiques produites par les artistes féministes (Ana Mendieta ou Adrian Piper, par exemple), Mars souligne que ces performances *peuvent*, paradoxalement, reconduire les systèmes d'aliénation dans les sphères sociales et artistiques, en situant les femmes comme victimes. Enfin, elle souligne le potentiel libérateur des pratiques à caractère humoristique, auxquelles ont recours plusieurs artistes féministes :

These images play into sensationalism and tabloid sensibility – relying on graphic representations of the disturbing, or the troubling, which reinforce the idea that the rightful position of women in society/culture is as a victim. While I do believe that naming was a useful step to address feminist issues, I see it was just that, a first step. I would argue that the ability to laugh at something allows you to finally demonstrate your control over it (Mars, 2004 : 21-22).

Mars mentionne la présence d'une longue tradition humoristique chez les artistes féministes canadiennes, ainsi que dans la culture populaire plus largement. Cela est imputable, notamment, à la situation culturelle particulière du Canada, imprégnée des cultures américaines et européennes – où des artistes de renom ont établi, tel que mentionné, certains critères en performance –, desquelles plusieurs artistes canadiennes se sont démarquées en évoquant le pouvoir des femmes et la force du féminisme par le biais de l'humour, le divertissement, la parodie ou la satire (Mars, 2004, 40).

À cet effet, les collectifs et artistes de performance canadiennes comme The Clichettes, Anna Banana, Tanya Mars, etc., – de même que les Fermières Obsédées et les Women With Kitchen Appliances sont autant d'artistes qui ont utilisé l'humour par le biais de l'ironie, de la satire politique, de la parodie ou de l'autodérision. Selon Mars, il s'agit d'une façon de se réapproprier certains carcans péjoratifs et binaires (comme les *bad girls* versus les *good girls*), souvent de manière subversive, en retournant les normes sociales et institutionnelles sur elles-mêmes et en faisant apparaître les failles à l'intérieur des systèmes régulateurs. Qui plus est, selon Mars, par la création de trames narratives et d'imageries complexes – nous pensons aux costumes et aux jeux de rôles chez les F.O. et les WWKA, par exemple – les artistes ont montré que l'humour a le pouvoir de renforcer le tissu social et de créer des liens de solidarité. Aussi va-t-elle citer Marcia Tucker à ce sujet :

At its best, humour, like art, has many functions. « Besides serving as entertainment, an escape mechanism, and an expression of subversive intent, it is also used to establish cohesion, solidarity, and group identity within specific communities » (Marcia Tucker, 1994, dans Mars, 2004 : 33-34).

Comme nous allons le montrer dans la pratique des collectifs Les Fermières Obsédées et Women With Kitchen Appliances, le travail d'Anna Banana, au cours de la

décennie 1970, illustre aussi de manière éloquent l'apport singulier des pratiques humoristiques en performance, comme stratégies féministes et de cohésion sociale. L'artiste, qui porte un costume de banane – à la fois costume et sujet de son travail artistique en termes esthétiques et philosophiques –, ne fait pas de distinction entre sa vie personnelle et son investissement dans le milieu de l'art. Elle cherche principalement à briser les barrières entre spectatrices et spectateurs de manière à les engager dans le processus créatif. S'il est difficile d'être intimidé par une banane (comparativement à certaines pratiques inspirées du *bondage* ou qui impliquent des fluides corporels, par exemple), Mars remarque que les performances d'Anna Banana évoquent l'inclusivité, la célébration et le plaisir, tout en situant les participants et les participantes comme expertes de leur rôle au sein de la performance (Mars, 2004 : 34). Dans les sections subséquentes, nous nous intéresserons à la récurrence du port de costumes chez les artistes de performance féministes. Nous nous pencherons, plus particulièrement, sur son rôle au sein des politiques identitaires, ainsi que sur son potentiel subversif en regard de l'expression de genre (performativité), au sein de la culture populaire.

Selon l'historienne Jayne Wark, les performances des femmes artistes et les théories poststructuralistes ont contribué à situer le concept de performativité au centre des réflexions sur l'identité et sur la subjectivité dans le milieu de l'art contemporain :

This developing discourse posits performativity as the basis for the formation and articulation of identities, and as thus been especially important for interpretations of contemporary performance art that seek to interrogate questions of subjectivity. And as even the most cursory look at the literature will reveal, the central element of such performance is generally taken to be the body (Wark, 2004 : 86).

En évoquant l'omniprésence du corps dans les pratiques performatives à caractère subjectif, Wark indique que celui-ci est souvent accompagné d'artéfacts culturels et, plus particulièrement, de costumes dont le rôle est souvent ignoré ou compris comme accessoire. Elle ajoute que le corps lui-même peut agir comme costume, à travers la nudité, par exemple, en contrevenant à ce qui est permis et accepté socialement. La thèse de Wark est que les théories sur le corps et la performativité, de même que le vêtement et la manière de s'habiller, ont avantage à être analysées ensemble. Selon l'auteure, leur interaction permet de mettre en lumière la relation entre la subjectivité et les codes culturels, en art de performance (Wark, 2004 : 87). À l'instar de Wark, nous remarquons que le costume est également utilisé pour générer du sens dans les performances des F.O. et des WWKA, à travers un contexte social et historique spécifique. L'auteure affirme, par exemple, que l'humour et la culture populaire ont influencé les artistes québécoises et canadiennes de manière distincte, soit par l'introduction d'un point de vue critique sur les privilèges et le pouvoir associés aux identités normatives :

By investing their own identities in humorous interventions into popular culture, these artists flaunted themselves with subversive theatricality. Their colonisation of popular culture enable them to avail themselves of its pleasures and artifice, and to deploy its strategies to expose and politicize those power relations that construct the body as the site where differences and deviance are inscribed. [...] These performative manifestations not only rely upon modes of popular entertainment, but actively assault these modes by way of the excesses of queer camp, the inter-textual meanings of parody, the exaggeration of satire, and the defiance of self-mocking humour (Wark, 2004 : 100).

En soulignant que le terme « culture populaire » est, à l'ère du capitalisme, un euphémisme pour l'industrie culturelle, Wark observe que les pratiques qui visent à montrer ce qui est invisibilisé (les inégalités sociales, la culture queer, etc.) courent

toujours le risque d'être réappropriées à des fins d'exploitation. En ce sens, elle explique que l'utilisation des formes populaires de l'humour et du divertissement peut permettre aux artistes de parler à travers le langage d'une culture commune, et de gagner du capital critique sur cette culture; mais que, pour être véritablement critiques, elles doivent induire une réflexion constante sur les limites du potentiel subversif de la culture populaire (Wark, 2004 : 100).

De la même manière, Jane Blocker a analysé la question plus spécifique du sujet performant, en regard de l'identité et du genre. En s'appuyant sur les observations d'Amelia Jones à propos de la série de performances *Conversions*, réalisée en film Super 8 par Vitto Acconci (1971)<sup>12</sup>, Blocker voit, contrairement à Jones, non pas le truchement et la vulnérabilité du sujet masculin « idéal » (homme cisgenre, blanc, hétérosexuel) représenté par Acconci, mais bien une mise en exergue de ce que l'artiste *peut*, depuis l'angle de ses privilèges :

I am not sure that such a male body - one that involved vulnerability and is subject to penetratory gaze - exists or even that it can be performed. Isn't it possible, I wonder, that « opening himself to the other » is a privilege Acconci enjoys by virtue of his whiteness, masculinity, and heterosexuality, qualities that can be embody and momentarily make vulnerable in order to reinstall masculine claims on the conceptual category of "subjectivity" (Blocker, 2004 : 9)?

Outre la possibilité de reprendre les caractéristiques de la masculinité hégémonique, Blocker ajoute que nous devrions nous demander : quel est le rôle de la performeuse

---

<sup>12</sup> Il s'agit d'une performance dans laquelle l'artiste expérimente le passage d'« homme » à « femme » (il va notamment brûler les poils de sa poitrine avec une chandelle, se faire des seins en poussant sur ses pectoraux, et cacher son pénis entre ses cuisses), pour ensuite redevenir homme et mettre son sexe dans la bouche de la femme agenouillée qui l'accompagne.

qui accompagne Acconci? quel type corps est-elle en train de performer? et quelle est sa contribution au sein d'une démarche qui aurait pour but de déstabiliser la subjectivité? Elle écrit :

Given the basic inequality that exists with regard to the-body-in-performance, then, *Conversions* seems to add insult to injury. « I want to destabilized male privilege », it seems to be saying, « so could you help me by getting down on the floor? » [...] It simultaneously desires the transgressive feminine, the liberation of the male dominance, and yet doubts this particular woman, sees her as a victim, presumes that she (quite literally) did not stand up for herself (Blocker, 2004 : 11).

Dans l'optique où la performance peut faire apparaître les régimes de vérité en lien avec l'identité de genre, remettre en question les normes sociales et même produire des alternatives critiques à celles-ci, elle doit d'abord poser la question du sujet. Si au même moment ces alternatives critiques courent le risque d'être récupérées par la culture populaire, nous allons montrer, dans la section suivante, que le concept de performativité élaboré par Judith Butler permet de situer le sujet comme spécialiste de son vécu – en regard des questions de genre, plus précisément – et comment cette posture a la capacité de réinvestir des préoccupations plus radicales, au sein de la culture.

### 1.3 LA PERFORMATIVITÉ DU GENRE

Pensé par la philosophe Judith Butler, le concept de performativité du genre rejoint les réflexions des historiennes de l'art convoquées dans la section précédente. Par exemple, Chitty (2004) et Lippard (2011) ont montré que la performance féministe met de l'avant l'éclatement des codes et des conventions culturelles et artistiques,



pour adopter une posture interdisciplinaire. Lippard a également souligné que le travail collectif relève de l'intention des artistes féministes de défaire le mythe du génie artistique, et de partager le pouvoir au sein du milieu de l'art. Aussi va-t-elle mettre en évidence l'importance d'analyser les performances féministes en prenant en compte l'articulation des rapports de sexe, de race et de classe (la section 1.4 porte précisément sur le concept d'intersectionnalité). Partagée par Blocker, cette idée nous amène à poser la question des privilèges et des connaissances singulières des artistes féministes, spécialistes de leur art et de leur vécu (nous développerons cette idée dans la section 1.5 : « Perspectives queers et savoirs situés »). Pour leur part, Mars et Wark ont discuté de l'incidence politique du costume dans la performance féministe, en raison de son potentiel à montrer la manière dont les corps sont policés et soumis aux régimes de vérité normatifs. À la lumière de ces réflexions, nous allons expliquer comment le concept de performativité nous permet d'approfondir notre analyse des performances des F.O. et des WWKA. À l'instar de St-Gelais, qui fait un rapprochement entre les pratiques performatives de ces groupes et les stratégies parfois outrageuses des mouvements queers, nous allons montrer en quoi l'utilisation de costumes et de jeux de rôles genrés fait office de stratégie intéressante pour montrer la construction du genre et des normes sociales, tout en permettant leur (ré)appropriation.

Concevant que les catégories identitaires femme/homme ou LGBT, ainsi que la correspondance entre le sexe, le genre et la sexualité représentent des outils de contrôle social, Judith Butler a montré, à travers ses ouvrages tels que *Trouble dans le genre* (2005) et *Défaire le genre* (2012), que non seulement le genre ne peut être conçu de façon binaire, mais qu'il correspond plutôt à un *continuum* sur lequel il est possible de naviguer. Afin d'illustrer son propos, elle a élaboré le concept de « performativité du genre », un concept qui pourrait se résumer par la construction et

l'incarnation d'une réalité de genre mouvante, à l'intérieur d'un processus de répétitions et de citations des normes établies. Ainsi, le genre n'est pas défini par les parties du corps ou par les chromosomes, mais selon la manière dont on se présente aux autres, en usant d'une variété d'expressions corporelles. Il ne définit pas non plus l'identité sexuelle puisqu'à défaut d'être catégorisée, celle-ci est également flexible et performée au gré des désirs de chaque personne. À ce propos, il est important de souligner que Butler a choisi de parler de « performativité » pour marquer la singularité du terme par rapport à celui de « performance ». Si la performativité se produit par une série de gestes naturalisés à travers le temps – et donc bien souvent à notre insu –, la performance, lorsqu'elle s'inscrit dans le cadre d'une réflexion sur le genre, pourrait s'apparenter à la monstration de ce qui nous apparaît comme naturel; révélant, de ce fait, les systèmes sous-jacents à la construction des genres, des stéréotypes et des catégories sociales normatives.

Dans *Ces corps qui comptent* (2009), Butler insiste sur le fait que le concept de performativité n'est en rien équivalent ou soluble dans le travestissement. Ainsi, le jeu de la *dragqueen* ou encore de la *double-drag* chez les F.O. et les WWKA (puisque'il s'agit de personnes s'autodéterminant comme femmes et qui performant exagérément le genre féminin) apparaissent comme subversifs lorsqu'ils « mettent en lumière la structure *imitative* par laquelle le genre hégémonique est lui-même produit (Butler, 2009 : 133). Appuyant son propos sur le film *Paris is Burning* – qui met en scène la scène new-yorkaise gaie et trans\* afro et latino-américaine des années 1980 – Butler explique que l'imitation des idéalizations de chaque personne, par l'appropriation de la norme, montre qu'ainsi cette norme peut être resignifiée, et qu'elle ne détermine jamais absolument le sujet :

Cet « être un homme » et cet « être une femme » ont quelque chose de nécessairement instable. Ils sont toujours assaillis par l'ambivalence, précisément parce qu'il y a un coût à toute identification, à savoir la perte d'un autre ensemble d'identifications, la contrainte d'approcher une norme que nous ne choisissons jamais, une norme qui nous choisit, mais que nous occupons, que nous resignifions dans la mesure où elle échoue à nous déterminer absolument (Butler, 2009 : 134).

Ainsi, l'idée d'appropriation et de resignification de la norme résiste à une conception binaire d'une identité de genre qui se résumerait à demeurer soit « conforme » ou encore « non conforme ».

Résumant la pensée de Butler, Elsa Dorlin écrit « qu'il n'y a pas de genre authentique et que le genre est une parodie sans original » (Dorlin, 2008 : 124). À l'instar de J. Halberstam, elle ajoute que :

[...] les masculinités subalternes (le « rappeur » Noir, la « petite frappe » de banlieue, le « prolo » du Nord, etc.), tout comme la féminité, sont aisément « caricaturables », car elles sont des figures déterminées par rapport à la figure de référence qu'est le Sujet – blanc, bourgeois, hétérosexuel, à la masculinité policée (Dorlin, 2008 : 124).

À titre d'exemple, Marie-Ève Charron observe que les Fermières Obsédées révèlent et ébranlent le caractère policé du genre féminin, à travers le jeu et la mascarade :

Ces corps grotesques surgissent dans les performances des Fermières à travers des stratégies qui relèvent, comme il est convenu de la désigner dans les théories féministes, de la mascarade. Par le jeu de la mascarade, les F.O. accentuent les marqueurs traditionnels de la féminité attendus par le regard masculin au point de les montrer comme un masque dont les femmes doivent s'affubler et qui, par conséquent, ne relèvent pas de leur

« nature », mais sont établis par des conventions culturelles auxquelles les femmes souscrivent en y adhérant plus ou moins. C'est ce processus d'adhésion, raté en quelque sorte, que les Fermières dévoilent dans leurs performances proposant dès lors une forme de résistance qui ébranle les codes tenus pour « normaux » et qui attestent de la dimension construite et dynamique de l'identité (Charron, 2010 : 56).

Par l'analyse des performances des F.O. et de WWKA nous allons expliquer, tout au long de ce mémoire, en quoi la répétition de gestes imitant ou non l'idéal féminin permet de montrer le genre comme un concept mouvant et constamment appelé à être (re)construit, à travers sa dimension performative. Nous approfondirons cette idée dans les chapitres suivants en analysant, par exemple, la tension entre l'appropriation du genre féminin par le costume ou les instruments de cuisine, et leur détournement (par exemple, dans la mesure où les F.O. et les WWKA ne faisaient que répudier les normes associées au genre féminin dites « conformes », elles justifieraient, de ce fait, l'existence d'une « bonne » manière d'apparaître comme femme). C'est donc en émettant un commentaire critique sur le genre féminin par un jeu avec les stéréotypes de genre, que nous montrerons comment les deux groupes s'inscrivent parmi une diversité de personnes – et qui plus est, de performeuses – s'autoreprésentant comme femmes et comme féministes. En nous appuyant sur la théorisation du genre, nous montrerons dans la prochaine section l'importance de l'analyse intersectionnelle pour notre définition du féminisme dans le troisième millénaire.

#### 1.4 L'INTERSECTIONNALITÉ

D'un point de vue historique, il apparaît que la civilisation « occidentale » a vécu deux grandes vagues féministes, l'une ayant permis aux femmes de sortir la tête de

l'eau en terme de droits civils et juridiques, l'autre de faire émerger la reconnaissance politique de l'univers privé des femmes. Si pour plusieurs l'élaboration d'une troisième vague féministe au Québec semble poser problème, c'est notamment que les tentatives de définir les courants féministes perpétuent une vision monolithique qui serait prisonnière du principe de catégorisation et vouée à la mise en place d'une position féministe dominante (Leduc et Riot, 2011). Pour nous, l'utilisation du terme « troisième vague féministe » renvoie plutôt à un mouvement fluide et interpénétrant qui propose d'inclure les pratiques et théories qui ont précédées, tout en s'afférant à une autocritique constante, vis-à-vis la conception d'un mouvement se voulant aujourd'hui plus inclusif. Cette autocritique doit impérativement tenir compte des savoirs et des problématiques exposés par les personnes impliquées au sein des luttes, qu'il s'agisse, par exemple, des luttes antiracistes ou queers, et de celles menées par les personnes trans\*, les travailleuses du sexe et les populations autochtones à travers le monde.

Dans l'article intitulé *Dans l'alcôve: Tête à tête queer sur les défis de la troisième vague féministe*, Véro Leduc observe que la troisième vague a permis l'émergence de nouvelles analyses, de nouvelles formes de luttes et l'intégration d'une diversité de réalités qui n'étaient pas soutenues, voire carrément exclues auparavant par le féminisme *mainstream*. Selon Leduc :

[c'est notamment] suite à de nombreuses mobilisations et critiques de la part de divers groupes sociaux tels les personnes racisées, queers, handicapées, immigrantes, trans, travailleuses du sexe, etc., qu'a émergé une volonté de réarticuler le féminisme pour qu'il soit plus « inclusif » ou diversifié (Leduc et Riot, 2011 : 203).

À cet effet, elle clarifie que la troisième vague n'est aucunement le berceau de ces réflexions identitaires, puisque de nombreuses féministes y ont réfléchi au cours des

décennies précédentes. Ainsi, la troisième vague renvoie à un féminisme qui prend en compte les critiques adressées aux féminismes du passé, et se construit à partir « de la diversité et de l'imbrication des analyses » qui ne sont, en aucun cas, considérées comme des exceptions (Leduc et Riot, 2011 : 204).

Pour comprendre les mécanismes de la domination, Leduc explique que les termes « oppression » et « privilège » sont deux côtés d'une même médaille, et que « la réalisation de nos privilèges doit induire une réflexion proactive dans nos rôles d'alliés et non pas une culpabilité paralysante » (Leduc et Riot, 2011 : 206). Pour sa part, l'artiste Coco Riot souligne :

On vit dans une société qui invisibilise les différences qu'elle-même crée et veut nous faire croire inexistantes : pour lutter, il faut voir ces différences, ces oppressions, ne pas fermer les yeux devant elles. Pour moi c'est une des tâches d'un allié : voir et dire « je vois ». On ne peut pas être solidaires et lutter en solidarité si on ne voit pas les inégalités, les différences et les revendications de reconnaissance (Leduc et Riot, 2011 : 213).

Riot ajoute que :

[...] les notions de tissage d'oppression, de privilèges et aussi d'actions doivent énormément aux féministes afro-américaines, des féministes chicanas, et à l'ensemble des idées et pratiques de solidarité et alternatives locales menées par les Black Panthers, entre autres (Leduc et Riot, 2011 : 213-214).

Le concept méthodologique d'intersectionnalité, tel que proposé par Kimberlé Williams Crenshaw (2005), est intéressant puisqu'il pose la question du « sujet politique ». À cet effet, la philosophe Elsa Dorlin écrit : « Le sujet politique se définit

par la position qu'il occupe à l'instant  $t$  dans des rapports de pouvoirs dynamiques et complexes, plutôt que par une identité définie une fois pour toutes, "dans un système clos de différences" » (Dorlin, 2008 : 82). Elle indique également que l'intersectionnalité a permis de penser les rapports de domination en termes de croisements, plutôt que par une « conceptualisation mathématique de la domination », selon laquelle « chaque rapport de domination s'ajoute à l'autre » (Dorlin, 2008 : 83). Alors que plusieurs féministes ont reproché au concept d'intersectionnalité de fragmenter la lutte unifiée des femmes contre le sexisme, Dorlin explique :

L'analyse additive de la domination définit le sexisme comme le seul rapport de pouvoir transversal à toutes les femmes, quelles que soient leur classe, leur sexualité, leur couleur, leur religion, etc.; posant la lutte contre le sexisme comme une lutte prioritaire relativement aux autres rapports de domination. Le sexisme est alors posé comme un dénominateur commun qui assure les conditions de possibilité d'émergence d'une identité politique partagée. C'est donc cette expérience commune du sexisme qui permet la constitution et la cohésion du sujet politique du féminisme lui-même – « Nous, les femmes » –, menacées de désintégration si on venait à différencier à outrance les femmes selon les multiples rapports de pouvoir qu'elles subissent (Dorlin, 2008 : 84).

Ce faisant, l'auteure précise que le fait de penser la domination de manière additive s'appuie sur une conception binaire qui a pour effet de renaturaliser le rapport de genre, et la « bicatégorisation par le sexe » des individus. En s'appuyant sur les propos de bell hooks, Dorlin montre comment une telle compréhension des rapports de pouvoir est problématique pour les femmes elles-mêmes. Plutôt que de signifier la puissance d'agir d'une diversité de femmes, de même que la capacité de prendre en charge une libération qui leur est propre, le principe de sororité – selon lequel celles-ci sont comprises en des termes essentialistes – a pour effet de les camper dans le caractère passif que l'on attribue « naturellement » au féminin, et par extension, les

situé comme victimes (Dorlin, 2008 : 87). Reprenant les mots de Chandra Talpade Mohanty, l'auteure explique que ce « modèle binaire est aussi effectif entre les femmes "occidentales", libérées, reconnues comme les égales des hommes, et les femmes "non occidentales" – y compris celles qui vivent en "Occident" –, réputées victimes d'un patriarcat barbare » (Mohanty, 1988, dans Dorlin, 2008 : 93-94). Elle écrit :

La culturalisation, voire la racialisation, de « l'égalité des sexes » nouvelle valeur de l'Europe ou de l'« Occident », intervient alors dans un conflit « civilisationnel » qui stigmatise, au nom de l'irrespect « des droits des femmes », pays ou continents des « Suds » ou d'Orient. » Si l'on reprend l'argument de bell hooks, développé plus haut, on constate que le discours victimaire fonctionne ici à plein sous une forme renouvelée : désormais, les victimes du sexisme sont nécessairement les femmes de « là-bas », ce qui a le double avantage d'invisibiliser, comme des formes résiduelles, le sexisme d'« ici » - y compris dans les expressions les plus institutionnalisées -, et d'imposer un modèle global de « libération des femmes » à tous les mouvements féministes locaux, ici ou ailleurs. Modèle de libération qui institue les féministes des pays industrialisés les plus puissants comme une avant-garde éclairée du féminisme, légitimant qu'elles parlent au nom des femmes des « Suds » (y compris le Sud qui se reconstitue à l'intérieur même des pays du Nord, trop soumises au patriarcat, pour prendre la parole, pour élaborer leur propre libération (Dorlin, 2008 : 94-95).

C'est ainsi que cette « avant-garde éclairée du féminisme » se donne le pouvoir de parler au nom des femmes des « Suds » ou d'« Orient », assujetties à l'état de « proféministes » incapables de construire leur propre libération (Dorlin, 2008 : 94).

Suivant ces constats, la conception du pouvoir développée par Michel Foucault est éclairante. En admettant que le pouvoir ne soit pas quelque chose qui serait possédé par une certaine caste dominante qui, par extension, en dépossède les « autres », il



nous est possible, collectivement, de reconnaître et de penser le pouvoir comme forme agentive, une puissance d'agir qui circule entre les différents acteurs sociaux<sup>13</sup>. Chez Judith Butler, cette conception du pouvoir se situe également au sein d'un paradoxe. Alors qu'elle permet d'affirmer une puissance d'agir singulière, elle constitue, au même moment, le cœur de ce que nous sommes, en tant que personnes construites *dans* et *par* l'articulation systémique de la domination. En introduction de *Trouble dans le genre*, Éric Fassin écrit :

C'est le paradoxe du pouvoir, que Judith Butler reprend et développe à partir de Michel Foucault : nous sommes assujettis, c'est-à-dire aussi constitués en tant que sujets par le pouvoir. C'est une chose de savoir que nous subissons la domination. C'en est une autre de découvrir que notre existence en tant que sujets découle de cette même domination. Nous nous opposons au pouvoir; mais dans un même temps nous en dépendons. Bref, penser les normes qui nous définissent amène à reformuler la question de la domination, pour la poser en termes de pouvoir. Le pouvoir ne réprime pas seulement; il fait exister. Il produit autant qu'il interdit. L'assignation que nous endossons et reprenons à notre compte est la condition paradoxale de notre capacité, voire de notre puissance d'agir (Fassin, 2005 : 15).

Bien que le mouvement queer ne saurait se dissoudre dans celui de post-identitaire ou de troisième vague, il entretient cependant des liens étroits avec les auteurs et auteures qui ont analysé les rapports de domination depuis l'angle du pouvoir et de ses effets (re)structurants. Michel Foucault avec sa critique du bio-pouvoir, compris comme régime de vérité essentialiste (*L'Histoire de la sexualité*, 1976), de même que

---

<sup>13</sup> « Il faut en somme admettre que ce pouvoir s'exerce plutôt qu'il ne se possède, qu'il n'est pas le "privilege" acquis ou conservé de la classe dominante, mais l'effet d'ensemble de ses positions stratégiques – effet que manifeste et parfois reconduit la position de ceux qui sont dominés. Ce pouvoir d'autre part ne s'applique pas purement et simplement, comme une obligation ou une interdiction, à ceux qui "ne l'ont pas"; il prend appui sur eux, passe par eux et à travers eux; il prend appui sur eux tout comme eux-mêmes, dans leur lutte contre lui, prennent appui à leur tour sur les prises qu'il exerce sur eux. » (Foucault, 1975 : 35).

Judith Butler (largement inspirée des poststructuralistes français), qui a montré le genre comme une construction pouvant, de ce fait, être « défaire » (*Défaire le genre*, 2012), ont permis aux penseurs et penseuses féministes et queers « d'ouvrir le champ des possibles », pour reprendre les mots de cette dernière. Alors que Butler a émis une critique interne au mouvement féministe en regard, notamment, de sa présomption à l'hétérosexualité avec *Trouble dans le genre* (Butler, 2005), il incombe aux féministes de poursuivre la réflexion sur la prise en compte d'une construction coloniale nord-américaine du genre ou de l'homonormativité, entre autres.

### 1.5 PERSPECTIVES QUEERS ET SAVOIRS SITUÉS

Selon Marie-Hélène Bourcier, si « la théorie queer se distingue des réflexions post-modernes et post-structurales », c'est « qu'elle a engendré une repolitisation du champ sexuel ». En montrant comment les corps et les sexualités sont construits par rapport à une norme qui s'appuie sur la concordance du sexe, du genre et de la sexualité (personnes cisgenres et hétérosexuelles), la théorie queer a mis en lumière les conditions systémiques de sa reproduction, de même que ses effets structurants, qui maintiennent les rapports de pouvoir à l'œuvre. Bourcier explique : « la théorie queer problématise et politise non seulement le corps, mais aussi – et c'est là sa forte dimension épistémologique – le savoir et la production de vérité, bref les rapports savoir-pouvoir » (Bourcier, 2006 : 135).

Alors que la philosophie foucauldienne a eu une influence incontestable dans le déploiement de la théorie queer au cours des années 1990, il est important de mentionner qu'elle demeure intrinsèquement liée aux mouvements sociaux qui l'ont

portée. Jadis utilisé à titre d'insulte à l'égard des personnes homosexuelles, le terme queer fut réapproprié par les activistes non hétérosexuelles et non hétérosexuels, donnant lieu à sa dénomination théorique, *queer theory*, par Thérèse De Lauretis dans la revue *Différences* en 1991 :

Pour De Lauretis, loin d'être un terme générique qui diluerait les identités ou résumerait l'énumération « gai, lesbienne, bi, trans », le terme queer permet de critiquer la locution « gai et lesbienne » et de prendre ses distances par rapport à toute identité qui devient hégémonique et monolithique, essentialiste ou naturalisante (Bourcier, 2006 : 151).

À l'instar de Gayatri Spivak, Bourcier rappelle que « le sujet subalterne » est constamment modelé par les fictions humanistes, les grands récits politiques et historiques dans lesquels son existence est comprise comme « cause », « alors qu'il est l'effet, la production d'une fiction, d'un régime de discours disciplinaire ». Elle met également en garde contre les grands récits linéaires qui invisibilisent les « ruptures », les « discontinuités », les « confrontations » et les « exclusions », et ajoute qu'il incombe de « déceler la logique du supplément qui est à l'œuvre dans les changements, dans les déplacements discursifs, dans la construction des oppositions binaires », plutôt que de croire « à la nouveauté d'une vérité » (Bourcier, 2006 : 155).

En ce sens, les activistes queers n'ont cessé de critiquer un certain mode de vie du milieu homosexuel qui serait calqué sur celui de l'élite hétérosexuelle (blanche et fortunée) de même que le « capitalisme rose ». Ils et elles dénoncent la lesbophobie au sein de la communauté homosexuelle, le genrisme, continuent d'emboîter le pas aux militants et militantes d'*Act Up* à travers le monde, envers la défense des droits des personnes vivant avec le VIH, appuient les travailleuses du sexe, revendiquent le droit d'être des personnes simplement « sexuelles » (plutôt que de se définir selon

une catégorie, celle de personnes « bisexuelles », par exemple). Ces quelques exemples constituent non seulement une autocritique au mouvement gai et lesbien plus *mainstream*, mais une manière de concevoir le monde qui met à mal les présupposés sociaux, politiques et culturels qui caractérisent aussi « la marge ». Bourcier explique :

Dans une perspective queer, la dé-construction de la marge devient centrale. Elle constitue en elle-même une catégorie d'analyse qui vise à mettre en péril la stabilité opprimante du sujet des sciences humaines. La théorie queer débouche donc sur ce que l'on peut appeler le « queer savoir » qui peut être défini comme une intervention politique et culturelle en réponse à des pratiques institutionnelles qui privilégient des savoirs hétérocentrés qui sont loin de n'affecter que le champ de la sexualité ou les « homosexuels » (Bourcier, 2006 : 156).

Une approche empreinte de la philosophie du « queer savoir » est intéressante pour nous puisqu'elle permet de déconstruire une conception normative des personnes minorisées, qui tend souvent à être comprises comme cause, pour reprendre l'idée de Bourcier, ou en tant que catégorie idéologique, chez Dorlin. Cela rejoint également nos ambitions de recherche quant à une compréhension non hiérarchique des savoirs (donner la parole aux artistes par le biais d'entrevues, par exemple), dans laquelle les pratiques académiques s'allient activement aux luttes sociales et politiques. Si une telle entreprise n'est pas aisée, bell hooks apporte un point de vue intéressant. Indiquant que les « marges » représentent à la fois un site de répression et de résistance, la résistance étant trop souvent invisibilisée, voire non reconnue, elle souligne que la conscience de la libération doit passer par une posture proactive dans les discours et actions :

Moving, we confront the realities of choice and location. Within complex and ever shifting realms of power relations, do we position ourselves on the side of colonizing mentality? Or do we continue to stand in political resistance with the oppressed, ready to offer our ways of seeing and theorizing, of making culture, towards that revolutionary effort which seeks to create space where there is unlimited access to the pleasure and power of knowing, where transformations is possible? This choice is crucial. It shapes and determines our response to existing cultural practice and capacity to envision new, alternative, oppositional aesthetic acts. It informs the way we speak about these issues, the language we choose. Language is also a place of struggle (hooks, 1990 : 145).

En concevant le langage comme un site de résistance, et par le fait de nommer, justement, les possibilités d'ouverture philosophique et spatiale qui peuvent être initiées, hooks exprime l'amplitude des capacités de lutte; une amplitude politique qui, tel qu'en témoignent un grand nombre d'acteurs et d'actrices du milieu de l'art – sans s'y limiter –, est aussi soutenue et constamment (ré)activée par les pratiques et savoirs artísticosopolitiques. À cet effet, à l'instar du concept de « queer savoir », celui de « savoirs situés » développé par Donna Haraway<sup>14</sup> constitue « un des moyens, parmi d'autres, pour penser collectivement [depuis des points de vue situés] l'agencement entre connexion au(x) monde(s) et engagement artistique » (Zitouni, 2012 : 46). Reprenant et traduisant le texte d'Haraway sous le titre *Manifeste des savoirs situés*, Zitouni écrit :

Non la production des savoirs situés ne se fera pas dans une tour d'ivoire. Elle sera, de fait, engagée dans les luttes sociales, menées au sujet des sciences et de ce qui compte ou ne compte pas comme savoir rationnel et objectif. Elle sera nécessairement en tension avec les institutions savantes et les réseaux de pouvoir qui y sont déjà établis. Oui, les savoirs situés

---

<sup>14</sup> Dans l'article *Situated knowledge*, paru dans la revue *Feminist Studies* (1988), Donna Haraway répondait au concept du *standpoint* développé par Sandra Harding, selon lequel « l'objectivité s'accroît dans le positionnement de la chercheuse » (Zitouni, 2012 : 47).

participeront aux autres savoirs féministes, déjà pratiqués; savoirs qui visent la création de résonances plutôt que les dichotomies; savoirs qui préfèrent les traductions et bégaiements, aux vociférations assurées; savoirs qui tentent de ne pas assigner une position à quiconque et qui n'oublient pas que la revendication d'une connaissance affecte nécessairement la vie de nombreux gens (Zitouni, 2012 : 58).

Ainsi, selon Haraway, ne pas prétendre à l'exhaustivité, complexifier le terrain de recherche et travailler sur plusieurs fronts plutôt qu'à l'intérieur d'un cadre uniformisant permet de multiplier les formes de savoirs et de produire de nouvelles perspectives (Zitouni, 2012 : 58). Encore faut-il aussi rappeler que cela vaut également pour le milieu de l'art, dans le cas qui nous préoccupe, celui de l'art contemporain, qui est appelé à réfléchir aux mêmes constats. Comme le mentionne Bruno Latour, dans le Manifeste compositionniste, :

[...] ils sont politisés jusqu'à la moelle, ces arts : quand ils ne prétendent pas exprimer leur irréductible individualité, ils prétendent, sans enquête, exprimer l'époque et donner forme aux passions politiques comme si l'on pouvait réconcilier dans une grande synthèse l'esprit du temps et les monuments de l'art (Latour, 2010, dans Zitouni, 2012 : 58).

S'il importe de déconstruire les schèmes artistiques et politiques afin de les mettre en dialogue, cela doit se faire de toutes parts. Alors que les chercheurs et chercheuses ont tout intérêt à prendre en compte les savoirs militants ainsi que les formes plus surprenantes et variées que ceux-ci peuvent prendre – dont ses formes artistiques –, le milieu de l'art ne doit pas non plus être défini et reconnu uniquement par ses artistes hégémoniques, et par les dimensions coloniales et marchandes y étant parfois associées. En réfléchissant le rapport à l'art et au politique du point de vue des savoirs situés, en refusant leurs contenus disciplinaires et non diversifiés, et en reconnaissant l'apport non négligeable de l'alliance des différentes actrices et acteurs sociaux, il

nous est possible d'imaginer un monde dans lequel nous pouvons vivre ici et maintenant. Comme l'explique Marie-Hélène Bourcier :

Nombre de pratiques contre-discursives tirent plus parti d'une logique de monstration hyperbolique, de visibilisation extrême d'un groupe ou d'une minorité invisibilisés ou bien encore du fonctionnement d'une institution (la police, L'Église, par exemple) que d'une stricte logique de confrontation » (Bourcier, 2006 : 146).

Donnant en exemple les activistes d'*Act Up* ou encore le militant d'*Outrage* qui crie au policier « j'ai le sida », Bourcier souligne les effets de la dimension performative sur les aux autorités en place :

On retrouve ici une posture foucauldienne : refuser de s'impliquer dans les termes posés par une forme d'autorité ou un régime disciplinaire et chercher plutôt à trouver la position stratégique qui permet d'en exhiber les mécanismes. Cette manière de se positionner par rapport aux formes d'autorité est indissociable de la dimension résolument théâtrale et performative des actions politiques queers qui viennent d'ailleurs rappeler in fine le caractère fondamentalement performatif du politique (Bourcier, 2006 : 146).

Chacune à leur manière, les Fermières Obsédées et les Women With Kitchen Appliances subvertissent et transgressent les codes et les environnements associés à la féminité, voire à un genre en particulier. S'il est vrai que la représentation du corps féminin domine encore les œuvres produites par les femmes artistes et les artistes féministes, et qu'elle se veut centrale dans la pratique des WWKA et des F.O., cette représentation se situe à l'intérieur d'un appareillage de codes artistiques, sociaux et culturels. Comme nous le verrons, ces codes transparaissent chez les deux groupes dans le choix de vêtements très connoté, et dans les gestes posés – d'un point de vue

artistique comme politique. Alors que la théorie du genre est continuellement mise à mal par le biais de certains masculinistes notoires dans les médias populaires au Québec, ou encore par les discours xénophobes, anti-choix, opposés au mariage pour tous et toutes, qui marquent l'actualité de plusieurs pays européens comme la France, la Russie, la Grèce et l'Italie, il demeure pertinent de s'y intéresser et d'en dévoiler les effets structurants. C'est, notamment, ce qu'une analyse féministe – que nous qualifions de « féminisme dans le troisième millénaire » ou de « troisième vague féministe » – nous permettra d'explorer dans les chapitres subséquents, à l'aide de l'analyse d'œuvres clés et d'entrevues réalisées auprès des artistes, professionnelles de l'art et de spectatrices et spectateurs.



## CHAPITRE II

### NOUVELLES FORMES DE (RE)PRÉSENTATIONS DES ARTISTES FÉMINISTES AU QUÉBEC : THÉÂTRALITÉ ET ACTION COLLECTIVE EN PERFORMANCE

Les Fermières Obsédées et Women With Kitchen Appliances induisent une réflexion collective sur les politiques identitaires, leur permettant de déconstruire les régimes de vérités sur le genre et la sexualité tout en affirmant leur subjectivité - en tant qu'artistes œuvrant dans le troisième millénaire – *dans* et *par* leurs performances. Par l'analyse de l'œuvre *Ce soir au cinéma Roxy* (F.O., 2004), nous allons montrer que les F.O. s'inscrivent en continuité avec les artistes de performance qui ont œuvré dans la deuxième vague féministe (particulièrement au cours de la décennie 1970), tout en prenant une distance par rapport à certaines normes établies par celles-ci. Comme nous le verrons ensuite, chez WWKA, la performance se présente d'une tout autre manière puisque littéralement incarnée et modulée par la dimension collective. À travers le jeu des instruments de cuisines, la performance collective *WWKA ARMY* (2008) nous permettra de poser une réflexion critique sur le caractère construit du genre féminin en regard des codes socioculturels et d'une conception hétéronormative de la sexualité.

Les sections 2.3 et 2.4 seront consacrées à l'analyse de certains effets systémiques de la construction du genre et de la sexualité dans la société plus largement. Par l'analyse de la performance *Les bonbons* (2011), nous nous pencherons sur le spectacle genré de l'univers sportif, que nous mettrons en dialogue avec le concept du spectacle debordien (Debord : 1967). Nous observerons ensuite comment WWKA est

à l'image de la « créature cyborg », imaginée par Haraway (2007), depuis leur passage au festival de musique électronique MUTEK (2011). Nous montrerons, plus particulièrement, comment WWKA agit comme espace de possibles par sa dimension collective. À la fin de ce chapitre, suite à l'analyse des thématiques explorées par chacun des groupes, nous serons en mesure de témoigner de l'engagement des F.O. et des WWKA en tant qu'artistes féministes en art actuel, dans le troisième millénaire.

## 2.1 CE SOIR AU CINÉMA ROXY : THÉÂTRALITÉ, VIOLENCE ET HUMOUR

Voyons d'abord dans quel contexte les F.O. ont fait leurs débuts en performance. Alors qu'Annie Baillargeon, Eugénie Cliche, Catherine Plaisance et Mélissa Charest étudiaient les arts à l'Université Laval, elles ont formé le collectif Les Fermières Obsédées dans « un désir commun de faire bouger un peu les choses » et de « casser les carcans universitaires et le quotidien banal » (Cliche). Expérimentant pour la première fois l'art de performance, les F.O. se créaient une « structure interne qui mobilisait le geste », une sorte de « carcan extérieur » avec lequel elles se « débattaient » (Baillargeon). Annie Baillargeon l'explique ainsi : « c'était par manque de confiance dans la performance, parce qu'on n'avait jamais performé. Étant issues du milieu arts visuels, on faisait toute une structure plastique qui faisait qu'on agissait d'une telle ou telle manière » (Baillargeon). En ce sens, il apparaît que les projets artistiques des F.O. n'étaient pas toujours bien reçus, puisque jugés trop théâtraux et trop ancrés dans la représentation (Gendron). Ayant aussi étudié les arts à l'Université Laval, Marie-Claude Gendron, artiste de performance et commissaire, nous renseigne sur l'orientation dès lors donnée à la performance : « le geste doit être nécessaire, on ne doit pas faire semblant de parler de quelque chose, mais vraiment de le vivre. Si je parle de l'oppression, alors je vais [par exemple] faire subir de

l'oppression en temps réel (Gendron) ». Qui plus est, elle ajoute que la performance ne doit pas non plus — selon cette même conception plus « puriste » — tomber dans la narration pour être considérée comme telle (Gendron). À cet effet, Marie-Ève Charron, professeure en histoire de l'art, précise que la performance, aujourd'hui, ne se limite plus aux codes établis dans le milieu de l'art (qui refusent, notamment, la théâtralité et la narration), et que les œuvres des F.O. ne peuvent pas, non plus, être analysées dans ce cadre (Charron). Par exemple, avec *Les bulles explosives* (2013), une performance dont nous discuterons dans le troisième chapitre, les F.O. ont « peint » un immense drapeau canadien, littéralement « produit » par leurs actions tout au long de la performance, à l'aide de tomates écrasées. Par le biais de cet artéfact performé, les artistes se sont donc éloignées des codes traditionnels (relatifs à la « pureté » du geste dont parlait Gendron) pour faire, au sens propre du terme, œuvre avec la performance (Charron).

Présente depuis leurs débuts, la dimension théâtrale chez les F.O. est principalement attribuable à leur processus créatif. Baillargeon et Cliche co-crésent aujourd'hui leurs performances à partir d'images métaphoriques, à travers lesquelles se conjuguent la dimension esthétique et le « sens » qu'elles souhaitent lui donner (Baillargeon). Elles déterminent ensuite un concept (correspondant à une thématique et aux éléments qui s'y rapportent) donnant lieu à des actions qu'elles vont mettre en forme par la création de tableaux (Baillargeon). Si elles sont parfois influencées par un genre musical en particulier, elles comparent d'ailleurs leur processus créatif à celui des musiciens et de musiciennes (Baillargeon), et leurs œuvres à des partitions : « tout est écrit, intro, tableau 1, tableau 2 [et ainsi de suite] » (Cliche). « Une dit une idée, l'autre pense à quelque chose, on se lance la balle et à la fin tout se raffine » (Baillargeon). « On bouge les tableaux, celui-là ici, celui-là va plutôt au début, et ça débloque » (Cliche). Leurs performances se constituent donc de manière

« cyclique » en ce qu'il y a « toujours une histoire qui se boucle » (Baillargeon). Cela transparait également dans la dimension esthétique des F.O., qui correspond à leur « langage de base » : « l'envers, l'endroit, debout, couché, [etc.] » (Baillargeon). Pour Cliche, ce mode de création s'apparente à un dialogue qui est empreint de leur vie personnelle, et où le collectif lui-même devient une source d'inspiration pour les artistes (Cliche).

Si les F.O. produisent des traces (le drapeau canadien tomaté, par exemple), elles s'inspirent également de thématiques comprises comme masculines – en l'occurrence le sport, la guerre et la politique – et convoquent, de manière récurrente, une variété d'éléments leur étant reliés au sein de leurs performances. Le ring de boxe, les *chars* et les *cheerleaders*, le tapis rouge et les drapeaux sont tant d'attributs genrés qui caractérisent leur démarche. Aussi faut-il mentionner que les performances des Fermières adoptent toujours une dimension humoristique qui est mise en tension avec le caractère violent des gestes posés, dans le but de critiquer, justement, la violence patriarcale et genriste. Le concept de « violence sexuelle » tel que défini par Éric Fassin nous sera utile pour analyser les œuvres qui suivront. D'abord, Fassin explique que la violence sexuelle est une violence « sexuée » et « sexualisée » en ce qu'elle touche à la fois « au genre et à la sexualité » (Fassin, 2009 : 302). En ce sens, si « le désordre de la sexualité dit quelque chose sur l'ordre des sexes » (les femmes étant plus souvent victimes d'agressions à caractère sexuel, par exemple), c'est donc que « la sexualité parle de genre » (Fassin, 2009 : 303). Aussi Fassin précise-t-il que la violence sexuelle est un langage qui traite « de nations, de classe, de race, autrement dit des frontières qui traversent les sociétés », et qui normalise l'ordre sexuel pour maintenir les inégalités entre les sexes et les genres (Fassin, 2009 : 303). Concevant que le discours sur la violence est performatif, tout comme le genre et qu'il participe à la construction des régimes de vérité normatifs, il écrit :

La violence n'est pas seulement rappel à l'ordre, lorsque l'ordre se défait; elle invente un ordre en fabriquant des différences avec ses lignes de partage. La violence sexuelle est donc l'arme qui permet de séparer des races, des groupes ethniques ou nationaux, des classes, par le truchement des femmes, mais aussi qui intime aux femmes de se conduire en femmes, autrement dit, de ne pas brouiller les frontières sexuelles (Fassin, 2009 : 303).

Pour mettre en lumière la manière dont s'articulent les notions de pouvoir et de violence – tout en marquant leur spécificité –, Fassin se penche sur les écrits de Michel Foucault : si le pouvoir ne s'exerce pas directement sur les autres, c'est qu'il agit plutôt « sur leur action propre » (Fassin, 2009 : 305). Or, contrairement au pouvoir, la violence qui s'exerce sur les corps, plutôt que sur des actions, ne peut être passivement subie (Fassin, 2009 : 303). En outre, si les femmes vivent de la violence sur la base du sexe et du genre, par exemple, elles ne sont ni condamnées à demeurer victimes ni, non plus, à l'impuissance. C'est sur ce pouvoir d'agir, que nous voulons ici insister, en qu'il représente une condition nécessaire à l'émancipation des sujets, notamment par sa réappropriation. Comme nous le verrons, avec la performance *Ce soir au cinéma Roxy*, chez les Fermières Obsédées, la réappropriation d'une certaine violence vécue par les femmes sur la base du sexe et du genre – par les jeux de rôles qu'elles mettent en scène, entre autres – situe leur démarche en continuité avec les artistes féministes qui les ont précédées. Rappelons que celles-ci ont critiqué l'hégémonie moderniste du milieu de l'art par le médium de la performance, en investissant, notamment, l'art corporel (discuté dans le chapitre 1).

La performance *Ce soir au cinéma Roxy* met en opposition le costume hyper féminin (jupes, talons hauts, perruques, etc.) porté par les F.O. et leurs complices – une horde de jeunes filles accoutrées comme ces dernières, venues les encourager à

l'aide de pompons – à des actions relevant à la fois de la scène du punk rock et du milieu sportif : des milieux largement estimés pour leur caractère violent associé à la virilité des hommes cisgenre et hétérosexuels, qui y sont majoritaires. À cet effet, Marie-Ève Charon se rappelle que la tension produite par la présence des jeunes filles et la violence des gestes effectués par les F.O. faisaient réagir la foule : « Il y avait quelque chose de limite, de déplacé au point de rendre les gens inconfortables, entre autres les parents, et aussi parce qu'on était plongé dans la noirceur. Il y avait vraiment une obscénité [dans la performance] ». Tandis que les F.O. personnifiaient les *bad girls* des groupes punk féminins ayant performé au *Roxy Club* (lieu incontesté de la scène punk londonienne à la fin des années 1970), elles simulaient une sorte de transe dans laquelle elles s'aspergeaient allègrement de liquides colorés, au son d'une musique plutôt *heavy*. Pendant qu'elles combattaient, par la suite, à l'intérieur d'un *ring* improvisé, les jeunes filles qui les accompagnaient semblaient prendre plaisir au combat, à la vue du visage ensanglanté de l'une des F.O. (couvert de peinture rouge), ce qui incitait à questionner la relation entre la violence et le genre. Cette interrogation apparaît d'ailleurs chez Marie-Hélène Bourcier, qui discute du film *Baise-moi*, réalisé par Virginie Despentes (2000). Selon l'auteure, les femmes qui s'éloignent de la norme hétérosexuelle – correspondant à la « passivité sociale et sexuelle des femmes » chez Bourcier – par l'appropriation d'une certaine masculinité depuis l'angle de la sexualité et de la violence sont le plus souvent qualifiées d'« agressives », voire de « (sale) lesbiennes » (Bourcier, 2006 : 13). Ce faisant,

[...] la norme hétérosexuelle qui dicte ce qu'est une femme dicte aussi ce qu'est la violence. La violence définie comme le droit de limiter ou de prendre une vie est exercée par les hommes pour les hommes et contre les femmes. Par définition, une femme n'est pas violente et, si elle est violente, ce n'est pas une femme (Bourcier, 2006 : 13) ».

Dans le cas qui nous occupe, les deux protagonistes du film (qui plus est des meurtrières) rendent visible la manière dont les femmes sont socialement constituées comme objet de la violence, plutôt que d'en être le sujet. C'est aussi précisément par l'appropriation de la violence, performée et incarnée, que les F.O. ont émis, avec leur performance au Cinéma Roxy, un commentaire critique sur la construction hétéronormative du genre féminin.

Si le choix de performer à l'intérieur d'un collectif de femmes et d'investir la thématique de la violence – qui, comme nous l'avons vu, serait réservée au pôle masculin – est significatif pour les Fermières Obsédées, Baillargeon explique que cela répond à l'omniprésence des hommes au sein de diverses institutions : « l'armée, c'est des gars, les sportifs c'est des gars, il y a encore des grosses ruptures fortes. Les politiciens c'est des gars, on a encore cette image-là [*It's a man's world!* (Cliche)] et c'est encore bien présent dans la tête de tout le monde (Baillargeon). Suivant ces constats, il apparaît que la catégorie « Artiste » n'est pas non plus épargnée par les F.O. qui, dans la performance réalisée au cinéma Roxy de Shawinigan, ont critiqué l'hégémonie de la peinture moderniste – en ce qu'elle fut dominée par les hommes artistes – par l'utilisation de la matière et les gestes performés : « Le combat entre elles avec les substances colorées semblait reprendre l'image du ring évoqué par la critique d'art américain Harold Rosenberg dans les années 1950 pour désigner la manière dont les artistes de l'*action painting* abordaient la surface de la toile » (Charron, 2010 : 61).

À cet effet, Cliche souligne, avec humour, que le duo prend plaisir à personnifier « le gros égo de l'artiste masculin », les « gros bonshommes riches » et « les gros cons formalistes du monde de l'art » – représentés dans leurs performances par un clin

d'œil aux « femmes pinceaux » d'Yves Klein ou par leurs actions picturales effrénées qui imitent le geste de Jackson Pollock (Cliche). Charron commente :

Cette image du peintre expressionniste, qui a longtemps été dominé par la figure du héros tragique masculin en la personne de Jackson Pollock, se voit ainsi critiqué par les Fermières Obsédées, qui affichent plutôt une approche dépravée de la peinture. Elles s'inscrivent ainsi dans le sillage des artistes des années 1960-1970 qui, par leur pratique, réprouvaient la peinture moderniste ainsi que l'hégémonie qu'elle exerçait sur le discours relatif à la critique d'art et sur le marché de l'art (Charron, 2010 : 61).

Bien qu'il soit possible de dire que les Fermières Obsédées s'inscrivent en continuité avec les artistes féministes des années 1960-1970 – ces dernières ayant adopté des pratiques hybrides, en particulier la performance et l'art corporel, pour s'opposer à l'hégémonie moderniste (Lippard, 2011) – elles prennent également une distance par rapport à celles-ci, en raison du cadre théâtral et humoristique de leurs œuvres. À cet effet (tel que nous l'avons mentionné dans le chapitre 1), il faut rappeler qu'un grand nombre d'artistes de renom, dont des performeuses féministes (Gina Pane ou Marina Abramovic, par exemple), ont exploré les limites du corps – produisant des images tragiques ou violentes – dans le but de se distancier de la théâtralité, de la narration et de l'humour (Mars, 2004 : 20), des critères qui ont contribué à la marginalisation du médium de la performance (Jones, 1993). En outre, ces œuvres à caractère « masochiste », qui ont produit de nouvelles normes en performance (valorisant le marquage corporel, par exemple), furent critiquées par certaines historiennes de l'art féministes (O'Dell, 1998; Mars, 2004) craignant qu'elles ne reconduisent une position de victime chez les femmes, plutôt que de mener à leur émancipation (Mars, 2004 : 20). En revanche, alors que la violence dont font usage les F.O. n'incarne pas, à proprement dit, cette « position masochiste » dont parle O'Dell (1998), elle peut cependant déranger et peut-être même troubler, depuis leurs mises en scène qui



incluent des jeux de rôles (et des jeux de pouvoir) qui comprennent également une dimension ludique. En ce sens, dans la plupart de leurs performances, les Fermières utilisent le langage de la violence « sexuée » et « sexualisée » (Fassin, 2009 : 302) de manière stéréotypée et humoristique, dans le but d'incarner l'« être femme ». Cela rejoint ici la pensée de Mars, voulant que l'humour permette de prendre le dessus sur une situation inégalitaire (Mars, 2004 : 21-22).

## 2.2 LA DÉMARCHE COLLECTIVE EN PERFORMANCE, LES CODES SOCIO-CULTURELS ET LA SEXUALITÉ DANS L'ŒUVRE *WWKAARMY*

En observant le contexte socioculturel particulier de la ménagère, depuis le costume porté par WWKA et le jeu des instruments de cuisine, nous concentrerons ici notre analyse sur l'agentivité collective des femmes, moteur de la création du collectif. WWKA a été créé par l'artiste Coral Short lors de ses études en arts à Concordia, qui s'est inspirée de la performance vidéo *Semiotics of the kitchen*, réalisée par l'artiste Martha Rosler en 1975, pour imaginer la première performance. Comme l'explique Thérèse St-Gelais, dans *Semiotics of the kitchen*, Rosler « [...] joue de dérision en ponctuant la désignation de ses accessoires de cuisine de gestes performatifs en décalage avec leur réalité fonctionnelle » (St-Gelais, 2012 : 59-60). Récitant l'alphabet à l'aide des instruments culinaires, la performance de Rosler donne à voir une panoplie de gestes interprétés parfois bruyamment et avec violence, tels que râper, écraser, marteler ou poignarder, un geste qu'elle répète d'ailleurs à plusieurs reprises à l'aide d'une fourchette, d'un pic à glace et d'un couteau (Rosler, 1975). Souhaitant jouer et critiquer la femme encarcannée des années 1950, Short avait à son tour sollicité la participation d'amies provenant du milieu des arts visuels et de la performance pour cette première expérimentation sonore, réalisée avec les

instruments de cuisine. Lorsqu'elle a quitté WWKA, d'autres personnes ont pris le relais, transformant, de ce fait, la formule initiale en raison de leur apport singulier au collectif (W 1). Bien que certaines artistes ayant fait partie de WWKA ont dévoilé leur identité, plusieurs d'entre elles ont souhaité préserver leur anonymat préférant mettre de l'avant une identité wwkadienne collective – par le biais de leurs costumes identiques – tel que le stipulait le manifeste rédigé à leurs débuts :

Le manifeste a cadré ou scellé comment les WWKA pourraient ou ne pourraient pas évoluer. Donc c'est resté avec le principe où toutes les WWKA sont les mêmes, il n'y a pas de tête pensante, ce sont dix mille têtes pensantes qui vont décider ensemble, et où l'idée c'est de ne jamais se mettre en avant, mais toujours disparaître sous le costume pour rendre visible l'identité de, qu'est-ce que c'est qu'une femme, une femme soit opprimée soit, au contraire, qui prend le pouvoir [d'agir] (W 1).

La prise de pouvoir des femmes – aussi signifiée par Rosler dans *Semiotic of the Kitchen* – est un aspect central dans la démarche de WWKA qui se réalise, plus particulièrement par le biais de l'anonymat. À cet effet, mentionnons que de nombreux collectifs ont choisi d'agir de manière anonyme, soit par le biais d'un costume uniformisant, chez les Guerrillas Girls ou les Pussy Riot, par exemple, et ce, « pour ne pas souffrir de représailles » (W 2). Bien que l'enjeu de l'anonymat ne soit pas du même ordre chez WWKA, les motivations de plusieurs groupes arborant cette formule se rejoignent cependant à certains niveaux, notamment « par un travail sur l'égo qui implique d'exister en collectif, et non de manière individuelle, en tant qu'artiste » (W 1).

C'est dans cet esprit que les femmes derrière WWKA ont choisi de porter des costumes stéréotypés et similaires lors de leurs performances, et dont certains éléments de leur code vestimentaire sont particulièrement

significatifs. Outre les attributs déjà mentionnés – perruques, robes grises, vernis à ongle ou gants de vaisselle –, le costume du collectif WWKA a la particularité d'inclure des *Sensible Shoes*, soit des chaussures qui ont servi aux femmes qui travaillaient en usine durant la guerre (W 1). Selon WWKA 1, ce type de chaussures a depuis été porté par les lesbiennes en raison de leur confort, mais surtout pour leur caractère « anti-sexy », selon les normes de genre hétérosexuelles. Comme elle l'affirme : [Il] était important de garder l'image nord-américaine de la femme de banlieue des années 1950, complètement emprisonnée dans ses médicaments, dans sa cuisine, etc., pour se rappeler que le féminisme a commencé à exister, notamment, en réaction à cette femme au foyer ».

Ainsi, tel qu'en fait mention WWKA 3, en raison de sa conformité, le costume agit en tant que canevas de base sur lequel la performance peut se déployer :

La robe grise, les chaussures un peu informes, l'idée de ne pas aller dans quelque chose d'extrêmement féminin, mais en même temps d'être féminines, c'était toujours des petites couleurs fines, la femme poupée un peu, mais pas trop sexy. Pas la mère, pas la putain, vraiment, la femme poupée neutre, qui est un peu objectivée et qui devient un canevas de base. On s'est beaucoup amusées autour de ça (W 3).

Dans les performances des WWKA, le costume nous renseigne sur la construction du sujet femme dans le cadre culturel québécois, à travers des normes de beauté inatteignables. Alors que les femmes sont constamment en proie à la critique de leur apparence (on les trouvera trop grosses ou trop minces, pas assez féminines ou pas assez naturelles, par exemple), le costume chez WWKA vient démentir cet acharnement à tendre vers l'idéal, signifiant, ensuite, que cette femme des années 1950 existe encore à ce jour, à travers toutes sortes de carcans (W 1). En exprimant un état de fait, voire un état de femme maintenu *dans* et *par* la socialisation, WWKA intervient comme un espace qui favorise la rencontre et la collaboration, et dans lequel différentes conceptions des femmes et du féminisme peuvent cohabiter.

Dans cette mesure, WWKA agit comme une sorte d'entité figée dans le temps, mais qui bouge très vite en termes de discussions et d'actions (W 1). Son identité est constamment renégociée par ses membres (anciennes et nouvelles), qui agissent en tant qu'influences décisives pour le collectif. Or, les grands changements ou périodes charnières qu'a vécus WWKA, tel le passage de l'acoustique à l'électronique, ont été initiés par les artistes qui ont intégré le collectif à différents moments (W 1) :

Au début ce n'était pas du tout sonore, enfin, c'était sonore, mais l'accent n'était pas du tout sur le son, c'était sur la performance. Petit à petit, le son a évolué, les micros ont été intégrés pour amplifier le son, les amplis, les pédales, etc., et tout d'un coup y'a eu vraiment tout un intérêt à créer des choses plus sonores encore, et de plus en plus. De la même manière, plus il y avait de performeuses qui faisaient partie du collectif, plus ça devenait visuel. La partie performance grandissait et le son aussi, de plus en plus. Donc ça, c'était vraiment l'évolution de WWKA (W 1).

La performance *WWKA ARMY*<sup>15</sup> est un exemple probant de l'alliage sonore et visuel dont témoigne WWKA 1, rendu possible grâce à la collaboration. Réalisée dans le cadre de la Triennale québécoise du Musée d'art contemporain de Montréal, à l'automne 2008, la performance comportait trois volets. D'abord, une œuvre sonore interactive présentée en salle d'exposition : « c'était une immense affiche sur le mur, il y avait des boutons, et c'était le bruit des appareils électroménagers. Tu pouvais jouer comme ça, avec la tête WWKA, avec la coiffe, l'image des années 1950 qu'on voit souvent » (W 2). L'affiche avait aussi pour fonction de faire la promotion du deuxième volet de l'exposition, soit une performance qui allait être réalisée dans une cuisine privée, et qui s'inscrivait parmi les nombreuses certifications de cuisine

---

<sup>15</sup> *WWKA ARMY*, performance en direct et installation, Triennale québécoise d'art contemporain du Musée d'art contemporain de Montréal, 2008.

réalisées par le groupe. Enfin, le troisième volet du passage de WWKA à la triennale consistait en une performance devant public, à laquelle ont participé 35 femmes de différents milieux. Mentionnons que, pour ce type de performance, les artistes apportaient avec elles leurs valises personnelles, remplies d'objets de cuisine de toutes sortes (bouteilles de vin, coupes, ouvre bouteilles, boîtes de conserve, mélangeur électrique, moulin à café, etc.). WWKA 1 explique le principe de la performance :

C'est vraiment le minimum de préparation puisqu'on allait tout faire sur place donc, c'était aussi de faire confiance aux gens, et ils avaient vraiment envie de participer. On avait décidé de faire les choses les plus simples possible, mais un geste simple multiplié par 20 ça devient un geste incroyable. Donc l'idée c'était de rester avec des actions très simples, mais à répétition. La journée a donc servi à pratiquer un geste simple, mais qui resté compliqué quand tu veux écouter les autres parce que WWKA, si ça fonctionne – quand ça fonctionne, des fois ça n'a pas fonctionné – il faut être à l'écoute de toutes les autres personnes. Alors ça aussi pour moi, c'est une démarche très féministe, parce que tu es obligé de tout le temps écouter les autres, c'est de l'improvisation pratiquement permanente. Même si on répète avant, même si on fait une petite recette, les sons ne peuvent jamais être les mêmes, parce que ce ne sont pas des instruments traditionnels, alors t'es tout le temps obligé d'être à l'écoute de tout ce que fait l'autre, pour essayer de trouver un son qui va aller avec. Et à 35 personnes qui s'écoutent, wow (W 1)!

Tel qu'en témoigne la vidéo en ligne (Pinault, 2008), les 35 participantes se sont installées derrière une longue table remplie d'instruments de cuisine variés. Comme le remarqué St-Gelais, le dispositif frontal de la performance pouvait rappeler le dernier repas, bien que la scène fût uniquement composée de femmes et qu'il n'y avait aucune nourriture :

Dans cette performance musicale, où l'image de la *Dernière Cène* est évoquée explicitement, il n'y a ni à boire, ni à manger, que des accessoires et des outils qui logent au cœur de la vie domestique, voire familiale et, dans ce cas-ci, dans un chaos à l'opposé de la paix silencieuse du foyer » (St-Gelais, 2012 : 60).

Derrière les WWKA avait été installé un écran géant, sur lequel il était possible d'observer de près les différentes manipulations sonores. Cela permettait également de constater la variété des appareils avec lesquels les participantes performaient, à l'aide de microcontacts : des coupes à vin remplies d'eau et de brillants, que des doigts mouillés s'affairaient à faire « siler », une canne de conserve brassée, produisant des clapotis, des moulins à café dont le bourdonnement créait une trame inquiétante, de même qu'une intervention d'ustensiles et de mélangeurs électriques en marche qui produisait, en plus d'un son métallique et grinçant, toute une jetée d'étincelles. L'armée de WWKA a aussi effectué tout un registre de gestes performés, tel que lever un plumeau bien haut dans les airs, faisant acte de leur engagement volontaire, rappelant ainsi les gestes posés avec vigueur par Martha Rosler. Elles ont aussi gonflé des gants de vaisselle à leur capacité maximale (dans lesquels des brillants avaient été préalablement ajoutés) pour ensuite tirer sur les doigts remplis d'air produisant un bruit sourd de rebond. Elles ont finalement laissé s'échapper les gants gonflés dans les airs ou les ont fait exploser en éclats de brillants introduisant, au même moment, une ambiance festive.

Certains actes performés ne sont pas sans rappeler une autre facette de la parfaite ménagère, également confinée dans la sphère domestique au nom de son devoir de reproduction. Alors que la question du corps est abordée d'une manière qui peut sembler plus explicite chez les F.O., tel que nous le verrons plus tard avec leur « costume nu », le costume anti séduisant et plutôt conservateur de WWKA renvoie

aux codes vestimentaires qui contrôlent encore à ce jour les corps des femmes. Toujours trop, ou pas assez vêtues, critiquées parce qu'elles sont voilées, ou partie prenante d'une critique de l'hypersexualité, les femmes voient leur corps contrôlé tout comme l'est leur sexualité. À cet effet, les plans rapprochés qui étaient donnés à voir sur le grand écran – qui mettaient l'accent sur le mouvement de va-et-vient des doigts à l'intérieur d'une coupe remplie d'eau (l'usage de doigts suggérant d'emblée la masturbation et la sexualité lesbienne), sur la manière dont l'une d'entre elles tirait sur les doigts gonflés des gants de vaisselle semblables à des mamelons, de même que sur la vibration des appareils amplifiés dès lors ressentie dans tout le corps des performeuses (Lien, 2008) – soulignaient, à notre avis, le caractère politique de la sexualité des femmes en regard, par exemple, de la présomption de leur hétérosexualité et de leur passivité prétendue dans la sphère sexuelle. Si les féministes de la décennie 1970 ont trouvé au *Magic Wand*<sup>16</sup> une vocation qui diffère de ses fonctions, il n'en demeure pas moins que les avancées technoculinaires ne furent pas de si bon augure. À l'image de leurs robes dont la couleur rappelle la prison, et du rose bonbon qui caractérise leur maquillage et plusieurs de leurs accessoires, ces nouveaux électroménagers ont confiné les femmes dans leur genre et dans leur cuisine, à travers le leurre de voir *leurs* tâches allégées en appuyant sur un bouton (Lien, 2008).

Tout en induisant une réflexion sur l'identité politique des femmes – en regard du sexisme et du genrisme, tous deux intimement liés au travail invisible des femmes, ou à la négation de leur agentivité sexuelle, par exemple – WWKA agit aussi en tant que cadre. Par le port d'un costume genré, du détournement des instruments de cuisine et

---

<sup>16</sup> Commercialisé par la compagnie Hitachi en 1968, le vibromasseur « Magic Wand », d'abord destiné à détendre les muscles endoloris, fut popularisé à des fins sexuelles (masturbation) par la féministe et activiste pro-sexe Betty Dodson.

de sa dimension collective en constant renouvellement, WWKA se présente comme un site expérientiel à l'intérieur et par-delà lequel les possibles ont libre cours. Ce cadre collectif, qui permet à diverses intentions féministes de cohabiter à travers la création musicale, fonctionne à la manière d'une « recette » (en ce que les grandes lignes de la performance sont esquissées) (W 1), à partir de laquelle les participantes vont improviser. Pour illustrer ce propos, WWKA 1 compare le collectif aux pratiques S/M [sadisme/masochisme]<sup>17</sup> :

C'est marrant, le parallèle va peut-être vous paraître complètement absurde, mais moi, ça me fait beaucoup penser aux relations S/M, dans lesquelles il y a des rôles, des scénarios très précis, basés sur des accords communs à travers lesquels ça peut partir dans tous les sens, mais toujours à l'intérieur d'un cadre. Il y a une liberté folle, qu'il n'est pas possible d'expérimenter ailleurs que dans ce cadre ultra carré, donc, WWKA pour moi c'est un peu le même fonctionnement : t'as des rôles très très carrés et à l'intérieur t'es ultra libre. Cette liberté-là n'existe pas vraiment dans notre société, du moins, sous cette forme-là, alors je trouve ça assez fort de pouvoir la vivre comme ça (W 1).

Alors que WWKA 1 se représente le collectif à l'image des pratiques S/M – plus précisément en tant que lieu commun permettant à des femmes de divers horizons de

---

<sup>17</sup> L'articulation du pouvoir et de la violence, comprise depuis une perspective foucauldienne chez Fassin (2009) et Bourcier (2011), permet de prendre en compte que les pratiques « BDSM » ne possédant pas d'office un caractère qui serait foncièrement victimaire. À l'intérieur d'un cadre spécifique, de telles pratiques peuvent, au contraire, relever de l'*empowerment* pour les personnes minorisées qui s'y adonnent. Opérant selon des règles préétablies et faisant apparaître les rapports de pouvoir et leur articulation au sein de jeux de rôles donnés, ces pratiques peuvent permettre à celles et ceux qui y participent de renverser une situation qui d'ordinaire serait oppressive, ou encore, de jouir d'une sensation de pouvoir (sur autrui) de manière consentante. BDSM est un acronyme désignant l'ensemble des pratiques suivantes : bondage, discipline, domination/soumission (D/S), sadisme/masochisme (S/M). Il « renvoie aux distinctions entre les pratiques D/S et les pratiques S/M : le jeu D/S est fondé sur un échange de pouvoir visant à créer [l'illusion d'] une hiérarchie [par exemple, top/bottom], alors que les pratiques sadomasochistes relèvent du fait d'infliger ou de recevoir des sensations [intenses], dont la douleur. Ces deux éléments sont souvent combinés, mais ce n'est pas une nécessité, ainsi un bottom peut-il aimer servir une Maîtresse sans pour autant apprécier la douleur » (Bauer, 2007-2008 : 127).



vivre quelque chose ensemble par la création d'une trame musicale inhabituelle –, la définition que donne Marie-Hélène Bourcier (2006) à l'égard de ces pratiques s'avère pertinente. Elle exprime d'une part la manière dont fonctionne et s'articule le pouvoir dans les diverses sphères sociales, et réaffirme que nous pouvons toutes et tous le posséder et le (re)signifier :

Avec la subculture S/M, nous sommes en présence d'un régime de savoir-pouvoir sur le sexe différent : par les pratiques, les lieux et la manière dont circule et se produit le savoir sur le sexe. [...] Nous assistons à un développement de cultures sexuelles qui n'entretiennent pas de lien de dépendance avec les régimes de la vérité du sexe. Le S/M dégendérise, dé-hétérosexualise en montrant qu'il est possible de penser ledit rapport sexuel autrement qu'à travers la différence sexuelle exprimée par une conception binaire voire biologique du genre (Bourcier, 2006 : 72-73).

Certains espaces, tels que les collectifs artistiques, militants, queers et/ou *par et pour* (souvent organisés en non-mixité) constituent, en ce sens, des lieux de prédilection pour la production de savoirs à l'extérieur des régimes de vérité établis en société. Ainsi, tel que le nomme Bourcier, il devient possible de penser et de faire advenir d'autres vérités sur le sexe, le genre, les sexualités, voire sur les différents médiums artistiques tel que la performance ou le son. À cet effet, la dimension collective, partie prenante de la démarche des F.O. et des WWKA est, en quelque sorte, à l'image des regroupements féministes qui, au tournant des années 1970, ont pour la première fois revendiqué la pleine possession de leur corps et de leur sexualité. Marie-Ève Charron abonde en ce sens :

Ce qui démarque les F.O. et les WWKA, c'est vraiment la démarche en collectif, on l'observait et on l'observe encore, il y a très peu d'artistes qui travaillent en collectif, et de la performance par ailleurs. On peut le voir historiquement, les démarches féministes ont donné lieu à ce genre

de travail en collectif pour des raisons politiques, mais ça reste assez rarissime comme cas de figure. C'est un trait très très spécifique des WWKA et des F.O., de même que de jouer sur une forme d'anonymat des artistes en performance et sur la dimension de la géométrie variable (Charron).

S'inscrivant cependant dans la mouvance féministe actuelle, les F.O. et les WWKA ont – tel que nous l'avons montré dans les sections précédentes – récupéré les stéréotypes de genre chacune à leur manière afin de leur faire violence en les dénaturalisant. Elles nous ont donné à voir l'excès ou la retenue, par leurs costumes et attitudes respectives, à travers une volonté de déjouer, au même moment, certaines normes relatives à la pureté du geste en performance, par un jeu performatif à saveur théâtrale. Par l'analyse des performances *Les bonbons* et [WWKA à] *MUTEK Electronic Arts Festival*, nous observerons de quelle manière les F.O. et les WWKA critiquent le sexisme dans la sphère sociale depuis la dimension collective de leurs performances.

### 2.3 QUAND LE RÉEL APPARAÎT COMME FICTION : LA PERFORMANCE *LES BONBONS*

Dans la performance *Les bonbons* (2012) (fig. 1), qui s'est déroulée lors d'un Festival de théâtre de rue à Lachine, les F.O. ont mis en œuvre plusieurs stratégies afin de « prendre en charge leur révolution » (« *Ne me libérez pas, je m'en charge!*<sup>18</sup>»). Mentionnons d'abord qu'elles étaient accompagnées de la pianiste Marie-Hélène Blay, qui a composé une trame musicale en temps réel, soit « une structure qui évolu[ait] au sein d'une longue progression d'environ 50 minutes pour atteindre un climax, une sorte d'apothéose sonore qui musicalement, émotionnellement et

---

<sup>18</sup> Slogan féministe populaire.

techniquement, compliqu[ait] l'exécution » (Blay). Selon celle-ci, le thème musical principal, développé au cours de la performance, était inspiré de *La chevauchée des Walkiries* de Richard Wagner. Cette thématique a inspiré les F.O. en ce que les Walkiries, de son point de vue, leur ressemblent : « elles sont des déesses, des femmes fortes et libres, de grandes guerrières de l'armée du Wallala, qui descendent du ciel pour transporter l'âme des guerriers émérites morts au combat » (Blay). À même cette trame musicale, les F.O. ont performé un amalgame de scènes déjantées. Elles ont, par exemple, effectué une sorte d'effeuillage déplaisant arrosé de Coca-Cola, leur boisson collante fétiche, joué au baseball avec une grosse balle faite de gommes prémâchées, opéré une chorégraphie disgracieuse de nage synchronisée, trébuché un amas de déchets composé de leurs vieux uniformes et de leurs vieilles perruques feutrées où d'étranges poches de liquide boueux y étaient accrochées. Apparaissant en sous-vêtements élastiques, une sorte de gaine trop serrée, les F.O. ont questionné certaines limites de leurs identités en tant que femmes, voulant que leurs corps soient nécessairement objectivés par la personne qui les regarde.

Pour les F.O. ce costume de « poupées déshabillées, sans être nues » (Baillargeon) agit comme une seconde peau, en ce qu'elles considèrent leur uniforme comme tel (Cliche). Il leur permet donc, de « mieux faire passer ce qu'elles ont à dire » (Gendron), soit en témoignant simultanément d'une identité partagée au sein du collectif et de l'identité sociale des femmes, incarnée et performée par les artistes. Les réflexions sur le genre, initiées par ce costume – moteur de la création chez les F.O. (Cliche) – sont également activées par le personnage qu'elles privilégient, dans chacune de leurs performances. Alors qu'elles cherchent (par le biais du costume) à « enlaidir les clichés » (Lapierre), elles sont conscientes d'attiser le débat par le contraste entre leur discours féministe et ce qu'elles projettent depuis ce costume qui fait office de sous-vêtement, à travers leurs poses un peu aguichantes (Baillargeon).

Sans s'exclure des normes de beauté, elles se questionnent plutôt sur ce « carcan » : « [...] c'est un carcan ça aussi, parce qu'on est des filles et qu'on est belles. [Est-ce que] c'est juste ça qu'on fait et on n'est pas capable de faire d'autre chose? [Cette dimension-là] c'est plus rare qu'on en parle » (Cliche). Mises en parallèle avec les attributs sportifs qu'elles performant, et qui sont omniprésents dans leurs œuvres, la nudité et les questionnements en regard de la beauté des femmes qui en découlent sont évocateurs. Or, l'analyse que sous-tend la dimension sportive dans les performances des F.O. – telle que jouer au baseball ou imiter la nage synchronisée, de même que l'appropriation de certains caractères compris comme étant virils – nous permet de constater l'emprise de « l'institution sociale » (Depaule, 2013 : 32) sur le genre :

Le sport demeure révélateur d'inégalités. Les médias accordent très peu de moyens et de place aux pratiques féminines et s'imposent comme une institution sociale de canonisation de féminité et de masculinité. La puissance physique brute – que de nombreux sports exigent – continue d'être perçue comme une preuve matérielle et symbolique de l'ascendance biologique des hommes. Plus le sport est dit viril, plus la femme qui l'exerce doit être avenante et afficher les marqueurs obligés de la féminité. Plus la sportive est compétitive, plus elle doit être irréprochable quant à l'authenticité de son sexe (Depaule, 2013 : 32).

À partir du postulat essentialiste selon lequel les hommes seraient favorisés dans certaines disciplines sportives par rapport aux femmes, ces dernières sont souvent soumises à des « tests de féminité » lors de compétitions internationales et olympiques, dans le but de prouver qu'elles sont *réellement* des femmes. Sur cette question, bien que plusieurs chercheuses, philosophes et féministes de renom – de Beauvoir (1949) à Löwy (2003) – aient démenti que le sexe dit biologique soit le seul élément constitutif du sujet femme (le sexe, comme le genre, étant lui-même

construit), il apparaît pourtant que ces tests étaient commandés par la fédération d'athlétisme et le comité olympique, et qu'ils correspondaient, le plus simplement du monde, à une fouille à nu (Maruani, 2015 : en ligne). Cette procédure a pris fin au tournant des années 2000 et fut remplacée, en 2011, par la mesure du taux de testostérone, une pratique tout aussi biaisée, en ce que cette donnée est extrêmement variable selon les individus et qu'elle s'appuie, de la même manière, sur des particularités physiologiques (Maruani, 2015 : en ligne). À cet effet, mentionnons que ces règles sont toujours en vigueur au sein de la Fédération internationale de football (FIFA), par exemple, qui « demande aux associations membres “d’étudi[er] activement toute déviance dans les caractéristiques sexuelles secondaires” » (Maruani, 2015 : en ligne). Alice Maruani mentionne que cela comprend les caractéristiques suivantes : « épaules larges, muscles très développés, manque de seins, de hanches, pilosité importante, etc. »<sup>19</sup>. Suivant ces constats, le spectacle de la féminité au sein des sports professionnels (qui reçoit d'ailleurs peu de critiques) a beaucoup à voir avec l'idée de Guy Debord, qui le décrit comme un « [...] mécanisme trompeur et illusoire, privé de toute signification, dont le seul objectif est d'engourdir ou d'abrutir la foule jusqu'à la paralyser et la rendre incapable de toute forme active ou critique de pensée ou d'action » (Fritz, 2014 : 5). En analysant certaines œuvres des Fermières Obsédées dans lesquelles les « féminités » et les « masculinités » sont performées simultanément depuis une dépravation des corps devenus spectaculaires, celles-ci donnent à voir des masculinités « sans homme » (et, par extension, des féminités « sans femme »), où le sexe et le genre peuvent être compris en terme de *continuum*

---

<sup>19</sup> Parmi les femmes les plus connues, mentionnons Genovera Anonma, de l'équipe équato-guinéenne, qui a remporté la coupe d'Afrique des nations (2008), obligée de se dévêtir, ainsi que l'athlète sud-africaine Caster Semenya, championne du monde au 800 m de Berlin (2009), qui fut forcée de subir le test de féminité quelques heures avant la finale (Maruani, 2015 : en ligne). Soulignons également la marginalisation des athlètes trans\*, qui sont exclus d'office des Jeux olympiques en raison de la non-concordance du sexe et du genre, de la prise d'hormones ou relativement à un taux élevé de testostérone chez les femmes intersexes.

plutôt que de donnée naturelle, qui apparaît à ce jour invalidante pour toute personne qui y *dévie*.

En se référant à l'internationale situationniste, qui s'est penchée sur le cas particulier du spectacle dès lors compris comme un « [...] type de rapport – tant entre des sujets qu'entre des sujets et leur univers – médiatisé par des représentations » (Kennedy, 2014 : 20), Jen Kennedy indique que le spectacle permet de faire émerger une « critique du désir » de même que « son rôle » dans les constructions du genre, par le biais du détournement. Cela caractérise, à notre avis, de nombreuses pratiques d'art de performance, et prend place dans la démarche performative des Fermières Obsédées et de WWKA :

La rencontre dialectique orchestrée par le détournement entre des représentations et des contextes, et qui expose des représentations à des révisions, à des annulations et à des mutations, ressemble beaucoup à l'action transformative du désir, qui s'exprime dans nos rencontres avec le monde extérieur. « Le désir, en tant qu'il constitue une transformation du monde naturel, constitue simultanément la transformation du soi inné en une liberté incarnée<sup>20</sup> ». En façonnant notre monde, nous nous façonnons nous-même et vice versa. Pour cela, le détournement est un outil essentiel. La pratique du détournement est donc enchevêtrée dans une théorie de la subjectivité. Or, comme les théories de la subjectivité impliquent toujours la notion de genre, on pourrait se demander si une réévaluation de la culture du spectacle prenant cela en compte ne risque pas de susciter des questions inédites – et peut-être même inattendues (Kennedy, 2014 : 22-23)?

L'analyse des performances réalisées par les F.O. nous montre que les caractéristiques normatives du sexe et du genre relèvent elles aussi d'une fiction. Comme observé, ces

---

<sup>20</sup> Kennedy cite Butler, 1999.

caractéristiques prennent vie à travers la mascarade (ce concept sera discuté dans le chapitre 4) en ce qu'elles créent l'illusion de la féminité, tout en s'incarnant dans ce que nous percevons comme « réel ». Alors que « les femmes doivent ressembler à des femmes » dans le domaine du sport professionnel, ces critères genrés comportent – dans leur dimension spectaculaire – d'importants enjeux « financiers et politiques » (Maruani : 2015). Mentionnons en terminant que les F.O., tels « des gros enfants gâtés » (Cliche), donnaient à voir, dans leur performance *Les bonbons*, le gaspillage de [leur] génération » (Baillargeon) et la surconsommation : un excès (de sucre) qui détruit tout (Cliche).

#### **2.4 LA DIMENSION COLLECTIVE CHEZ WWKA ET LA FIGURE DU CYBORG : UNE PERFORMANCE FÉMINISTE AUX MULTIPLES TÊTES AU FESTIVAL MUTEK**

Comme nous l'avons vu dans la section 2.2, WWKA incarne un certain état de l'« être femme » sans cesse perfectible dans son désir de conformité. Ce faisant, le jeu avec les instruments de cuisine vient briser le caractère routinier calqué à même l'*american way of life*, et déséquilibrer, au même moment, l'hégémonie masculine souvent insidieuse du milieu de l'art actuel. Si l'hégémonie moderniste peut nous sembler révolue, le milieu de l'art contemporain au Québec n'est pourtant pas exclu de certains constats sexistes, tel que nous ferons ici la démonstration. D'abord, mentionnons la « manifestation » simultanée des Men With Hardware Appliances (MWHHA) lors de la performance *WWKA ARMY* (aussi discutée dans la section 2.2), qui a démontré qu'il est toujours confrontant pour certains artistes privilégiés de voir des femmes investir les lieux consacrés de la scène artistique. Le groupe de performeurs (qui ont aujourd'hui des carrières solos), ouvertement inspirés de WWKA pour réaliser leurs performances « typiquement masculines », avait investi

les lieux pour déranger la performance à l'aide d'outils de construction. Selon Marie Fraser, en raison de l'aspect parodique, leur présence venait contrecarrer, voire complètement annuler la dimension militante de la performance offerte par WWKA. De même, Marie-Ève Charron a vu dans leur action une dimension « un peu *hipster* » une sorte d'ironie non politisée, venant annihiler tout potentiel critique. Cependant, alors que les WWKA se représentaient dans le moule qu'elles souhaitaient briser, les MWA, quant à eux, réaffirmaient de plus belle leur virilité à l'aide d'outils *heavy duty* (St-Gelais). Par leur seule présence, ils rendaient compte, certes malgré eux, de la pertinence d'une démarche féministe comme celle de WWKA, au sein du milieu de l'art contemporain.

En posant un point d'ancrage relativement à la dimension féministe de la performance *WWKA ARMY*, WWKA 1 rend compte de l'événement :

Il y avait vraiment des gens qui venaient de partout, de Chicoutimi par exemple, plein de femmes complètement différentes, qui avaient envie de participer ensemble à quelque chose de plus grand que soi [...] On passé une journée à répéter pendant des heures, et finalement, d'être là, sur scène avec un projet très féministe, sachant aussi qu'il y avait des gens dehors qui étaient en train de manifester en se disant contre – « ça n'a aucun intérêt de former une armée de WWKA, pourquoi une armée, qu'est-ce que ça veut dire? » – bien a permis des discussions à l'intérieur même de WWKA. S'il y a des gens qui trouvent qu'on est privilégiées en faisant ça, ah! C'est qu'il y a encore un vrai vrai problème, en plus que les gens qui manifestent sont des personnes du milieu des arts, qui trouvent que c'est trop privilégié de se mettre en scène [en tant que femmes et féministes], de mettre en scène d'autres femmes [des femmes de différents horizons] et de revendiquer le privilège d'être une femme et de faire de l'art (W 1).



Bien qu'il soit possible d'analyser les performances de WWKA en termes stratégiques et dans le but de revendiquer le droit d'être représentées comme femmes et comme féministes dans le milieu de l'art, la démarche derrière le collectif se situe d'abord dans une capacité et un désir de « faire ensemble ». WWKA 1 mentionne : « [...] on est en dehors de ce fonctionnement-là, on n'est pas dans la stratégie de prendre une place dans le milieu. On veut juste *être et faire* » (W1). Leur rapport au milieu artistique va aussi dans cette direction :

On a un intérêt pour la communauté, qu'elle soit artistique ou sociale. Être parmi les gens et faire des choses. Ce qui a fait qu'au début c'était dans des petites galeries, des petits centres d'artistes ou des soirées entre ami.e.s. On a commencé dans un petit cercle puis le cercle s'est agrandi en fonction de l'intérêt que les gens nous portaient. Ce n'était pas uniquement une envie d'être dans le milieu, c'était une envie d'être ensemble et de faire (W 1).

Lors de leur performance au festival *MUTEK* (fig. 2 et 3), un festival dédié aux « nouvelles musiques électroniques et aux performances audiovisuelles numériques » (*MUTEK* : 2011), le « faire ensemble » proposé par WWKA a, pour cette fois, endossé une identité politique. Alors que les femmes artistes y étaient très peu représentées, les membres du groupe ont dès lors intentionnellement élargi le spectre des formes de contestation sociopolitique par le biais de leur performance :

Là c'était différent parce qu'on savait que la personne qui nous programmait pouvait accepter un *statement* politique. Donc pour les WWKA c'était un *statement* de faire partie de *MUTEK* parce qu'il n'y a pas de femmes dans ce festival et qu'ils ne font pas d'efforts pour en chercher. La personne qui le fait doit se battre tellement pour imposer des femmes, que c'est un *statement*. Et donc c'est plus aussi simple que d'être là, il faut vouloir être là. WWKA a joué là-dessus, et a intégré des personnes, on ne va pas dire qui c'est, mais des femmes chez *MUTEK*

pour qui c'était un vrai *statement* de faire partie de WWKA. Et les gens de MUTEK ne savaient pas qu'elles étaient dedans (W 1).

Si plusieurs affirment qu'il est compliqué de trouver des femmes artistes dans le milieu de la musique électronique, WWKA 1, qui a elle-même longtemps programmé des femmes à l'intérieur de différents événements, assure qu'il suffit pourtant de faire la recherche pour trouver facilement. Elle y voit plutôt un désintérêt de la part de la communauté (W 1). À cet effet, WWKA 3 abonde dans le même sens : partout à travers le monde, les femmes font de l'art audio, notamment en Égypte où des collectifs de femmes se produisent en direct, dans les bars et dans des endroits clandestins. Elle souligne également que « ça leur a pris 12 ans de l'existence de WWKA », pour être invitées (W 3). Or, la performance donnée par WWKA à MUTEK était particulière, puisqu'il y avait « une optique très politique de prise de position » (W 1).

Ce dernier exemple témoigne à nouveau des motivations de WWKA en regard de la collaboration. Si elles ne souhaitent pas se mettre à l'avant-scène de manière individuelle, l'entité wwkadienne qui les rassemble leur a permis, dans ce cas précis, d'établir un contact particulier avec les femmes qui œuvraient pour le festival MUTEK. Soulignons également l'uniformisation que permet le costume, qui a donné à celles qui l'ont endossé, la possibilité d'agir dans l'anonymat, leur procurant une liberté que le milieu de la musique électronique ne saurait récupérer. À cet effet, il est intéressant d'observer WWKA depuis la figure cyborg, pensée par Donna Haraway. S'appuyant sur la pensée de Walter Benjamin au sujet de « la technique »<sup>21</sup>, Haraway

---

<sup>21</sup> « La critique formulée par Benjamin à l'encontre de la technique a donc plutôt à voir avec le mode de production capitaliste et avec la conception progressiste de l'histoire qu'avec une critique de la technique en soi. Cela revient à dire que la technique n'est pas nécessairement un instrument au service du capitalisme ou du militantisme, qu'elle n'implique pas comme nécessaire conséquence la

indique que nous devons repenser notre rapport avec les technosciences, plutôt que de trancher à savoir si elles sont de l'ordre de la domination (capitaliste et patriarcale) ou de l'émancipation. Puisque les technosciences occupent une place importante dans nos analyses des rapports de pouvoir, Haraway a rédigé le Manifeste cyborg (2007), dans lequel la figure cyborg se présente comme « un organisme cybernétique, hybride de machine et de vivant » (Haraway, 2007 : 30) permettant de penser simultanément les conditions matérielles d'existence pour lesquelles nous luttons et la construction d'un champ de possibles par le biais de l'imagination (Rodriguez et Bouyahia, 2012 : 144).

Ce manifeste peut être lu à la fois comme une description alarmante de ce qui est en train d'arriver en cette fin de XXe siècle et comme une proposition pour re-décrire les agencements sociaux et corporels que nous vivons à l'intérieur de ce qu'[Haraway] nomme « une informatique de la domination ». Pourtant, il a longtemps été perçu comme une célébration optimiste de l'avènement d'un monde reconfiguré par les nouvelles technologies issues du progrès technique et scientifique. De même, certaines féministes ont célébré ou dénoncé dans ce texte l'apologie d'une figure cyborg, salvatrice et émancipatrice, née de l'hybridation des humains et des machines. Or, nul doute qu'il s'agit au contraire d'une mise en garde quant à la place croissante qu'occupent dans nos sociétés les technologies et la reconfiguration des rapports sociaux qu'elles induisent. En effet, Haraway rend compte et interroge les transformations et les réalités sociales que ces nouvelles technologies engendrent. Elle propose de décoder et de recoder les mondes contemporains dans lesquels nous vivons (Rodriguez et Bouyahia, 2012 : 142-143).

La spécificité de WWKA par rapport à d'autres pratiques en art de performance est peut-être liée au fait que le collectif n'est pas axé sur le consensus, en ce qu'il pose

---

domination de la nature et des humains. C'est affirmer également que la technique n'est pas "neutre" et que la question n'est pas tant de savoir s'il est possible d'en faire un bon usage (au service du socialisme par exemple) au lieu d'en faire un mauvais (au service du capitalisme). Il s'agit plutôt de comprendre que la technique est toujours et déjà un rapport social et que c'est en tant que tel que notre rapport à la technique doit être repensé » (Benjamin, 1998, dans Rodriguez et Bouyahia, 2012 : 141).

plutôt la question du « comment réussir à fonctionner ensemble, sans que ce soit un consensus » (W 1). En se révélant comme une « identité » à la fois rigide d'un point de vue esthétique (elle comprend un certain type de visage et de maquillage, des perruques, une robe, un type de souliers particulier, etc.) et flexible depuis sa dimension inclusive, WWKA devient un espace très puissant en terme de création, comme l'est la figure cyborg :

WWKA c'est une entité qu'on s'offre. C'est quelqu'un qui n'existe pas, c'est une femme, c'est toutes les femmes, c'est un vêtement à endosser, c'est une identité à prendre, où il y a quelque chose d'extrêmement libérateur pour les gens. C'est facile à s'approprier parce que c'est déjà distancié d'une identité [singulière]. Voilà. C'est une identité qui est déjà générique, qui est floue, donc j'ai l'impression que c'est plus facile de se dire « moi aussi je peux aller me l'approprier » (W 2).

La temporalité est également un aspect à considérer dans l'analyse des performances de WWKA. En raison de son fonctionnement collectif, et plus particulièrement de l'importance accordée à la discussion, la démarche de WWKA ne peut que s'inscrire dans la durée. Qu'il soit question du fonctionnement interne du groupe, de points de vue organisationnels, ou encore de la complexité à travers laquelle se déploient leurs performances, le processus cocréatif du collectif exige minimalement une écoute mutuelle constante (W 1). D'autre part, tel qu'en témoigne la citation précédente, cette temporalité relève de l'« ici et maintenant » : WWKA est un espace à occuper, un espace que les artistes se donnent pour réellement vivre, dans l'immédiat, les transformations qu'elles souhaiteraient voir advenir depuis l'intime comme dans la société de manière générale (W 2). En ce sens, le collectif WWKA rend possible la cohabitation d'une infinité de personnes (artistes et non-artistes) et de points de vue à travers la musique *noise*. En des termes féministes, cela rejoint, une fois de plus le discours d'Haraway entourant la figure cyborgienne :

Contre des sujets fondés sur une expérience unitaire des femmes, qui se prétend universalisante, Haraway propose de penser des positionnements politiques à partir de la prise en compte des récits pluriels contradictoires, faits de coalitions, d'affinités, plutôt que d'identités. À partir d'une perspective féministe élargie, elle propose d'interroger les formes de parentés politiques que nous pourrions construire avec toutes les figures excentriques, ceux/elles qu'elle appellera avec Trinh T Minh-ha ces « autres impropres/inapproprié-e-s » (Rodriguez et Bouyahia, 2012 : 146).

La figure du cyborg permet de repenser la manière d'appréhender la présence des femmes dans le monde de l'art et plus particulièrement dans le rapport à la technologie. Il n'y a qu'à investir quelque festivals ou événements de musique électronique (voire musicaux de manière générale) pour prendre conscience non seulement du peu de femmes présentes, mais également du traitement que celles-ci subissent, en tant que femmes : elles sont, au mieux, perçues comme des exceptions éclairées, sinon, ignorées, et même parfois détestées, ce qui de toute façon relève dans tous les cas de caractéristiques essentialistes dans lesquelles auront été campées leurs performances (W 1, W 3). Alors qu'il est possible d'affirmer que le milieu de l'art, dans son sens le plus large, comporte de « bons », mais également de « mauvais » artistes; les F.O. comme les WWKA s'y présentent, en quelque sorte, « comme de très bonnes mauvaises artistes ». Si d'une part les rapports binaires (féminin/masculin, nature/culture, art/non-art, pour ne nommer que ceux-ci) perpétuent les disharmonies, celles-ci gagnent à être pensées autrement, tel que le veut la pensée hybride d'Haraway.

En conclusion, comme nous l'avons vu dans les performances *Ce soir au cinéma Roxy* et *Les bonbons*, les mises en scène à la fois violentes et humoristiques des F.O. se manifestent à travers la tension produite par leur accoutrement hyperféminin et des gestes pouvant être qualifiés de violents, en ce qu'ils font atteinte à leurs corps à

travers la bagarre, la souillure, voire la dégradation de celui-ci. Si la dimension théâtrale et humoristique de même que l'idéologie féministe qui traverse les œuvres des F.O. sont aujourd'hui plus affirmées qu'à leurs débuts (Cliche, Baillargeon), les œuvres analysées dans ce chapitre témoignent de leur désir d'apparaître, bien à leur manière, en tant qu'artistes de performance féministes, dans le milieu de l'art actuel. C'est aussi ce que nous a permis de constater l'analyse des œuvres de WWKA, leur performance à MUTEK, de même que *WWKA ARMY*, dans lesquelles les artistes ont questionné les privilèges maintenus dans la société et dans le milieu de l'art, tout en effectuant une autocritique du féminisme ambiant (souvent univoque) à travers WWKA, un collectif féministe non consensuel. Le chapitre suivant apportera un éclairage sur les questions que pose le féminisme dans le troisième millénaire par le biais de l'art, en regard de différents enjeux relevant de la critique du capitalisme, du colonialisme et d'un certain féminisme « anti-corps ».

### CHAPITRE III

#### LE COLLECTIF COMME LIEU DE POSSIBLES : VALEURS FÉMINISTES ET ANTICAPITALISTES PERFORMÉES

Dans ce chapitre, nous nous pencherons sur différents enjeux artistiques et sociaux, tels que la spectacularité et le sens de la communauté, depuis une critique féministe du système capitaliste et de l'idéologie néo-libérale. Par l'analyse des œuvres *Le Rodéo, le goinfre et le magistrat* (F.O., 2006) et *La tournée de cuisines en Gaspésie* (WWKA, 2008), nous observerons la manière dont la création collective permet d'aborder ces enjeux, ainsi que les valeurs collectives qu'elles sous-tendent. Nous analyserons la façon dont chacun des collectifs utilise la matière (esthétique ornementale des corps et nourriture pour les F.O., instruments de cuisine et son chez WWKA) depuis leurs modes de création respectifs. Nous serons également en mesure de témoigner de la manière dont chacun des collectifs s'est transformé à travers le temps, et des impacts engendrés par ces changements. En deuxième lieu, nous analyserons les performances *Les bulles explosives* (F.O, 2013) et *WWKA OCCUPY* (2011) en raison des réflexions qu'elles suscitent sur l'appât du gain et la surabondance qui prévalent dans la société dans laquelle nous vivons. Nous aborderons différentes dimensions féministes et collectives, voire le caractère militant de ces groupes, en réaction avec un certain féminisme « anti-corps » – le costume chez les F.O. faisant souvent l'objet de critiques féministes – et en regard de la présence, chez WWKA, d'un discours féministe multidimensionnel. Au terme de nos analyses, nous serons en mesure de rendre compte de certaines valeurs artistiques et politiques qui animent chacun des groupes, et de soulever plusieurs pistes de réflexion au sujet des forces (et des faiblesses) de la création collective, se trouvant au cœur des performances féministes des F.O. et de WWKA.

### 3.1 LE RODÉO, LE GOINFRE ET LE MAGISTRAT : CONSTRUCTIONS COLONIALES IMAGINAIRES À L'ÈRE DU CAPITALISME

Les impacts du capitalisme et de l'idéologie néolibérale, en tant que systèmes régulateurs générant des dynamiques économiques, sociales et culturelles, jouent un rôle prépondérant dans l'articulation, notamment, des rapports sociaux de sexe, de race et de classe. Ces enjeux et impacts au sein de la société québécoise actuelle se retrouvent performés par les Fermières Obsédées dans plusieurs de leurs œuvres, comme *Le rodéo, le goinfre et le magistrat*, dont nous ferons ici l'analyse (fig. 4). D'abord, suggérons la manière dont les trois personnages incarnent « les mythes, récits et symboles » (Tremblay-Pépin, 2015 : 13) ayant forgé l'histoire coloniale capitaliste, à commencer par le rodéo. À la fois spectacle et événement sportif, le rodéo s'inspire du travail effectué par les *cow-boys* sur les ranchs, comme rassembler le bétail « sauvage » pour la vente (une des épreuves du rodéo étant d'ailleurs de monter un cheval sauvage). Spectacle colonialiste par excellence, le rodéo était autrefois voué à la célébration des non autochtones (mentionnons cependant que le rodéo s'est aussi manifesté à travers l'histoire en tant que lieu hybride de rencontre entre les personnes autochtones et non autochtones [Kelm, 2007 : 109]<sup>22</sup>). Le goinfre, figure emblématique des récits sur la gourmandise et l'avarice, est à l'image d'un patron antisindicaliste bien gras, qui mange salement et avec excès « la laine sur le dos des travailleurs ». Il est l'ami du magistrat pourvu qu'il lui assure de conserver ses privilèges, depuis son pouvoir judiciaire. Le magistrat n'est, quant à lui, l'ami de

---

<sup>22</sup> « Social relations in the contact zone can be surprising, atypical, carnivalesque, or they might be overdetermined by gendered, classed, sexualized, and racialized structures that emerge within them. Contact zones mark out territories within the grand narrative of nation-building and operate at the micro-historical level. Rodeo in Western Canada, by virtue of its roots, its participants, and its structure was an on-going contact zone wherein Native and non-Native peoples interact. It was itself a hybrid event that encouraged the participation of new-comer men and women as well as Aboriginal and mixed heritage people. But as an event that, ultimately, were to represent settler community formation, they were structured in specifically gendered and racialized ways » (Kelm, 2007 : 109).



personne. Il se sert du rodéo et du goinfre pour maintenir en place son hégémonie. Personnage investi dans des fonctions publiques importantes, il est souvent ministre ou président, et n'hésite pas à utiliser « les forces de l'ordre » pour faire régner un climat de répression politique austère. C'est ainsi que se sont présentées les trois Fermières, pour cette performance réalisée au marché public de Saint-Hyacinthe, pétrissant une immense pâte à pain avec les pieds, qu'elles ont ensuite étalée pour en signifier une carte du monde. Dans un esprit belliqueux, l'une des trois Fermières a d'abord versé sur la matière un liquide noir rappelant le pétrole. Mettant la main à la pâte, les trois grossiers personnages ont ensuite découpé – à coups de couteaux et de cuillères en bois – des frontières à même cette terre plate et souillée, pour finalement se les arracher à la manière des grandes puissances mondiales. Toutes devenues goinfres, elles ont goûté toutes crues les parts de territoires volés, avant de les faire cuire dans le Coca-Cola, symbole de la réussite exponentielle du capitalisme.

L'analyse de cette œuvre réalisée par les F.O. est intéressante en ce qu'elle met en lumière le spectacle capitaliste qui se joue, jour après jour, de manière quasi invisible. Le schéma capitaliste et ses politiques engendrent une naturalisation des rapports de pouvoir ayant pour effet d'invisibiliser la violence coloniale, notamment, afin de maintenir une présence élitiste basée sur des privilèges d'ordre économique et culturel (Tremblay-Pépin, 2015). Lorsque les F.O. nous donnent à voir « les parts de territoires volés », elles nous montrent, d'une manière imagée et caricaturale, les dessous de cette naturalisation : elle prend effet de façon systémique, à la manière d'une performance, par le biais des médias et des différentes institutions de pouvoir qui exercent une autorité sur notre conception du monde. Dans le contexte québécois, cette naturalisation du colonialisme et de ses effets s'explique depuis un état de fait particulier, relatif à l'invasion britannique et à l'exploitation des ressources par les compagnies anglo-saxonnes (Tremblay-Pépin, 2015 : 10). Qualifiée par Tremblay-

Pépin de « deuxième vague de colonisation », celle-ci s'est organisée autour de la construction de l'identité nationale, plus particulièrement au cours des années 1970, avec le slogan « Maîtres chez nous ». Tel que l'affirme Tremblay-Pépin, l'élitisme national contemporain nourrit, encore à ce jour, une conception *imaginaire* et colonialiste de la société québécoise depuis la fabrique de l'« autre ». Il s'agit d'une manière de délégitimer les luttes des peuples autochtones et des personnes migrantes, pour satisfaire des objectifs tant économiques – l'exploitation des territoires autochtones, par exemple – qu'idéologiques. Alors que le rodéo, le goinfre et le magistrat sont incarnés par trois femmes, et qui plus est, par des artistes féministes, la doctrine capitaliste ainsi performée pourrait être lue comme la déresponsabilisation et l'inaction des instances gouvernementales en regard des femmes autochtones assassinées et disparues, de même que la négation des risques encourus par les femmes autochtones (les plus touchées par la violence d'ordre sexuel) avec le développement du Plan Nord (Tremblay-Pépin, 2015 : 13). Enfin, si la performance des F.O. apparaît comme une fiction, le contexte matériel et économique dans lequel elle se produit n'en est pas moins une construction imaginaire de la société et de son histoire. C'est du moins ce qu'évoque Tremblay-Pépin :

[S]i le concept de dépossession proposé par David Harvey<sup>23</sup> permet de voir les liens causaux qui s'opèrent entre la structure économique et la vie

---

<sup>23</sup> « Nous empruntons le terme “dépossession” au géographe David Harvey et à son expression “accumulation par dépossession”. Reprenant les écrits de Rosa Luxembourg, il présente deux modes d'accumulation au sein de l'économie capitaliste : l'expansion et la dépossession. L'expansion, c'est le cours normal des choses : l'exploitation du travail salarié, dans le cadre fixé par les lois, et dans une relative paix sociale. Cours normal qui fait que, pour vivre, certains doivent vendre leur travail à d'autres qui, eux, l'achètent pour s'enrichir. C'est un air connu. L'accumulation par dépossession, elle, est un moment exceptionnel, brutal, violent et qui se produit souvent hors du cadre légal. Il advient quand on fait passer dans le cadre capitaliste quelque chose qui n'y était pas encore. La colonisation est la forme de dépossession qui vient tout de suite à l'esprit : on débarque en *terra incognita* et on annonce, comme dans la chanson de Desjardins : “tout désormais nous appartient”. Voilà comment un nouveau territoire, de nouvelles personnes et des sociétés entières entrent dans l'univers économique

matérielle des peuples, il faut rappeler, comme le ferait sans doute Cornélius Castoriadis, que ce qui fait société n'est pas uniquement fondé sur des rapports matériels ou des liens causaux. Pour reprendre le titre d'un de ses ouvrages (Castoriadis : 1999), l'institution de notre société est en grande partie imaginaire. Les rapports sociaux sont expliqués par des histoires, des mythes, des récits et des symboles qui sont, au bout du compte, des éléments déterminants de notre vivre ensemble, de ce qui fonde une société. La construction imaginaire qu'une société particulière bâtit autour, en deçà et au-delà des rapports matériels, est ce qui fait son histoire et lui donne un sens (Tremblay-Pépin, 2015 : 13).

Or, si ce sont précisément ces mythes, récits et symboles qui ont exclu les populations autochtones et les personnes migrantes des luttes pour l'émancipation nationale à travers l'histoire – puisque circonscrites à l'extérieur d'un « nous québécois » homogénéisant – (Tremblay-Pépin, 2015 : 15) ils sont aujourd'hui incarnés et performés par les F.O., depuis toutes sortes de personnages et de mises en scène, depuis la fiction néocoloniale et capitaliste du réel.

### **3.1.1 Matière à interprétation : une critique spectaculaire du capitalisme manifestée par la création collective**

Suivant nos réflexions sur la manière dont le sexe et le genre nous apparaissent en tant qu'occurrences naturelles, les jeux de rôles auxquels s'adonnent les F.O. dans la performance *Le rodéo, le goinfre et le magistrat* témoignent de la violence étatique qui est issue et perpétue l'idéologie capitaliste néocoloniale, nous donnant à voir, en temps réel, l'illusion de son caractère naturel. Tout comme le costume, la matière utilisée par les F.O. n'est pas que substance, mais bien « matière à interprétation », critique :

---

normal : on les y force. Les humains deviennent des salariés; la nature, une ressource et l'exploitation, la normalité » (Trembay-Pépin, 2015 : 11).

Il y a toujours une matière qui va se transformer, qui va évoluer, qui va laisser des traces et qui va, un peu comme de l'argent : ça va partout, ça se promène, ça tache, ça s'étend, et tout le monde en veut, tout le monde en a, tout le monde veut la garder pour lui [...] Il y a ce côté-là de l'appât du gain, dans la matière, la gomme, le pudding au chocolat (Cliche)

Et à chaque performance il y a un concept, dans *Les bonbons*, on a utilisé plein de trucs de bonbons, ça nous a inspirées pour les gestes. La tomate c'était le drapeau du Canada là, rouge! Les casques de hockey et tous les archétypes nationaux. Il y a eu la pâte à pain [*Le rodéo, le goinfre et le magistrat*] et tous les trucs de cuisine... (La pâte à pain qui faisait comme une *map* monde [Cliche]) Alors, c'est ça à chaque performance il y a une esthétique prédéterminée, quand on était dans le ring de boxe, c'était des trucs de sport [et ainsi de suite] (Baillargeon).

Outre l'utilisation de la matière, les performances des F.O. manifestent un souci esthétique étroitement lié aux sujets qui s'y déploient. « C'est très ornemental dans la disposition des corps, les positionnements sont très structurés, symétriques même, et c'est tout le temps pensé pour qu'esthétiquement ce soit comme dans l'armée ou les défilés », nous renseigne Baillargeon. Elle précise également que le chaos devant lequel elles nous placent s'organise aussi autour d'une structure : « [...] quand c'est chaotique c'est prévu : là on va danser partout, là ça va déchirer, mais y'a de l'aléatoire là-dedans. On sait que ça va dérapier [à un moment précis de la performance], mais on ne sait pas *comment* parce que c'est des matériaux, disons, fluides. Y'a beaucoup d'improvisation tout en étant organisées » (Baillargeon). Cela s'explique notamment par l'objectif de maximiser la portée des gestes, souvent simples, mais qui, une fois isolés, apportent un éclairage particulier (Cliche).

À cet effet, les valeurs clés « qui génèrent leur élan créateur » sont étroitement liées à l'esthétique qu'elles développent (Baillargeon). Parmi ces valeurs « existentielles » et

« humaines », mentionnons la condition féminine et la générosité (le souci d'« en donner le plus possible aux gens du public pour qu'ils en retirent quelque chose ») (Baillargeon), de même que la solidarité, la rigueur artistique et la détermination (Cliche). Présent depuis la naissance du collectif, le côté sociopolitique s'est affirmé en raison des intérêts des personnes ayant fait ou faisant partie du collectif : « Catherine [Plaisance] était quelqu'un qui voulait donner du sens et elle revenait souvent là-dessus, les enjeux politiques, les enjeux sociaux, elle était très ancrée là-dedans. Et nous [Baillargeon et Cliche] ont eu des enfants, et on a développé un côté féministe plus affirmé » (Baillargeon). Pour sa part, Isabelle Lapierre ajoute que leur rapport aux grandes institutions du sport ou de la guerre est constamment discuté dans leurs performances, de même que la manière dont elles évaluent que nous sommes « dominés par une vie d'être et de paraître » (Lapierre). Cela remet en question à la fois les interactions sociales telles que « le soi avec l'autre, le soi avec soi [-même] ou le soi dans l'autre », ainsi que l'amitié, qui fait partie intégrante de leur processus créatif.

En regard des interactions au sein du collectif, Baillargeon indique que « certaines personnes sont parties, parce que ça devenait trop gros », et donc plus impliquant. Alors qu'Eugénie et elles sont sur « la même longueur d'onde du point de vue de l'ambition, des idées, des concepts et de la dynamique de création » (Cliche), « à trois il y avait toujours une tension » (Baillargeon). À son avis, le processus de création est maintenant plus rapide, puisqu'il y a moins de compromis à faire. Comme nous le verrons dans les prochaines performances qui seront analysées, *Les bulles explosives* et *Le marché du Zombie*, les performances vont aussi beaucoup plus loin aujourd'hui, car il y a moins de compromis à faire au niveau des idées : « Là on est plus trash, on a un côté plus punk, c'est nous autres et, on est capables d'aller assez loin dans nos idées, les [autres] filles, des fois, elles nous retenaient plus » (Baillargeon). En ce

sens, la dimension ironique et humoristique qu'elles mettent de l'avant leur permet, justement, de sortir de « l'auto-retenu ». Le personnage qu'elles incarnent est devenu « plus assumé et plus grotesque », ce qui leur permet d'« aller à fond dans ce jeu-là » (Baillargeon). Cela s'appuie sur un consentement mutuel entre les performeuses (Cliche).

Alors que les personnages joués par les F.O. se sont développés simultanément aux transformations du collectif, la manière spectaculaire dont ils sont mis en œuvre – depuis une dimension théâtrale assumée ou la mascarade, dont nous discuterons dans le chapitre suivant – mérite que l'on s'y attarde. À cet effet, s'il apparaît que le spectacle debordien est souvent interprété comme un jeu trompeur qui annihile toute possibilité d'agentivité et d'émancipation des sujets – dès lors réduits au sens strict de consommateurs et consommatrices – il semble que les F.O. entretiennent une relation avec leur public qui se situe dans un tout autre registre. À titre d'exemple, mentionnons les commentaires recueillis dans le cadre de la performance *Les bulles explosives* qui, comme nous le verrons dans la section 3.3, témoignent plutôt d'un sentiment d'implication chez les spectateurs et les spectatrices par la réflexion critique qu'elles engagent (S 1, S 6, S 7, S 8). Cette réflexion témoigne à la fois de ce qu'elles ont *ressenti* et de ce qu'elles *comprennent* de la performance, ainsi que de la manière dont elle s'inscrit dans le monde auquel elles appartiennent. Cela s'explique donc en partie par la dimension spectaculaire des performances des F.O, qui s'introduit en tant qu'objet de médiation humoristique, depuis une dimension surprenante, voire même dérangeante, entre la société (capitaliste, raciste, sexiste, capacitiste, spéciste, etc.) et sa critique. À ce propos, Elisabeth Fritz, suggère « un usage différent de la spectacularité », « un mode distinct de médiation, de communication et de représentation, lié à une forme particulière d'expérience réceptive et esthétique qui ne s'opposerait pas à l'art, mais en serait l'un des moyens d'expression » (Fritz, 2014 : 7).

En outre, la vision binaire suggérée par Debord – ce en quoi le concept du spectacle oppose « l'expérience et la communication sociale "réelle" ou "authentique" » à « l'inauthenticité et le caractère illusoire des méthodes qui dépendent de la médiation et de la représentation » – soulève deux problèmes qui, comme l'explique Juliane Rebentisch, concernent la prétention à la vérité du concept debordien ainsi que sa récupération par ceux et celles qui s'opposent à son potentiel critique (Rebentisch, 2007, dans Fritz, 2014 : 7). À cet égard, la plupart des critiques adressées au spectacle relèvent de sa capacité à faire naître un monde sensible empreint de réactions émotionnelles et physiques. Cela s'oppose à une conception plus traditionnelle de la performance (liée à son mode contemplatif, silencieux, ainsi qu'à une certaine pureté du geste) et dont les analyses d'ordre scientifique relèvent du monde des idées et de la connaissance (Cowie, 2001, dans Fritz, 2014 : 7). Aussi, Fritz va-t-elle réintroduire le concept de la « distraction » élaboré par Walter Benjamin à sa compréhension du spectacle, « [...] à savoir un mode distinct de réception tactile, immersive et collective, qui s'oppose à la contemplation recueillie, distanciée et individuelle de l'art [...] (Benjamin, 1935, dans Fritz, 2014 : 8) ». Cette manière plus organique de concevoir la réception des œuvres laisse place à la rencontre, en un même lieu, de la critique, du plaisir, de la réflexion et de l'affectivité, pour reprendre les termes employés par Benjamin (Benjamin, 1935, dans Fritz, 2014 : 8). Tel que nous l'observerons, cette manière d'appréhender la dimension spectaculaire apparaît également dans les performances menées par le collectif WWKA, en ce qu'elle stimule l'affect des personnes qui intègrent le collectif, comme des spectateurs et des spectatrices, depuis « l'ambiguïté entre [l']artificialité et [l']authenticité » (Fritz, 2014 : 10) contenue dans sa dimension participative.

### 3.2 LA TOURNÉE DE CUISINE EN GASPÉSIE : UNE RÉFLEXION COLLECTIVE SUR LE POUVOIR ET LE SPECTACLE COMME MARCHANDISE

Le spectacle comme envisagé par Guy Debord dans les années 1960 (compris en tant que « rapport social entre les personnes, médiatisé par des images » [Debord, 1992 : 7]) fut « [...] élaboré pour décrire spécifiquement la société capitaliste de son époque [...] » et appréhendé « comme une métaphore établissant une relation concrète entre la culture visuelle, l'économie et la politique [...] » (Fritz, 2014 : 7). Dans le contexte politique actuel, où le système capitalisme et l'idéologie néo-libérale sont envisagés par ceux et celles qui en font la critique par opposition à l'art et à la culture, le spectacle, dans sa dimension participative, nous apporte un autre éclairage. Permettant, une autocritique des lieux artistiques qui reproduisent, bien souvent, des rouages politiques inégalitaires et restreignants, le spectacle, dans sa dimension relationnelle, peut permettre de resituer les artistes et leur public, en tant que sujets politiques agentifs au sein des sphères sociales et artistiques.

La *tournée de cuisine en Gaspésie* exprime bien cette idée. Lors de celle-ci, les membres de WWKA ont offert une performance dans un camping, où les campeurs et les campeuses étaient invitées à les rejoindre dans une cuisine inventée, dans laquelle elles ont pu expérimenter à leur suite :

Donc on a fait un tour en Gaspésie, il y avait un centre d'artistes qui nous avait invitées, et on est parti en *roadtrip*, donc déjà ça créait une unité particulière : on dormait à 5 dans une mini caravane dans un camping, et on a décidé en plus de faire les cuisines chez les gens, d'inviter tous les gens du camping à venir dans notre cuisine inventée, et ça pour nous ça a été le *highlight* de notre tournée parce que les gens du camping n'étaient pas du tout dans la communauté [artistique], ils étaient là, voilà, et c'était



les plus attentifs, les plus curieux, et les femmes, les femmes d'un certain âge, elles étaient encore plus excitées, elles sont toutes venues et elles ont fait du *noise!* (W 1).

Le jeu avec les instruments de cuisine confère à la démarche de WWKA un caractère « authentique », en ce qu'il demeure très près d'une certaine réalité pour plusieurs femmes, de même qu'une dimension « artificielle » à l'intérieur de laquelle s'incarne le spectaculaire. C'est précisément à travers la figure de la ménagère (représentée par le costume) et le détournement des instruments de cuisine que les participantes ont expérimenté ce « mode de réception tactile et immersif » discuté par Benjamin. Tel qu'en témoignent WWKA 1 et WWKA 2, « ça voulait dire quelque chose pour des femmes mères de famille de taper sur des ustensiles de cuisine » (W 2) « [...] en terme de redistribution ou de réappropriation du pouvoir » (W 1). Ainsi, pour celles qui ont eu la chance de participer à la performance, « l'agentivité féministe pouvait se retrouver, à ce moment-là, dans les casseroles » (W 1). Mentionnons également les aspects identitaires et intergénérationnels qui, dans ce type de performance, dépassent la singularité des sujets (artistes ou participantes) pour s'incarner dans une dimension collective. Plus qu'un simple dispositif, le collectif ainsi pensé devient véritablement une rencontre, par laquelle écouter et produire des sons *avec* l'autre, confère aux participantes une expérience « incorporée » de l'art.

Si cette performance a beaucoup plu à WWKA 1, c'est précisément en raison de l'échange qu'elle a rendu possible (W 1). À cet effet, en observant les différentes périodes qu'a traversées WWKA depuis leurs débuts en 1999, on remarque que les transformations qu'a vécues le collectif (en raison des différentes personnes qui l'ont intégré) furent à la fois de l'ordre de la création et de l'échange. La période où WWKA a intégré les amplificateurs, vers 2001, correspond au développement d'un

intérêt plus marqué pour l'expérimentation sonore. C'est d'ailleurs lors de cette période que WWKA a été invitée dans bon nombre de festivals de performance ou de musique expérimentale et *noise* (pour son caractère musical), tel que Edgy Women (Montréal, 2001) et MOOV (New York, 2002), pour ne nommer que ceux-ci. À partir du moment où la communauté des musées et des centres d'artistes plus influents s'est intéressée à WWKA, le collectif a pris des proportions beaucoup plus grandes en termes événementiels et de logistique (W 1). Enfin, c'est lors de cette deuxième période, vers 2007-2008, dans laquelle « WWKA est passée des cuisines et des petits centres d'artistes aux musées et aux grandes institutions » que les discussions ont commencé. Le collectif se questionnait, par exemple, à savoir quelle était l'intention de jouer dans les musées (W 1). Dans ce débat, certaines personnes affirmaient être contre l'institution et préféraient rester dans les cuisines, alors que d'autres trouvaient l'idée intéressante en ce que le message wwkadien rejoignait une plus grande diversité de gens et pouvait être plus entendu (W 1). Pour WWKA 2, le fait de se produire dans « les grosses institutions » était très restrictif :

Je pense à un spectacle, au Centre Canadien d'Architecture (CAA), où ils nous ont dit pas de confettis pas de feu. Et ils nous disent ça juste avant, avant la performance, ils nous imposent des restrictions. Je pense qu'on les avait écoutés, mais que ça devenait un peu contraignant parce qu'on nous dictait ce qu'on pouvait faire et ce qu'on ne pouvait pas faire. En tout cas moi, à un moment donné, je me suis dit : ben là, un instant! Ils nous engagent comme un *band* pour animer la soirée et où les gens passent et... (W 2).

Alors que les performances de WWKA n'ont cessé de prendre de l'ampleur durant quelques années, et que WWKA était de plus en plus plongée « dans la logistique de gestion de spectacles », il apparaît que plusieurs souhaitaient plutôt revenir à la dimension performative « sociale, artistique et politique » du collectif (W 2). Elles

ont donc tenu une discussion sur l'avenir de WWKA, lors de laquelle elles ont décidé, par vote, de ne pas aller dans cette direction. WWKA 1 se rappelle :

C'était douloureux parce que c'est difficile d'aller contre la bonne volonté des personnes qui veulent faire connaître WWKA, avec leur cœur et tout, mais qui veulent aussi être reconnues pour ça, alors que, le principe même du WWKA se situe au niveau social, de jouer là-dessus [...]. On n'est pas des *rocks stars* parce qu'on ne peut pas jouer avec le système tel qu'il est fait. On ne veut pas être des privilégiées, parce qu'on veut que toutes les femmes soient privilégiées. On veut que ça appartienne à tout le monde, on veut, qu'après les concerts, les femmes, les hommes – mais on s'en fout un peu plus quand même, soyons honnêtes (rires)! – viennent expérimenter cette chose-là et qu'elles se disent : moi aussi je peux le faire. Quand tu commences à jouer avec le système, donc avec la hiérarchie et les privilèges, tout d'un coup, bien tu ne peux plus aller jouer avec ce qu'il y avait au départ, puisque tu as un statut. Et [ce statut ne te permet pas de] décider, tiens! on va aller au musée, et on va proposer aux gens après de jouer avec nos affaires, parce que c'est trop encadré (W 1).

Selon WWKA 1, cette discussion reflétait « deux pensées du monde », qui ne correspondaient « ni [à] la même pratique, ni [à] la même optique de vie ». Elle l'explique notamment par le fait que certaines artistes souhaitaient faire de WWKA leur pratique principale, et donc d'être reconnues en tant qu'artistes grâce à leur rôle au sein du collectif. Elle ajoute : « [l]e *leadership*, c'est un mot banni des WWKA. Il n'y a pas de  *fucking leadership*. Il y a des décisions communes et de l'écoute. On essaye en permanence. Pour moi ça c'est vraiment le cœur de la création collective, cette écoute et cette non mise en avant de chaque personne » (W 1). Pour WWKA 1 et WWKA 2, ce ne sont pas les performances en tant que telles, mais bien les discussions qui représentent, pour elles personnellement, les moments charnières du collectif, en ce qu'elles se sont posé ensemble la question de l'existence même de WWKA : « pourquoi on est là? Où on va? » (W 1) de même que « pour qui on le fait?

Dans quel but? » (W 2) WWKA 1 conclut :

Ça revient en permanence parce qu'il y a tout le temps des nouvelles membres. À chaque fois ce sont des moments charnières parce qu'il faut requestionner : qu'est-ce que l'art? Pourquoi tu es une artiste? Pourquoi tu veux être là? Est-ce que tu veux vraiment te mettre en arrière? En fait, je trouve que faire partie de WWKA c'est questionner les privilèges de la société. Pour moi en tout cas. Mais ça, c'est pour moi puisqu'une autre personne n'est peut-être pas du tout dans WWKA pour les mêmes raisons, ne se pose pas les mêmes questions parce qu'elle vit autre chose, donc c'est aussi ça qui est bien (W 1).

Le désir d'horizontalité et de partage témoigné par WWKA 1 et WWKA 2 s'inscrit dans la critique du capitalisme émise par Les Fermières Obsédées. Tel que nous l'avons observé par l'analyse de la performance *Le rodéo, le goinfre et le magistrat*, cette critique de la société de consommation se manifeste par son caractère ludique, voire ironique, ainsi qu'une surabondance de salissure. Elle apparaît chez WWKA par le détournement d'objets que les gens du public sont encouragés à s'approprier. Outre la dimension sonore des objets partagés, et sachant que les membres du collectif ne pouvaient pas se faire « du capital artistique » au nom de WWKA, celles-ci ont aussi produit, bien ironiquement, une série de petits objets dérivés liés aux certifications de cuisine. Cela comprenait le certificat, qui était agrémenté d'images, et que les gens avaient le loisir d'encadrer; les gants de WWKA, achetés au Dollarama puis réemballés, sur lesquels elles apposaient un tampon « WWKA »; de même qu'un CD (W 3). Selon WWKA 3, il s'agissait d'un jeu d'infiltration qui rappelait les détournements opérés par le collectif, de même qu'une critique du concept de marchandisation auquel WWKA voulait échapper (W 3). À cet effet, elle souligne que la *production* de ces objets n'a jamais été une question d'autofinancement et qu'il n'y a jamais, non plus, eu de gains personnels avec les cachets WWKA.

### 3.2.1 Se désinstitutionnaliser pour exister

Si le cadre artistique – la reconnaissance des pairs, notamment – pose des barèmes quant au devenir artiste, cela ne correspond pas à l'idée qu'en ont celles qui nous ont accordé une entrevue. Dans un désir d'œuvrer à l'extérieur du système normé et marchand de l'art, qui selon WWKA 1 et 2 est souvent trop contraignant, celles-ci avaient même imaginé des WWKA internationales, où tout le monde, en tous lieux, pourrait s'approprier la pratique de WWKA (W 1). À cet effet, deux éléments nous semblent ici incontournables quant à la démarche du collectif. D'abord le fait qu'elles aspirent, par l'action collective, à briser l'individualité de l'artiste et, ensuite, leur désir d'entremêler le statut d'artiste à celui de spectateur et de spectatrice. Ces aspects, qui se retrouvent aussi chez les Fermières Obsédées, se présentent cependant d'une manière quelque peu différente au sein de WWKA, notamment par leur intérêt de ne pas travailler dans le milieu institutionnel :

La certification de cuisine, c'était l'idée de dire, nous on ne veut pas vraiment performer dans un musée, dans une galerie, on veut aller performer chez les gens, dans les cuisines parce que le travail de ce collectif parle de ça : être avec les gens, dans les cuisines, à la maison, dans l'espace privé (W 3).

Si leur intérêt à travailler de manière non institutionnelle a toujours été un point de tension, elle ajoute :

[L]a performance dans le milieu des arts relève des arts visuels alors, quand tu fais des demandes de subvention, il faut que tu t'institutionnalisés. Ce sont des démarches auprès de revenu Québec, pour être un groupe enregistré, pour recevoir de l'argent. Il y a donc des

considérations fiscales qui impliquent de mettre des noms de personnes ressources [ce qui entre en contradiction avec le désir d'anonymat et avec l'existence de WWKA comme entité]. Mais ça a permis à WWKA d'aller chercher des subventions, vers le milieu des années 2000, pour le projet de certifications de cuisine (W 3).

D'autre part, WWKA 3 indique que « ce n'était pas si évident de se désinstitutionnaliser » dans la mesure où le cadre institutionnel leur a donné, paradoxalement, la possibilité de performer dans les cuisines. Elle se rappelle, par exemple, qu'avant son arrivée au sein du collectif, WWKA avait tenté de réaliser une performance dans la cuisine d'un centre pour personnes âgées. En raison de l'absence du cadre, cela avait plutôt semé la confusion et l'incompréhension, et la performance n'avait pas eu lieu puisque WWKA avait été, littéralement, chassée (W 3). WWKA 1 souligne, de son côté, que les limites imposées par le système artistique soulèvent aussi d'importantes questions au sujet des principes instaurés par le groupe, en ce qui a trait à la création collective :

C'est hyper important en tant que principe, c'est assez fou parce que, encore une fois tu ne peux pas faire ta vie d'artiste sur WWKA, puisque tu n'auras jamais de cachet. De dire aux institutions on est une entité, on a un compte bancaire qui s'appelle WWKA, ce n'était pas possible. C'est intéressant, c'est des questions à poser que l'entité WWKA n'a pas le droit d'exister dans le système artistique. Tu n'as pas le droit aujourd'hui de vouloir fonctionner comme on voulait fonctionner (W 1).

Cet exemple est intéressant en ce qu'il met en lumière plusieurs dimensions, féministes et artistiques, de la démarche wwkadienne. Outre la personnification de cette femme des années 1950 dont nous avons longuement discuté, elle porte aussi le poids historique des artistes femmes, qui ont été dépossédées de leurs moyens de création. À cet effet, en se référant à l'essai déterminant pour l'histoire de l'art

féministe « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes? » (1992), écrit par Linda Nochlin, Peggy Phealan écrit :

Après avoir énuméré les raisons qui ont rendu extrêmement difficiles, sinon impossibles, les vocations artistiques des femmes (le pouvoir des institutions, la difficulté de pouvoir travailler avec des modèles nus, le système éducatif patriarcal et commercial imprimant sa marque sur l'histoire du « grand art », [Nochlin] conclut : « La faute n'incombe pas à nos étoiles, à nos cycles menstruels, au vide de nos espaces intérieurs, mais à nos institutions et à notre système d'éducation, le terme éducation comprend tout ce qui nous arrive à partir du moment où nous entrons, la tête la première, dans cet univers de symboles, de signes et de signaux » (Phealan et Reckitt, 2011 : 35).

À l'instar des propos tenus par Nochlin, Phealan explique que l'institution artistique détient sa propre logique, une logique qui s'appuie sur l'idée de « grandeur » pour exister : « Derrière la notion de grandeur se cachent des idées complexes sur la création et la visibilité, en accord avec les idées traditionnelles d'évolution artistique, d'exposition et de réussite » (Phealan et Reckitt, 2011 : 35). Chez WWKA, le fait d'être en collectif permet de déconstruire la figure du « grand artiste » et de refuser d'obtempérer à cette logique pour exister, pour faire de l'art. En ce sens, WWKA n'agit pas, non plus, comme une « stratégie de visibilité dans le milieu artistique » (WWKA 1, WWKA 2) :

Tu vois ça revient à la question de tout à l'heure, comment tu fonctionnes dans le système? Vouloir prendre une place spécifique, c'est vouloir être dans ce système et dire, tiens, moi je prends cette place-là je veux qu'on soit importantes. Là ce n'était pas ça, la prémisse c'était vraiment, on est un collectif, on veut faire des choses ensemble, pis des choses qui ont du sens. Et pourquoi ça a du sens? Parce qu'on a besoin encore de dire que, en tant que femmes, on veut une certaine place, mais pas nécessairement en

tant qu'artistes, personnellement on veut faire des choses. Après l'impact que ça a finalement on s'en fout quoi. On veut juste faire les choses (W 1).

Alors que WWKA offre une critique du milieu de l'art en voulant littéralement se désinstitutionnaliser, nous verrons dans la prochaine section, de quelle manière les F.O. font intervenir des objets issus de la culture populaire, afin de construire le spectacle capitaliste qu'elles nous donnent à voir, apportant, au même moment, une critique féminisme *pro-sexe* les situant au cœur des débats de la troisième vague.

### 3.3 LES BULLES EXPLOSIVES : LE CORPS DES FEMMES, OBJET DU CAPITALISME?

C'est lors de l'événement *Se suivre, soirées de performances intergénérationnelles*, que fut présentée, pour la première fois, la performance *Les bulles explosives* (fig 5)<sup>24</sup>. Commissarié par Marie-Claude Gendron, l'événement qui avait lieu à LA CHAMBRE BLANCHE (Québec) avait pour thématique « la transmission ». C'est dans ce cadre que les F.O. ont offert une performance à saveur de tomates *Canadian*, pour laquelle elles étaient accompagnées de la musicienne Marie-Hélène Blay, au piano, et de la comédienne Isabelle Lapierre, dans l'uniforme « couleur chair ». Ayant l'habitude de surprendre, Les Fermières Obsédées sont arrivées en rampant au sol, les unes à la suite des autres, « comme un long serpent de peau » (Cliche). Outre leur costume de « poupées déshabillées » qui déjà, marquait notre imaginaire, chacune des trois Fermières était munie d'un produit tomaté. La première avait à la main une tomate parfaite, bien ronde et rouge, comme le sont ses semblables génétiquement modifiées. La deuxième apportait avec elle une boîte de conserve de grand format, la

---

<sup>24</sup> La performance *Les bulles explosives* fut présentée une seconde fois lors du festival Phénoména, au Bain Saint-Michel (Montréal).



tomate « à tout faire », celle que l'on utilise à toutes les sauces, tandis que la troisième, plus mystérieuse, tenait un chiffon blanc, qui laissait deviner la forme ronde de la tomate. Ce n'est qu'une fois enfoncé dans la bouche de la Fermière, que le linceul, dès lors taché de rouge nous le confirma. Ce geste n'était pas sans rappeler le célèbre « cycle Cremaster », dans lequel l'artiste Matthew Barney apparaît avec un chiffon ensanglanté dans la bouche (Barney : 1994).

Avec l'énergie qu'on leur connaît, les F.O. ont ensuite performé plusieurs tableaux leur permettant de critiquer l'étiquette du genre et de la logique de marché, ce à quoi l'art s'oppose parfois. Sur l'immense canevas qui recouvrait le sol de la galerie, de part et d'autre de la pièce, deux des Fermières ont renversé le contenu d'une boîte de tomates de format géant, pendant que la troisième, au milieu de la pièce, battait des cymbales au son d'une musique planante, improvisée par Blay. Les deux Fermières, toujours situées de chaque côté, faisaient exploser d'immenses bouquets de ballons blancs, préalablement remplis de jus de tomate, sous le poids de leurs corps. Au moment où le spectacle aurait pu se terminer, munies de casques de hockey dorés, les F.O. ont déployé tout un registre d'actions belliqueuses, amorcées par trois caisses de tomates entrechoquées (fig. 6). Elles ont aussi écrasé à l'aide de leurs pieds le reste des tomates intactes, puis effectué, chacune à leur tour, une sorte de chorégraphie qui mettait l'accent sur leurs uniformes moulants et sales, entre les vagues créées par le canevas secoué. Lorsqu'à la toute fin, elles ont finalement hissé la grande toile qui couvrait le sol, le canevas souillé par le jus des tomates écrasées est apparu à l'image du drapeau canadien. Sur l'air de l'« Ô Canada », les trois artistes sont montées sur le podium et ont pris la pose devant le tableau, véritable *produit* de leur performance. En les voyant ainsi, l'air fières et immobiles devant l'immense drapeau dégoulinant, les spectateurs et spectatrices pouvaient songer à cette ironie qui les habite, à l'image du grand peintre formaliste ou celle du magistrat, mais surtout, ils et elles étaient

susceptible de réfléchir à l'œuvre d'un pays gouverné par les conservateurs, aux enjeux de justice reproductive, à la menace des politiques antiavortement, aux populations autochtones décimées, aux femmes disparues et assassinées, au territoire volé et à bien d'autres choses encore<sup>25</sup>.

Suite à cette performance, nous avons réalisé plusieurs entrevues avec les spectateurs et les spectatrices sous forme de « vox-pop ». Comme notre échantillon comprend une vingtaine de personnes qui sont majoritairement issues du milieu de l'art ou qui le fréquentent, la plupart des personnes interrogées connaissaient déjà (de près ou de loin) le travail des Fermières Obsédées. À notre avis, il est tout de même intéressant de constater une présence marquée de certains discours à caractère féministe dans les commentaires. D'abord, l'idée d'une rébellion des femmes qui se traduit par l'aspect physique, soit par un engagement corporel de la part des artistes tout au long de la performance, apparaît de manière récurrente. Cette rébellion est comprise par le biais d'une appropriation des codes associés au genre masculin, mais aussi, par des mises en scène qui témoignent d'une complexité des rapports de pouvoir allant au-delà de la binarité des genres : bien qu'elles utilisent les attributs connotés du *rock band* ou de l'équipe de hockey (des domaines masculins), il n'en demeure pas moins que les F.O. se battent d'abord *entre femmes* – puisqu'elles se battent entre elles – ce qui fut souligné à maintes reprises. Plusieurs personnes ont également perçu une dégradation des corps au cours de la performance (dans le fait de se battre et de se salir à outrance), ainsi qu'une distanciation de celui-ci par rapport aux corps représentés dans la culture populaire « de masse », se référant, notamment, à la publicité. Les citations suivantes couvrent quelques-uns de ces propos :

---

<sup>25</sup> La description de la performance est inspirée de notre article intitulé « Se suivre : une volonté artistique et féministe émancipée du mythe pédagogique » (Gingras-Olivier, 2014).

Ben dans le fond c'est vraiment ahurissant au sens où, je trouve que c'est une performance qui était assez longue et très physique, donc déjà, juste sur cet aspect-là, je trouve ça impressionnant. Je sais qu'elles ont abordé tout un registre des thématiques de la femme, autant par leur habillement [que dans l'optique] de la sexualisation, mais en même temps [qui était] très humoristique, très comique, et c'était aussi la dégradation de leur propre corps, je veux dire, elles n'étaient pas à leur meilleur pendant la performance. Aussi c'était des mises en scène un peu absurdes, et les filles étaient tantôt dans un combat, tantôt dans une mise en scène supposément gracieuse, mais elles ont eu plein de tomates sur elles et elles étaient déjà essoufflées, donc on peut déjà se questionner sur cette portion-là! (S. 1).

C'est sûr qu'elles tournaient en dérision la compétitivité qu'il peut y avoir entre les femmes, mais en même temps, d'une façon très virile alors c'était comme, si elles jouaient à la fois la féminité exacerbée et la masculinité exacerbée (S 7).

J'ai l'impression que c'était une présentation du corps qui était un peu interdite, ou en tout cas, contraire à la séduction (S 8).

Moi j'ai vu un rapport avec le rouge, les seins, le rouge de la séduction, de la féminité, le rose, mais très dégueulasse en même temps, et comme sexuel, super sexuel. Mais pas érotique du tout. C'était comme... animal (S 6).

Tel qu'en témoignent ces quelques citations, la plupart des commentaires recueillis par les spectatrices et spectateurs insistaient sur le fait que les Fermières montrent le corps des femmes depuis l'angle de ce qu'il ne peut – ou dans ce qu'il ne devrait pas – incarner : « la dégradation de leur propre corps », « la compétitivité entre les femmes », « une présentation du corps interdite », « une sexualité animale contraire à la séduction ». À cet effet, dans l'ensemble de leurs performances, où elles critiquent de manière récurrente la société capitaliste et normative depuis le prisme du genre, nous remarquons que deux thématiques majeures soient la violence et la sexualité (cet aspect se déployant lui-même sous plusieurs registres : une certaine objectivation des

stéréotypes, l'écolière, la *cheerleader*, les chorégraphies plus ou moins suggestives, costume moulant, etc.). C'est peut-être, justement, parce que ces thématiques sont discutées ensemble par les F.O., que la dimension sexuelle nous apparaît toujours comme étant transgressive, et qu'elle se heurte souvent à l'impossibilité d'être comprise comme une manière d'être une femme, en assumant un *pouvoir* sexuel.

Cette question qui est au cœur du conflit entre les féminismes recoupe d'une part la posture pro-sexe et d'autre part la défense des droits des travailleuses et travailleurs du sexe. Alors que les Fermières se présentent en sous-vêtements (trop) serrés, et qu'elles montrent leurs corps « comme aucune femme ne voudrait le montrer » (Cliche) – nous renvoyant dans l'univers féministe du *Riot not diet* dressé en porte à faux devant l'industrie sexiste des corps squelettiques – elles s'inscrivent, de ce fait, au sein de ces débats. Mentionnons que Thérèse St-Gelais souligne qu'il est possible de mal interpréter ce type d'œuvre, qui suscite fréquemment quelques discussions animées lors de colloques féministes. La dimension sexuelle qui est perçue dans les performances des Fermières Obsédées – en raison de la juxtaposition d'un costume « trop osé » et de gestes dès lors compris comme violents – exprime bien comment la mise en scène du corps hors de la sphère privée dérange : [...] ce type d'art là, ça ne passe pas, ne serait-ce que le fait de montrer le corps comme elles le montrent, c'est déjà trop parce qu'elles sont en sous-vêtements. Il y a [selon celles qui en font la critique], toujours du voyeurisme potentiel dans ce genre de performances [...] (St-Gelais). Nous souhaitons nous attarder sur ces questions, notamment puisque dans leur plus récente performance, *Le marché du Zombie* (qui sera analysée dans le quatrième et dernier chapitre), les F.O. ont littéralement mis en

scène, voire imité, la pornographie dite *mainstream*<sup>26</sup>, nous présentant, dans la rue, tout un registre de positions sexuelles à trois.

### 3.3.1 Pornographie et féminisme en débat

Si cette performance nous rappelle les œuvres d'artistes comme Catherine Opie ou Annie Sprinkle, dont le discours sexuel égratigne encore certains milieux, qu'ils soient artistiques ou même féministes, c'est qu'elle pose les mêmes questions face à l'érotisation obligée de la nudité et des gestes posés par les femmes. Dans son livre *Sexe, genre et sexualités*, Elsa Dorlin explique qu'en regard de la pornographie, les féministes se sont divisées en deux camps. D'un côté celles pour qui la pornographie doit être abolie puisqu'elle renvoie à des valeurs hétérosexistes et qu'elle se présente comme médium « privilégié de la violence faite aux femmes ». De l'autre, « celles pour qui la pornographie, en raison même de son statut de médium privilégié, via lequel une certaine vérité du sexe est produite et diffusée, constitue un enjeu de subversion des normes sexuelles » (Dorlin, 2008 : 139). Comme le souligne Dorlin, ces deux positions antagoniques se recoupent dans l'idée que la pornographie est « réputée pour représenter la vérité du sexe » (Dorlin, 2008 : 139). Ainsi, s'il est possible d'affirmer que la pornographie cristallise les rôles de genre, le sexisme, etc., il est aussi possible, à travers une analyse foucauldienne des rapports de pouvoir (Foucault, 1975 : 35), de s'appropriier les images sur la sexualité *mainstream* à des fins de pornographie féministe, puisque cela apporte derechef, d'autres formes de vérités potentielles à propos des sexualités. Il est donc possible, comme le soulève

---

<sup>26</sup> Bien que nous utilisons le terme *mainstream*, puisque couramment utilisé pour discuter de la pornographie « populaire », il serait plus juste de la qualifier d'hétéronormative, le terme *mainstream* n'évoquant pas la même chose pour toutes et tous.

Dorlin, de produire une pornographie non genriste, non âgiste, non raciste ou non capacitiste, et de faire valoir d'autres modèles en société (Dorlin, 2008 : 139).

Lors d'une récente conférence sur son ouvrage *La traversée de la pornographie, politique et érotisme dans l'art féministe* (2014), Julie Lavigne a souligné l'importance de comprendre comment fonctionne la pornographie, plutôt que de s'en tenir à « choisir son camp ». Ce n'est pas un hasard si, par exemple, la pornographie dite *mainstream* apparaît comme phallogcentrique. La dimension imitative, qui revient souvent dans les œuvres à caractère sexuel chez les artistes, tel que nous l'observons chez les F.O., permet de tourner en dérision la pornographie hétéronormative, et agit comme stratégie féministe. Alors que les théories de l'objectivation sont souvent « anticorps », les F.O. critiquent le phallogcentrisme en montrant la jouissance des femmes. Par la monstration d'un excès de sexualité, d'une jouissance démesurée, elles rejettent la posture confortable du public et déstabilisent une certaine norme pornographique hétérosexuelle et marchande. En donnant à voir, une scène qui imite un rapport sexuel entre femmes – un rapport habituellement destiné à un auditoire masculin et hétérosexuel – dans l'espace public, les artistes créent une distance qui n'est objectivante que dans la mesure où les personnes qui objectivent, dans le contexte de la performance, jouent leur propre rôle et incarnent la figure de « l'arroseur arrosé ».

En conclusion, si comme nous l'avons observé dans le chapitre 2, le genre peut être compris selon le *continuum* butlérien, il apparaît qu'une multiplicité de désirs singuliers se déploie aussi entre les pôles de l'objectivation et de l'agentivité sexuelle. Julie Lavigne cite l'artiste Annie Sprinkle à cet effet, lorsqu'elle explique « qu'il n'y a pas de mauvaise porno, mais qu'il devrait bien y avoir plus de porno ». À l'instar de

Butler, qui remarque que l'hégémonie fonctionne aussi à travers les résistances, et non seulement en opposition avec celle-ci (Butler, 2009 : 140), bien que la culture qualifiée de radicale soit constamment réappropriée par la culture populaire (ce qui pourrait arriver à la pornographie queer ou féministe par exemple) il n'en demeure pas moins qu'au même moment où cette culture « radicale » recrée, en quelque sorte, de nouvelles normes, le désir de dénoncer et de résister continue de constituer une forme de cohésion par laquelle la fragmentation des luttes ne constitue plus une entrave au féminisme.

### **3.4 LA CRITIQUE FÉMINISTE DANS LA SOCIÉTÉ CIVILE ET DANS LE MILIEU DE L'ART : LA DIMENSION MILITANTE AU CŒUR DU COLLECTIF WWKA**

Dans les sections précédentes, en nous appuyant sur la performance *Les bulles explosives*, nous avons montré de quelle manière le capitalisme affecte notre compréhension des corps des femmes. Par la dimension spectaculaire de leur performance, nous avons également soulevé que les F.O. s'inscrivent dans les débats féministes de la troisième vague, en évoquant une certaine sexualisation de leurs corps, rendue visible par leurs costumes et leurs actions. Si le débat sur la posture pro-sexe est incontournable à une analyse féministe intersectionnelle – en regard d'une dynamique oppressive dans laquelle certaines femmes ne reconnaissent pas à d'autres femmes le droit de nommer et de s'approprier leur agentivité sexuelle (pouvant s'étendre du *slutshaming* à la putophobie) – nous avons montré que l'intérêt à inclure cette posture au sein des débats actuels découle, notamment, de sa capacité à produire de nouvelles vérités sur le sexe à l'extérieur du système capitaliste patriarcal et genriste. Le collectif WWKA s'inscrit également dans la troisième vague féministe depuis ses modes d'action. Dans cette section, par l'analyse de la performance WWKA OCCUPY, nous verrons de quelle manière WWKA amène une

réflexion en regard des impacts du capitalisme sur les femmes artistes. Nous nous pencherons sur le potentiel de l'art, plus particulièrement des pratiques performatives, à détourner les normes sociales et politiques en nous appuyant sur la manière dont les artistes conçoivent le féminisme actuel. Cette analyse nous permettra de nous pencher sur certains impacts d'ordre matériel en lien avec leur vision collective du féminisme dans le troisième millénaire. Au terme de cette dernière section, nous serons à même de rendre compte qu'une diversité de perspectives féministes cohabitent et qu'elles se manifestent de plusieurs manières, par l'art notamment, en s'exprimant depuis la multitude des féministes, à l'image des collectifs étudiés.

C'est dans un désir d'agir directement dans la communauté que WWKA a investi la rue avec sa performance *WWKA Occupy* (fig. 7), dans le but de dénoncer la manière dont le capitalisme défavorise les femmes, les femmes artistes d'autant plus. Le 21 novembre 2011, triste jour du démantèlement du campement de la « Place des peuples » au square Victoria (Montréal) qui était alors investie depuis plusieurs semaines par le mouvement Occupy Montréal, WWKA a offert une performance qui annonçait, bien à notre insu, les centaines de manifestations qui ont marqué le printemps 2012. Cagoulées de rose, les artistes avaient troqué leurs instruments de cuisine contre des pancartes inspirées, sur lesquelles nous pouvions lire :

Women With Kitchen Appliances (WWKA)  
 We have time to walk on a Monday WE ARE THE 99 % Have a great  
 lunch... Everything is fine!

NOUS SOMMES DES FEMMES DES ARTISTES ET 100 % WWKA  
 SALAIRES  
 Femmes = 100 % du salaire des femmes  
 Hommes = 127,6 % du salaire des femmes.  
 63,4 % des travailleurs au salaire minimum SONT DES FEMMES



NOUS SOMMES INDIGNÉES WE ARE THE 99 %  
 We are women, we are artist, we are invisible, we are struggling, we are  
 walking, we are performing, we are taking the real risk!

The camp is being dismantled. Are your professional activities back to  
 normal?

WHERE DO YOU STAND?  
 WE ARE THE 99 %

COUPURES BUDGET CULTURE

Pourtant...

Culture = Contribution directe à l'économie = 7,8 milliards \$  
 = 6 % PIB (grande région de Montréal)<sup>27</sup>

Comme le voulait le mouvement Occupy plus largement, *WWKA OCCUPY* posait d'importantes questions, notamment sur la manière dont il est possible de vivre ensemble à l'intérieur de la société, et sur la possibilité d'expérimenter de nouvelles formes de vie collective, qui serait critique des pouvoirs économiques et culturels en place. Selon *WWKA 1*, il était important pour le collectif de prendre position. Bien que cela ne figurait pas à proprement dit dans le manifeste, cela faisait partie intégrante du principe *wwkadien* depuis leurs débuts (W 1) :

[Avec *WWKA*] on avait voulu investir des manifs ou des actes importants à faire, d'où les cagoules. La première fois qu'elles ont utilisé les cagoules, je n'étais pas là, mais c'était, je pense, au début [des années] 2000. C'était dehors, il devait y avoir eu une action de coupures quelque part, je ne sais plus trop en fait, je n'ai pas trouvé d'images de ça, mais bon, le but est toujours prendre position. *WWKA* veut prendre position pour défendre des idées importantes (W 1).

À cet effet, *WWKA 2* indique qu'au même titre que les spectacles, l'activisme de même que la présence dans les communautés sont des aspects qui font toujours partie

---

<sup>27</sup> Nous avons noté ces slogans lors de *WWKA Occupy* au square Victoria, le 21 novembre 2011.

des discussions importantes soulevées au sein du collectif. Bien qu'il n'y ait jamais eu, non plus, de consensus sur cette question, elle souligne cependant que pour plusieurs, c'était un enjeu « hyper important », que de prendre position (W 2). Dans le cas de WWKA OCCUPY, WWKA avait souhaité se positionner et agir en regard de « l'oppression envers les femmes et [de] tous les gens qui n'ont pas de statut vraiment important » (W 1). Pour ce faire, elles se sont vêtues de noir et de rose (avec les cagoules et des foulards roses) et ont déambulé sans bruit, laissant plutôt parler leurs pancartes puisqu'elles s'adressaient principalement aux gens qui travaillaient à l'intérieur des bureaux adjacents à la « Place des peuples » (W 1). Alors que les manifestations étaient de plus en plus réprimées<sup>28</sup>, WWKA a, en quelque sorte, déjoué les règles de la « sécurité publique » à la manière des Pink blocs, armées de clowns et autres modes de contestation ludiques. WWKA 2 témoigne de l'effet de leur présence tout en rose (et noir) :

On s'est fait dire qu'on était « une gang de madames », qu'on n'était pas des jeunes étudiantes début vingtaine ou des *teenagers* révoltées. Alors les policiers, ça les « titillait » de nous voir. Ils disaient : « habituellement on aime pas les cagoules, mais là c'est rose et vous êtes des femmes là, vous n'êtes pas des jeunes filles », ils ne savaient pas trop comment agir, ils ne savaient pas quoi faire avec nous. Ça les déstabilisait qu'on soit en groupe, toutes habillées pareil, et c'était organisé, on avait nos pancartes puis, oui, pour eux, ça c'était [déstabilisant] (W 2).

Selon WWKA 1, les policiers ne savaient pas quoi faire de WWKA compte tenu du fait qu'elles étaient silencieuses, qu'elles marchaient, tout simplement, sans déranger

---

<sup>28</sup> Rappelons ici brièvement que le contexte entourant le mouvement Occupy au Québec allait mener, en l'espace de quelques mois, avec la grève étudiante, au climat de répression politique que l'on connaît aujourd'hui, avec le règlement municipal P-6, notamment, pouvant être qualifié de « règlement antimanif » en ce qu'il exige des manifestant et des manifestantes de fournir un itinéraire et de circuler à visage découvert.

personne. Bien ironiquement, « ça ne dérange [ait] pas, ce n'était pas grave, des femmes en rose » (W 1). Ce à quoi elle ajoute : « C'est vraiment ça, je pense, si on avait été complètement en noir, avec des cagoules, à crier, je pense que là, ils nous auraient virées » (W 1).

Au niveau de la réception des œuvres par le public<sup>29</sup>, WWKA 2 indique que cela est toujours différent :

[...] des fois, il y a un plus grand ancrage dans la communauté qui nous reçoit, à d'autres moments ça perturbe beaucoup parce que ce sont des gens qui ne sont pas habitués à l'art contemporain, qui n'ont jamais entendu parler de performance [...]. Il y a aussi des publics qui sont plus habitués, et ça nous permet de pousser les choses plus loin (W 2).

Selon WWKA 1, « certaines personnes trouvent que ça n'a aucun intérêt d'être "encore" féministes et de décider de faire des performances féministes ». Pourtant, affirme-t-elle, « on a toujours pensé qu'on n'était pas sorties du bois, alors il faut continuer et pourquoi pas refaire tout le temps la même chose, pour nous ça ne l'est pas, mais répéter tout le temps le même message, ça reste pertinent » (W 1). Cela est d'ailleurs à l'image des luttes qui sont, de la même manière, toujours à refaire :

[L]e féminisme est questionné partout dans le monde, en Espagne avec l'avortement [par exemple], on est jamais loin de se faire enlever des droits qu'on a acquis il n'y a pas si longtemps. Je trouve ça important d'être sur scène, d'être des femmes et de faire quelque chose qui fait référence à ces droits-là. Et de continuer la lutte, d'une certaine manière.

---

<sup>29</sup> Nous n'avons pas pu recueillir les commentaires des spectateurs et des spectatrices de WWKA puisque les artistes n'ont pas performé au cours de la rédaction de ce mémoire (le collectif s'est arrêté en 2012). Ensuite, les entrevues complétées par courriel ne furent pas assez nombreuses, ni assez pertinentes (en regard des œuvres dont nous avons choisi de discuter) pour en tenir compte.

D'y prendre plaisir en plus, d'y mettre du plaisir. Parce qu'il y a du plaisir à la lutte (W 1).

Pour WWKA 2, le fait de nommer leur pratique comme étant féministe, « c'est de donner une couleur, une texture à un certain féminisme », qui n'est certes pas le féminisme de tout le monde, mais qui permet à des femmes de différents horizons de s'y reconnaître et d'en faire partie (W 2). Sur cette question, WWKA 1 indique que « WWKA a apporté quelque chose de très important au niveau du discours féministe, au niveau de l'art féministe et au niveau de la collectivité », puisqu'elle a montré qu'il est possible de faire les choses d'une autre manière, soit en signifiant que l'on peut être artiste sans se mettre à l'avant-scène pour réussir, et en critiquant, au même moment, l'idée même de réussite depuis le biais de l'anonymat. Pour WWKA 1, le collectif correspond à « un point de vue politique sur le monde » qui s'apparente aux « valeurs socialistes », en tant que principe collectif :

[...] si tu veux que ça fonctionne, il faut être à l'écoute. Ton égo tu le mets de côté, et tu partages des valeurs communes. Donc l'écoute c'est primordial et le respect et les propositions [...]. Il faut proposer une autre vision du monde. En termes artistiques, une proposition c'est quand même assez fort quoi, tu proposes une idée, tu proposes quelque chose que les gens peuvent intégrer et eux-mêmes proposer par la suite. Quand tu proposes à des femmes de récupérer leurs casseroles et d'en faire du son et une mélodie, ou quelque chose qui leur fait du bien, ou se réapproprier une force qu'elles ont oubliée, moi je trouve ça incroyable! C'est du pouvoir, un pouvoir politique même, qu'aucun parti politique ne pourra jamais proposer. [C'est] une réappropriation du pouvoir, que tu peux partager ensuite [...]. Tu as le droit de t'approprier l'art, tu peux en faire ce que tu veux, et tu peux aller trouver une force à l'intérieur pour faire ça. Maintenant, dans l'immédiat. [Et ça rejoint la question des privilèges] parce que, pour moi, l'art contemporain notamment, ça a toujours été quelque chose [qui existe] dans une case hyper bourgeoise, tu n'as pas le droit d'en faire si tu n'as pas fait d'école [...] L'art il est là, il

est partout. Il suffit de savoir que c'est là et de te donner le droit de le prendre. Donc pour moi WWKA ça représentait tout ça (W 1).

En ce qui concerne la dimension féministe « à plusieurs têtes » du collectif, WWKA 2 souligne qu'il n'y avait pas une seule façon de concevoir le féminisme, et qu'il y avait, à l'intérieur d'un même collectif, plusieurs façons de le vivre, de l'incarner et d'en parler, sans qu'il n'y ait de marche à suivre. Elle ajoute :

Un collectif de femmes c'est une prise de position politique. C'est de vouloir faire les choses autrement donc, ce n'est pas d'accepter de suivre une façon de faire qui est dictée par une personne, mais de la construire à chaque fois. Des fois c'est lourd, mais c'est vraiment fascinant. À chaque fois, on réinvente notre structure de fonctionnement. À chaque fois qu'on se rencontre, il n'y a pas nécessairement d'acquis, mais il y a toujours des choses à discuter [...] et c'est vraiment stimulant. Politiquement, c'est une autre façon de faire les choses ensemble, avec toutes les difficultés que ça comporte, mais aussi les grandes découvertes, personnelles, collectives. [Et l'on se rend compte qu']on est plus ensemble, qu'on ne l'est séparément. Quand on se rencontre autour d'une table, pour une performance, c'est assez incroyable. [...] C'est une drôle d'unité, qui n'en est pas une [...] et qui soulève plus de questions que de réponses sur le féminisme (W 2).

Alors que WWKA offre, par son image sur scène, une idée d'unité des femmes ou du féminisme, elle devient plutôt un lieu, qui de par sa dimension collective permet à plusieurs conceptions différentes du féminisme de cohabiter. Cela permet à celles qui s'y greffent de travailler dans des lieux communs, de construire quelque chose sur une base commune, plutôt que d'être dans la confrontation. Cela est particulièrement intéressant d'un point de vue militant, puisque la solidarité qui unit les femmes à l'intérieur de WWKA leur permet d'amener des propositions positives :

[O]n a différentes valeurs, mais [en même temps], on se rejoint autour des mêmes. On aime l'idée de travailler ensemble, d'être dans un collectif féministe, que ce soit positif, on pose des questions et on aime le rapport à la communauté. [...] Après chacune d'entre nous a des visions différentes du féminisme et du collectif, mais ces valeurs-là font que tout le reste, les performances, vont être dans la même optique (W 1).

La vision de ce qu'est le collectif depuis une dimension féministe fragmentée proposée par WWKA nous apparaît porteuse pour le féminisme dans le troisième millénaire, tel que nous le concevons à partir de notre corpus théorique. Mentionnons, par exemple, la manière dont l'idéologie nationaliste a *inclus* les femmes québécoises au sein de son mouvement « jusqu'à faire abstraction de toute différence de statuts : la marche vers la libération ne tolérant aucune division » (Tremblay-Pépin, 2015 : 15). Bien que les mouvements féministes aient renégocié ces présupposés égalitaires au cours des années 1970, il apparaît tout de même que la dimension nationale, transversale à la lutte unifiée des femmes québécoises, fut constitutive d'un « nous femmes » exclusif ayant relayé les femmes autochtones et immigrantes au statut de subalterne. Tel qu'énoncé en introduction de ce mémoire, les artistes interrogées signifient – par leurs œuvres, notamment – l'importance aujourd'hui de repenser, au Québec comme ailleurs, un « nous femmes » qui, en se voulant représentatif de la majorité, a pour effet de camper les femmes non blanches dans une position de victimes, de sorte qu'elles seraient inaptes à anticiper leur propre libération (hooks, 1986 : 88).

Si le sujet du féminisme – « *Nous, les femmes* » – se détermine en amont des mouvements et des luttes, se définissant comme leur fondement ou leur condition d'émergence et de mobilisation, il suppose nécessairement une détermination négative – ce que ce « nous » n'est pas : hier les femmes esclaves ou colonisées et leurs descendantes, aujourd'hui les femmes migrantes et leurs descendantes ou celles « des Suds ». La

philosophie politique du féminisme doit donc se résoudre à produire constamment une identité en devenir, et, par conséquent, accepter le conflit entre les féminismes. Le Nous du féminisme ne doit pas se construire dans un antagonisme entre *Nous/Elles*, mais bien en réfléchissant les ambivalences de toute identité politique individuelle comme l'antagonisme immanent à toute identité politique collective (Dorlin, 2008 : 98-99).

Dans ce chapitre, par l'analyse des œuvres *Le Rodéo, le goinfre et le magistrat, La tournée de cuisines en Gaspésie*, de même que *Les bulles explosives* et *WWKA OCCUPY*, nous avons montré que les valeurs politiques et esthétiques contenues dans les performances des Fermières Obsédées et des Women With Kitchen Appliances nous renseignent sur le féminisme dans le troisième millénaire de même que sur l'apport du collectif au sein de leurs démarches féministes respectives. À cet effet, s'il apparaît que le travail en collectif n'est pas toujours chose aisée et que ses visées se sont modelées par et à travers les personnes ayant intégré leurs collectifs respectifs, cette démarche apparaît déjà porteuse, en tant que stratégie politique (que les motivations premières des collectifs, tout dépendant des contextes dans lesquels ils se produisent, soient d'ordre stratégique ou non). Mentionnons, par exemple, la manière dont la dimension spectaculaire chez les F.O. active le potentiel critique de ceux et celles qui en font l'analyse, de même que la façon dont s'opère la cohésion sociale chez WWKA, soit depuis une démarche fondamentalement axée sur la communauté. Ces aspects seront davantage explorés dans le dernier chapitre de ce mémoire, qui portera sur les différents lieux de l'art et leur rapport au politique en lien, notamment, avec la dichotomie publique/privée.

## CHAPITRE IV

### SITES EXPÉRIENTIELS DE SAVOIRS : LES LIEUX DE L'ART ET LEUR RAPPORT AU POLITIQUE

Les différentes thématiques explorées dans les chapitres précédents, à travers les œuvres des Fermières Obsédées et de Women With Kitchen Appliances, s'articulent aux contextes dans lesquels les groupes se produisent, plus précisément aux contextes artistiques, sociaux et politiques. Tel que nous avons pu le constater, la déconstruction du genre féminin, de la sexualité des femmes, de même que la critique de l'idéologie capitaliste et des normes sociales, plus largement, sont intimement liées à la dimension collective des œuvres, ainsi qu'à ceux et celles à qui elles s'adressent. Majoritairement explorées depuis les concepts théoriques relevant de la performance (Jones, 2011; Mars; 2004), de la spectacularité (Debord, 1967, dans Fritz, 2014) et de la philosophie critique (Dorlin, 2008; Haraway, 2007) les œuvres collectives des F.O. et des WWKA investissent, tel que nous avons pu le constater, le rapport au politique *dans* et *par* leur relation avec l'*autre*. Ce rapport s'opère dans les espaces publics et privés pénétrés par les artistes, à travers différents cadres pouvant être lus comme stratégiques (de manière intentionnelle ou non chez les artistes). Afin de montrer de quelle manière les pratiques performatives des F.O. et de WWKA contribuent au déploiement de l'agentivité des sujets, et plus particulièrement des spectateurs, des spectatrices ou des personnes témoins, nous analyserons, dans un premier temps, le concept de la fête (Fraser : 2009) depuis la performance *Carnaval* (2008). Par la suite, avec *Le Marché du Zombie* (2014) nous observerons comment la théorie de la performativité (Butler : 1999), discuté avec celle de la



mascarade (Rivière : 1994), permet d'amener une réflexion critique sur les jeux de regard induits par cette performance, réalisée dans la rue.

En second lieu, nous étudierons plus amplement les *certifications de cuisine* dans le but de montrer en quoi les perspectives binaires (les sphères publiques et privées, l'art et la vie, la vue et le toucher, etc.) gagnent à être repensées. Nous observerons, notamment, de quelle manière le toucher agit comme un site expérientiel de savoirs (situés) (Puig De La Bellacasa, 2012). Pour terminer, nous verrons comment *WWKA Grève* (2010) perturbe la symétrie entre les lieux de l'art et du politique de manière à ouvrir les possibles entre le soi et l'autre, à poser des questions dans une communauté donnée. Au terme de ce dernier chapitre, nous serons en mesure de montrer comment les pratiques des F.O. et de WWKA participent, à certains égards, à la diversité des stratégies féministes dans le troisième millénaire; et de tirer certaines conclusions sur la manière dont le collectif constitue un espace de dialogue des pratiques performatives en art actuel et de la troisième vague féministe au Québec.

#### 4.1 JOUER SON PROPRE RÔLE POUR DÉJOUER L'ALTÉRITÉ

Comme nous l'avons exploré dans les chapitres précédents, les Fermières Obsédées ont questionné le contexte sociopolitique québécois depuis plusieurs dimensions étroitement reliées aux luttes féministes, telles que les enjeux identitaires, anticapitalistes, décoloniaux ou économiques. Les lieux où elles se produisent sont tout aussi nombreux. Outre les galeries, les marchés publics ou les festivals de théâtre, elles ont investi la rue à plusieurs reprises comme en témoigne la performance *Carnaval* (2008), dont nous ferons ici l'analyse (fig. 8). Lors de cette performance, les F.O. ont réalisé un défilé sur l'avenue du Mont-Royal. Bien

installées dans leur décapotable blanche, les artistes étaient suivies de près par une grosse masse brune tirée par des enfants racisés – qui pouvait aussi bien signifier du pudding au chocolat que des excréments – de même que par la fanfare italienne de Montréal, qui jouait un air militaire qui accompagnait les pleurs et les cris des Fermières. Telles des princesses déchues, notamment en raison de leur visage barbouillé de matière brune – elles avaient visiblement goûté au « chocolat défendu » puis essuyé leurs mains sur les drapeaux blancs du cortège –, les F.O. saluaient la foule bien ironiquement, avec un air sérieux quasi présidentiel. Comme la performance *Le rodéo, le goinfre et le magistrat* (analysée dans le chapitre 3), la procession éveillait une critique du militarisme, de la violence du système capitaliste face à l'exploitation des ressources et des individus, voire de la présence du racisme en tous lieux, et dont les milieux féministes ne sont pas exemptés.

Selon Marie Fraser, ce type de rassemblements fut expérimenté par plusieurs artistes au cours des dernières années. Elle mentionne, par exemple, *The Modern Procession*, réalisée par l'artiste Francis Alÿs (2004) qui, « à mi-chemin entre le rituel et l'événement profane [faisait] revivre une forme ancienne de fête commémorative en mettant l'accent sur sa dimension populaire » (Fraser, 2009 : 22). Réunissant des personnes de tout acabit et prenant des airs de fête, la performance *Carnaval* se situait dans l'esprit collectif et participatif que décrit ici Fraser :

S'inscrivant à l'intérieur de la vie, sur la rue, des artistes cherchent à mettre en place des modes de participation nouveaux, ludiques et festifs, qui cadrent avec la réalité sociale et politique. Qu'elles soient plus proches du rituel, du spectacle, de l'attraction, de la mascarade ou du carnaval, ces formes festives sont avant tout des monuments de rassemblement populaires, des activités collectives où se rencontrent des milieux hétérogènes, des groupes sociaux aux appartenances culturelles et politiques diverses qui autrement ne seraient pas mis en relation les uns avec les autres (Fraser, 2009 : 22).

Outre la dimension spectaculaire contenue dans les performances des Fermières Obsédées (discutée dans le chapitre 3), certaines œuvres telles que *Carnaval* et *Le marché du Zombie* (que nous analyserons dans la section suivante) s'apparentent à la fête en raison des lieux où elles sont données à voir, de la forme humoristique que prend leur défilé improbable et, surtout, du plaisir lui étant associé. Selon Fraser, contrairement au spectacle qui s'apparente au divertissement, « [l]a fête a la capacité de générer la participation collective » (Fraser, 2009 : 29). Cela s'exprime par une modification du comportement des participants et des participantes qui « adopte[nt] un état [d'esprit] festif » (Fraser, 2009 : 24), et par un renversement ludique depuis lequel les spectateurs et les spectatrices, deviennent actrices de l'œuvre (Fraser, 2009 : 29). Aussi les policiers ont-ils joué leur propre rôle, bien malgré eux, en escortant « un tas de déchets se trouvant placé sous [leur] garde » (Fraser, 2009 : 26), justifiant, au même moment, la présence des spectateurs et des spectatrices qui déambulaient joyeusement sur la voie publique.

Considérant l'appropriation culturelle autochtone, les problématiques soulevées par l'orientalisme et l'érotisation des personnes racisées qui abondent dans l'histoire de l'art occidentale, la présence d'enfants noirs dans cette performance soulève d'emblée plusieurs questions. Pourquoi les artistes, en l'occurrence des femmes blanches, devraient-elles aller jusqu'à mettre en scène ce qu'elles critiquent? Qu'en est-il de la portée d'un tel geste<sup>30</sup>? Il faut ici nous rappeler la performance de Vitto Acconci (discutée dans le chapitre 1), dans laquelle l'artiste se métamorphose en femme, pour ensuite introduire son pénis dans la bouche d'une femme agenouillée, au

---

<sup>30</sup> Mentionnons cependant que la thématique du racisme, abordée de front dans l'œuvre *Carnaval*, lui est particulière et que les performances des F.O. ne soulèvent pas ces questionnements de manière aussi flagrante en général.

moment où il reprend son identité masculine. Selon l'analyse qu'en a faite Blocker (2004 : 9-11), non seulement l'artiste reprenait ses privilèges (masculins) suite à ce « travestissement », il le faisait avec violence, faisant advenir l'oppression de genre en temps réel. En analysant les performances des Fermières Obsédées sous cet angle, on remarque d'abord que les F.O. ont conservé et joué leur rôle de femmes blanches, qu'elles ont exagéré à outrance comme à leur habitude. Fières comme la reine d'Angleterre, les colonisatrices, qui étaient suivies des enfants racisés (tirant l'immense « merde-chocolat »), renversaient les codes socialement admis venant ainsi troubler la paix dans les esprits. Peut-être, alors, pouvons-nous nous demander si le « chocolat » sur leurs bouches, leurs mains et leurs uniformes pourrait suggérer une sorte de corps-territoire, portant les marques de la colonisation au Québec? Peut-être les F.O. pleurent-elles leur état de colonisatrices au sein d'un Québec marqué par des débats et des tensions issus des enjeux interculturels, de l'arabophobie ambiante et de l'illusion d'une présumée égalité des sexes<sup>31</sup>?

#### **4.1.1 *Le marché du Zombie* : Apparaître en tant que femmes à travers l'échec de la mascarade**

Avec la performance *Les bulles explosives* (analysée dans le chapitre précédent) nous avons observé que la réception des œuvres à caractère sexuel est sujette à controverse dans certains milieux – féministes entre autres – en ce qu'elle prend racine au sein de débats idéologiques profondément ancrés dans des postures féministes souvent comprises comme incompatibles ou irréconciliables. Aussi devient-il intéressant de se pencher sur cette question lorsqu'elle *apparaît*, au sens propre, dans l'espace public puisque c'est là, justement, que se situe le tournant du débat : que ce passe-t-il si le

---

<sup>31</sup> Ces idées ont été développées pour la conférence « Les Fermières Obsédées : l'art féministe est mort, vive l'art féministe! », lors du colloque *Imaginer l'histoire*, organisé par le Canadian Women Artists History Initiative (CWAHI), à l'Université Concordia, le 5 mai 2012.

cadre (artistique ou sémantique) dans lequel a lieu une telle performance est absent? Si celle-ci ne s'adresse plus uniquement à des spectateurs et des spectatrices, mais qu'elle s'adresse aussi à des personnes *témoins*? Est-ce que ce type d'action pourrait avoir pour effet de reconduire le sexisme – voir le racisme dans le cas de *Carnaval* – au lieu d'en faire la critique du point de vue des personnes non initiées? À cet effet, Judith Butler souligne que :

Mobiliser des catégories identitaires à des fins de politisation, c'est toujours courir le risque imminent de voir l'identité devenir l'instrument du pouvoir auquel on s'oppose. Ce n'est pas une raison pour ne pas utiliser, ou être utilisé.e par, l'identité. Il n'y a pas de position politique qui soit pure de tout pouvoir, et c'est peut-être cette impureté qui fait que la capacité d'agir est, en puissance, une interruption ou un renversement des régimes régulateurs (Butler, 2006 : 50-51).

Si nous ne sommes pas en mesure de fournir une réponse univoque à ces questionnements, nous apporterons cependant quelques pistes de réflexion par l'analyse de l'œuvre *Le marché du zombie*.

Lors de la performance *Le marché du Zombie* (fig.9), présentée dans le cadre de la MANIF D'ART 7 (2014), les F.O. ont déambulé dans les rues de Québec sur une sorte de char plutôt métaphorique, qu'allégorique, bien particulier. Juchées sur une remorque d'environ cinquante pieds, les artistes – Baillargeon, Cliche et Lapierre – étaient accompagnées, tout en musique, d'un percussionniste, de la pianiste Marie-Hélène Blay ainsi que d'une tubiste. Pour résumer la scène apocalyptique accentuée par une trame sonore des plus sombres, la pluie et les machines à fumée, les Fermières ont d'abord tenu une discussion animée sous forme de cris monstrueux. Comme « mordues de la tarantule », les F.O. s'agitaient vivement autour d'un jeu de

papiers blancs, qu'elles souillaient allègement de jus de tomate avant de les jeter aux quatre vents. *Le marché du zombie* n'était pas sans rappeler la performance *Les bulles explosives*, aussi aux couleurs du drapeau canadien, de la surabondance et du gaspillage. Laissant deviner de grossiers hommes d'affaires tels qu'elles les représentent souvent, les Fermières ont poussé l'audace, au fil de la performance, à littéralement « se consommer » entre elles, depuis un registre de positions explicitement sexuelles effectuées à trois (fig. 10). L'image, très graphique, de ce cirque capitaliste renvoyait, au même moment, à une critique de l'objectivation et du consumérisme des corps, qu'il est possible d'analyser depuis une posture féministe pro-sexe. Ayant débuté dans la lenteur et dans une atmosphère des plus lugubres, la performance était, dès lors, devenue extrêmement entraînante, l'émoi des spectateurs et des spectatrices stupéfaites le signifiant davantage. Ceci a mené les F.O. à un dernier tableau à la James Bond, dans lequel sexe, *guns* et feux d'artifice ont clôturé une lutte effrénée où les Fermières, casquées, se lançaient des tomates au propre comme au figuré. Pris en otage par les performeuses, les spectateurs et les spectatrices jouaient leur propre rôle, zombifiées, tout comme les policiers qui encadraient l'événement<sup>32</sup>.

Prenant part à la *MANIF D'ART 7*, qui avait pour thème « la résistance », la performance offerte par les F.O. dans les rues de Québec s'inscrivait dans un cadre pour le moins défini. Bien que nous n'ayons pas réalisé d'entrevues lors de cette performance, l'ampleur de l'événement laissait tout de même présumer que les spectateurs et les spectatrices étaient, pour la plupart, initiées au type de performances

---

<sup>32</sup> Ces idées ont été développées dans le cadre de la conférence intitulée « Présentation du mémoire de maîtrise *Fermières Obsédées et Women With Kitchen Appliances: le collectif comme espace dialogique des pratiques performatives en art actuel et de la troisième vague féministe au Québec* », lors du colloque international du CÉLAT *Représentations et expériences du vivre-ensemble*, qui s'est tenu du 4 au 8 novembre 2014, à l'Hôtel Château Laurier (Québec).

que produisent les F.O. S'il y a toujours « un côté de manifestation » dans leur approche, cela est à l'image des luttes sociales qui sont toujours à réactiver, en ce qu'elles n'ont pas de finalité propre : « quand une manif a lieu, après ça tombe, et il faut que tu te relèves encore et encore pour y retourner. Après une performance, on se demande : "est-ce que ça va? Le combat a-t-il eu de l'impact?" Et là on refait notre affaire, on redit [nos idées] et on ramasse la merde après! (rires) » (Baillargeon). Pour Baillargeon, le terme « résistance » prend sens dans l'action, dans « le fait de participer, d'être là et d'avoir des idées pour résister, justement » (Baillargeon).

Bien qu'il y ait un rapport au politique affirmé dans la démarche des F.O., dans leur propos comme dans les tableaux qui composent leurs performances – du point de vue de la théâtralité (les personnages de la performance *Le rodéo, le goinfre et le magistrat*), de l'esthétique (l'utilisation d'archétypes nationaux dans *Les bulles explosives*) ou des thématiques (la scène sexuellement explicite dans *Le marché du zombie*) – Baillargeon et Cliche soulignent qu'elles n'ont cependant pas l'intention de faire passer un « message direct » : « On est des artistes, on crée des oeuvres » (Cliche). Si l'intention des artistes demeure cependant de soulever des questionnements, leurs performances tendent à demeurer ouvertes et ne cherchent pas « à ce que tout soit réglé à la fin » (Baillargeon). Elles apparaissent plutôt comme des métaphores, des poésies sur l'humanité et sur la condition [humaine] » (Baillargeon). Ce qui importe aux artistes est donc que les gens en ressortent « avec une impression », en ce que l'art, ça sert souvent à « déplacer » les zones de confort au quotidien, à « faire voir la réalité différemment » (Lapierre). Lapierre relie d'ailleurs cette dimension au spectacle (tel que nous en avons discuté dans le troisième chapitre) :

[...] ce qui est intéressant, c'est que Les Fermières reprennent les codes du spectacle alors, ça devient un spectacle. Il y a quelque chose de super *entertaining* et en même temps, ça le déconstruit [le spectacle]. Ça apporte quelque chose que tu n'avais pas pensé voir, contrairement à quand tu vas voir un spectacle convenu » (Lapierre).

Cet aspect fait également figure de stratégie :

« On est très conscientes qu'on fait du spectacle, c'est pour amener les gens. Si tu veux aller chercher les gens, il faut que tu les aguiches avec quelque chose. Si tu as quelque chose de trop rigoureux, que tu t'enfermes dans ta bulle, tu n'iras pas chercher les gens, alors c'est une stratégie actuelle [qui s'inspire] des codes actuels [de] la culture pop, [du] tape-à-l'œil. Après ça tu les introduis dans des choses un petit peu plus personnelles et là, tu peux aller brasser un peu plus leurs idées. Donc oui, ça peut être stratégique (Baillargeon).

Ainsi, le spectacle chez les F.O. – à travers des références à la culture populaire, des images aguichantes ou « tape-à-l'œil » – apparaît comme un jeu de regard avec le public. C'est précisément par ce jeu de regard que les performances des F.O. conservent, selon nous, leur potentiel critique vis-à-vis certains enjeux sujets à la controverse qui touchent à la sexualité ou encore, comme nous l'avons vu avec *Carnaval*, qui peuvent soulever des questionnements sur la présence du racisme en société. Pour ce faire, nous allons nous pencher brièvement sur le concept de la mascarade développé par Joan Rivière dans son essai *La féminité en tant que mascarade* (1994). Cela nous permettra de mieux comprendre la différence entre les concepts de performance et de performativité (Butler : 1999), dans le but de montrer ce en quoi les performances des F.O. apparaissent comme subversives.



Pour penser le concept de la performativité, Butler s'est notamment penchée sur les écrits de Joan Rivière, plus particulièrement sur le concept de la mascarade. Lorsqu'elle évoque, par exemple que le genre est « une parodie sans original » (Dorlin, 2008 : 124) elle conçoit, à l'instar de Rivière, qu'il n'y a pas de distinction entre la « féminité vraie » et la mascarade (Rivière, 1994 : 203). Selon Rivière, les femmes intellectuelles<sup>33</sup>, qui aspirent à une certaine masculinité – dans le but de s'extraire de la posture essentialiste par laquelle elles sont comprises dans la société et, par extension, dans l'optique de pouvoir exercer les mêmes rôles que les hommes dans leur milieu social et professionnel – revêtent le masque de la féminité (Rivière, 1994 : 198). Si cela peut sembler étrange à première vue, pour illustrer ce propos, nous n'avons qu'à penser aux codes vestimentaires genrés, adoptés dans les différents lieux institutionnels et instances de pouvoir. Comme le mentionne Rivière, cette mascarade de la féminité s'explique par un sentiment d'« angoisse » ressenti dans leur vie professionnelle, qui les pousse à chercher l'approbation de leur féminité par leurs homologues masculins, dans le but d'être rassurées (Rivière, 1994 : 200). Selon l'auteure (qui se réfère ici à l'analyse freudienne), si certaines femmes éprouvent des « sentiments de rivalité conscients à l'égard des "figures paternelles" », en revanche, elles ne peuvent pas supporter d'être

---

<sup>33</sup> « Je fais ici allusion ici à un type particulier de femme intellectuelle. Il n'y a pas si longtemps que les carrières intellectuelles étaient presque exclusivement l'apanage d'un certain genre de femmes, manifestement masculines, qui dans certains cas ne cachaient même pas leur désir d'être un homme ou leur revendication virile. Les temps ont changé. De toutes les femmes engagées de nos jours dans une profession libérale, il serait difficile de dire, à regarder leur mode de vie ou leur caractère, si la majorité est plus nettement féminine ou masculine. Dans le milieu universitaire ou scientifique, aussi bien que dans le monde des affaires, on rencontre constamment des femmes qui semblent répondre à tous les critères d'une féminité accomplie. Ce sont de bonnes épouses, d'excellentes mères, des femmes d'intérieur compétentes; elles participent à la vie sociale et aux événements culturels; elles manifestent des intérêts spécifiquement féminins en se préoccupant de leur apparence et elles trouvent le temps nécessaire, lorsque le besoin s'en fait sentir, de jouer le rôle d'un substitut maternel dévoué et désintéressé, dans leur cercle familial ou auprès de leurs amis. Mais en même temps, elles sont capables d'assumer les charges de leur vie professionnelle, pour le moins aussi bien que n'importe quel homme. On est bien embarrassé pour classer, du point de vue psychologique, un tel type de femme » (Rivière, 1994 : 198-199).

« jugées ou critiquées [s] par eux » (Rivière, 1994 : 201). En outre, la mascarade de la féminité, selon Rivière, serait « une tentative inconsciente pour écarter l'angoisse qui résulterait du fait des représailles qu'elles redout[ent] de la part des figures paternelles à la suite de [leurs] prouesses intellectuelles » (Rivière, 1994 : 201).

Cette « tentative inconsciente » dont parle Rivière rejoint le concept de performativité de Butler voulant que les marqueurs de genre s'incarnent à notre insu :

L'idée que le genre est performatif a été conçue pour montrer que ce que nous voyons dans le genre comme une essence intérieure est fabriqué à travers une série ininterrompue d'actes, que cette essence est posée en tant que telle dans et par la stylisation genrée du corps. De cette façon, il devient possible de montrer que ce que nous pensons être une propriété « interne » à nous même doit être mis sur le compte de ce que nous attendons et produisons à travers certains actes corporels, qu'elle pourrait même être, en poussant l'idée à l'extrême, un effet hallucinatoire de gestes naturalisés (Butler, 2005 : 36).

Chez les Fermières Obsédées le concept de la mascarade s'incarne dans ce qu'il n'est pas, en ce qu'il fait échouer sa propre mise en scène. En ce sens, leurs performances s'apparentent plutôt à l'exemple de la *drag* chez Butler, lorsqu'elle affirme que la performativité n'est pas subversive en soi, mais bien lorsqu'elle échoue à représenter la norme à laquelle elle veut correspondre (Butler, 2009 : 133). Pour étayer notre propos, mentionnons d'abord qu'il y a chez les F.O. une « hyper conscience du regard masculin » qu'elles heurtent d'emblée, afin de le déconstruire (Fraser). Charron formule une idée similaire :

Les F.O. en tiennent compte de ce regard-là, masculin, parce qu'elles vont jouer aussi avec l'idée de projeter son identité par le truchement de

l'image qu'on veut que l'autre ait de nous. Je pense que cette question-là, du rapport au regard par l'image, elles l'ont problématisé de toutes sortes de façons. Peut-être être plus au début, quand elles traçaient des silhouettes, mais juste dans le fait du maquillage, elles simulent toujours qu'elles sont regardées, et qu'elles sont vues. [Et] elles retournent le regard sur lui-même, tellement c'est obscène ou exagéré (Charron).

Cette idée de retournement du regard sur lui-même exemplifie donc l'échec performatif : les F.O. veulent être vues en tant que femmes, à la limite, monstrueuses, dans le but avoué de réhabiliter cette « monstruosité » dans un monde qui la rejette. Ces corps grotesques auxquels on se réfère (trop) souvent pour parler des femmes dont le corps échoue à exister socialement sont, en ce sens, réappropriés par les F.O. qui les mettent en scène de manière ironique dans leurs performances. Comme le mentionne Fraser, cette mascarade ironique performée par les F.O. est nécessaire pour « retourner le spectacle sur lui-même » (Fraser). En guise d'exemple, elle indique : « [...] je pense à leurs gaines, quand elles se promènent avec leurs gaines, je veux dire, c'est laid. C'est comme [dire] "regardez-moi comme c'est laid". C'est là-dessus qu'elles jouent [...] elles ne sont pas *sexy*, mais elles jouent le jeu de la femme *sexy* sans l'être » (Fraser). Les corps des Fermières, montrés depuis une mascarade *trash* de la féminité, déconstruisent ainsi le corps canonique et nous donnent à voir des images qui existent dans la vie quotidienne. Si elles s'approchent d'une norme de beauté internationale valorisée par les images de femmes minces à la peau blanche qui envahissent l'espace social, les artistes s'affairent, au contraire, à « enlaidir » leur corps en l'enserrant, en le salissant et en lui faisant violence. Cela s'exprime par un jeu de puissance, dans lequel elles apparaissent toujours à l'image des *bad girls* (« les bonnes filles vont au paradis, les autres vont où elles veulent! »), contrairement à la mascarade telle que définie par Rivière. Cela éclaire, selon nous, certains questionnements en regard de la réception des œuvres et de leur portée critique du point de vue de la réception. Dans la section suivante, nous verrons de quelle manière

l'analyse des certifications de cuisine réalisées par WWKA nous permet de repenser certaines constructions sociales binaires, pour favoriser l'expérimentation (par la manipulation des objets du quotidien) : une forme de savoirs souvent comprise dans son opposition aux connaissances scientifiques.

#### 4.2. LES CERTIFICATIONS DE CUISINE : *TOUCHER* LES POLITIQUES DE LA VISION

Tel que discuté chez les F.O. le spectacle et la fête sont utilisés comme stratégies par les artistes, pour rejoindre les gens. Par les jeux de regards dont nous venons de discuter, les F.O. transgressent les politiques de la vision. Si elles ne contrôlent pas ce que les spectateurs et les spectatrices comprennent des manœuvres critiques qu'elles orchestrent, elles peuvent cependant faire advenir le vrai – ce qui relève de ce que l'on voit et qui agit comme vérité – comme un moment du faux, soit ce qui est caché de manière plus ou moins insidieuse, ce que l'on ne voit pas. Chez WWKA, cette idée de faire apparaître une vérité et sa critique jaillit d'abord dans sa dimension relationnelle étroitement liée à l'aspect sonore de leurs performances, mais également dans le toucher, comme nous le verrons dans cette section, par l'analyse des certifications de cuisine.

Pour réaliser les certifications de cuisine, WWKA a souvent collaboré avec des centres d'artistes, qui faisaient circuler l'information de leur venue (W 1). À cet effet, WWKA 1 explique qu'en raison d'un plus petit bassin de personnes, la communauté artistique en région « n'était pas fermée sur elle-même ». Elles ont par exemple performé lors d'un soixantième anniversaire, avec la famille, ainsi qu'amis et amies de la personne fêtée réunies pour l'occasion (W 1).

Ça c'est magnifique [indique WWKA 2], parce que c'est l'art dans la vie là, l'art tous les jours, tout le temps, dans la société, c'est pas juste dans un cube blanc, à certains moments donné, c'est partout tout le temps. Pis ça je trouve que c'est tellement important » (W 2).

Alors qu'elles arrivaient vêtues comme des techniciennes pour évaluer la cuisine, les artistes s'informaient d'abord des désirs des gens pour déterminer quelle durée allait prendre la performance, où elles devaient s'installer, qu'est-ce qu'elles pouvaient utiliser ou non, puis elles leur faisaient signer un petit contrat (W 1). Ainsi, tout en gardant le secret de la recette, WWKA s'assurait que leurs hôtes approuvent les ingrédients. Mentionnons également que WWKA ne s'exprime que lorsque les artistes revêtent leurs costumes de techniciennes. Lorsqu'elles incarnent le personnage de WWKA, elles demeurent silencieuses jusqu'à la fin de la performance, ce qui crée parfois des malaises. Cela est une façon d'incarner leur personnage en terme de représentation, mais également un moyen de laisser la parole à ceux et celles qui sont là (W 1).

À titre de spectatrice, WWKA 3 explique qu'elle ne connaissait pas le collectif WWKA au moment où elles sont venues chez elle pour certifier sa cuisine. Aussi fut-elle très surprise de l'aspect « *girl band* et du côté *trash* et industriel des instruments » (W 3). Les artistes avaient fait une mise en scène qui, selon elle, dénotait une grande cohérence dans ce qu'elles proposaient au niveau de la gestuelle comme de la dimension intime. Elle se rappelle également la manière dont elles ont fouillé sa cuisine, jusqu'au fond des tiroirs et le visage sans expression, ce qui renforçait l'idée que « le temps de la femme à la maison n'est pas révolu (W 3) ». Pour WWKA 3, le fait de voir d'autres femmes fouiller dans ses tiroirs était « très fort ».

Marie-Ève Charron a elle aussi eu la chance d'assister à une certification de cuisine, contrairement aux autres fois où elle a vu le groupe performer. La certification de cuisine « a été l'expérience la plus saisissante », en raison du « fait de se sentir privilégiée » et de la proximité des personnes présentes, artistes, spectateurs et spectatrices (Charron). Elle mentionne également que le contexte particulier de la cuisine fait en sorte qu'« en terme de concert [et] de bruitisme », les performances de WWKA y trouvent davantage leur résonance (Charron).

Cette particularité sonore chez WWKA, qui prend place dans l'espace privé, est intrinsèquement liée à la dimension politique induite par la manipulation (le toucher) des instruments de cuisine, faisant apparaître des savoirs autres. Cette question, peu abordée en ce sens jusqu'à maintenant, permet de comprendre la réception des œuvres depuis un autre angle que celui de la vision. Comme l'indique Maria Puig De La Bellacasa (dans un article consacré à la pensée de Donna Haraway), le toucher stimule des sensations physiques chez les participants et les participantes, qu'il inscrit dans un rapport au politique autrement que par la représentation :

[s]'engager avec le toucher peut aussi avoir une portée politique. Contrairement à l'anticipation d'« événements » *visibles* qui sont accessibles aux politiques de la représentation ou que celles-ci ratifient, l'encouragement des facultés « haptiques » représente une stratégie sensorielle visant à percevoir les politiques moins apparentes qui ont lieu dans les transformations ordinaires de l'expérience (Papadopoulos). Ici, l'engagement haptique incite à façonner le savoir et l'action *en contact* (*in touch*) avec les pratiques quotidiennes (Puig De La Bellacasa, 2012 : 65).

Alors que WWKA se situe à mi-chemin entre plusieurs univers relevant, notamment, du domaine des arts visuels ou du théâtre, du milieu de la musique *noise*, voire même de l'esthétique relationnelle (par les accessoires qu'elle convoque dans la mise en scène des performances, l'amplification des accessoires de cuisine, la rencontre et la convivialité de ses concerts intimes), il est possible d'affirmer que ses performances agissent en tant que « stratégies sensorielles », au sein d'endroits et de contextes variés, dans lesquels elle s'inscrit par le toucher. Comme le mentionne Puig De La Bellacasa, en plus « d'inspirer un sentiment d'être en relation », le toucher permet de penser *ensemble* les binarismes courants « les sujets et les objets, le savoir et le monde, les affects et les faits, le politique et la science ». Ces binarismes, qui traversent une troisième vague féministe – fabriquée d'idéologies et de modes d'action non consensuels, comme de débats irréconciliables –, rejoignent le mode d'action de WWKA : celui-ci ouvre la voie du « savoir engagé » depuis une dimension technologique relevant du toucher (la musique *noise*), nécessitant l'apport singulier (le savoir situé) de chaque personne, ce dont ne tient pas compte la construction de la pensée dominante.

La vision a été la métaphore dominante dans la production des savoirs et dans les épistémologies modernes. Les féministes se sont également penchées sur les effets incorporés des technologies visuelles de plus en plus perçantes. Dans ce contexte, Donna Haraway<sup>34</sup> a tenté non pas de rejeter, mais d'hériter de la « persistance de la vision », notamment en contestant « la vue de nulle part » qui serait dépourvue de marques et de responsabilités. Affirmer le caractère incorporé et *situé* des technologies de la vision matérielles et sémiotiques a permis de transfigurer affirmativement les significations de l'objectivité et d'ouvrir la voie à des pratiques du savoir engagé (Puig De La Bellacasa, 2012 : 65-66).

---

<sup>34</sup> Haraway, 2009, p. 66, citée dans Puig De La Bellacasa.

Ces « pratiques du savoir engagé », discutées par Puig De La Bellacasa, font écho aux performances réalisées par WWKA en ce qu'elles évoquent l'importance de renouer les solidarités avec les personnes qui pourraient se sentir exclues du milieu artistique ou inutiles au sein des luttes sociales et politiques, par exemple<sup>35</sup>. À cet effet, WWKA 1 souligne qu'un des plus gros impacts de la dimension collective de leurs performances est de « permettre à des personnes qui se pensait très très loin de l'art d'avoir le droit de l'utiliser, de *pouvoir* l'utiliser » et ce, depuis une expérience qui leur est propre.

En outre, les performances de WWKA ont la capacité de marquer l'imaginaire – par l'inconfort qu'elles peuvent créer dont témoigne WWKA 3 au début de cette section ou par le rapport de proximité et la dimension sonore dont parle Charron – en ce qu'elles troublent les politiques de la vision. À travers le toucher et le bruit engendrés par les instruments de cuisine, les performances de WWKA déplacent, transforment inévitablement le rapport entretenu avec les activités quotidiennes chez les personnes qui ont expérimenté les certifications de cuisine :

---

<sup>35</sup> Cette idée est également développée par bell hooks lorsqu'elle rend visible les possibilités d'émancipation des femmes non blanches depuis l'espace du foyer. Compris comme un lieu de pouvoir, et non seulement comme un espace contraignant qui aurait nécessairement pour effet de les en déposséder, voire d'annihiler leur agentivité, l'espace privé chez hooks réanime leur apport spécifique au sein des mouvements féministes souvent fondés sur une conception homogénéisante de la libération, depuis sa prétention à l'universalisme : « Drawing on past legacies, contemporary black women can begin to reconceptualize ideas of homeplace, once again considering the primacy of domesticity as a site for subversion and resistance. When we renew our concern with homeplace, we can adress political issues that most affect our daily lives. Calling attention to the skills and ressources of black women who may have begun to feel that they have no meaningful contribution to make, women who may or may not be formally educated but who have essential wisdom to share, who have practical experience that is the breeding ground for all useful theory, we may begin to bound with one another in ways that renew our solidarity. [...] With this foundation, we can regain lost perspectives, give life new meaning. We can make homeplace that space where we return for renewal and self-recovery, where we can heal our wounds and become whole (hooks, 1990 : 48-49) ».



Je me dis toujours qu'on oublie l'importance du micro, il peut y avoir de très grands impacts sur quelques personnes qui ont reçu WWKA dans une cuisine, et qui ont été complètement renversées. Et après, ce n'est pas vrai que tu peux moudre ton café le matin et faire ça de façon complètement machinale (rires). Il y a des choses qui transforment quelqu'un. Qui ne vont pas changer la vie, mais qui amènent des questions : « Qu'est-ce que je fais »? « Qui je suis »? « Où je m'en vais »? Et je me dis que les impacts, pour un plus petit nombre de personnes qui ont vu quelque chose de plus intime, qui ont pu jouer avec les instruments et s'approprier une part de WWKA – parce que c'est ça qu'on offre – je pense que l'impact est très grand, puisqu'elles ramènent ça à elles (W 1).

Si le spectacle fut critiqué pour sa capacité à faire advenir des sensations physiques et des émotions, par opposition aux analyses comprises comme scientifiques – puisque relevant du monde des connaissances (Cowie, 2001, dans Fritz, 2014 : 7) –, en remettant en cause les codes établis au sein des politiques sur l'émancipation, le toucher vient briser la symétrie entre ce qui relève de l'univers sensible et du monde des idées – habituellement compris de manière binaire – pour laisser place à un lieu expérientiel de partage (et) de connaissances privilégié. Alors que les savoirs artistiques et/ou expérientiels sont souvent considérés avec une certaine légèreté dans les lieux universitaires des sciences sociales, par exemple, et que la dimension artísticos militante n'est pas prise au sérieux par bon nombre de féministes, il apparaît que l'agencement de l'art et du politique permet non seulement d'ouvrir le dialogue, mais aussi d'entrer en contact avec les autres. L'analyse de la performance à caractère militant WWKA Grève en fera d'ailleurs la démonstration.

#### 4.2.1 WWKA grève : quand l'art et l'activisme ne font qu'un

Bien que les performances de WWKA effectuées en public ne génèrent pas tout à fait les mêmes effets que celles qui ont lieu dans des espaces plus intimes, elles partagent cependant l'intention commune de semer quelque chose dans les esprits (W 1). Plus encore, pour WWKA 1, le côté politique de l'engagement se situe « peut-être, justement, [dans le fait de] *commencer* quelque chose qui pose des questions » (W 1). En ce sens, s'il est possible de concevoir le collectif comme un espace de dialogue, tel que vu dans nos analyses précédentes, la performance à caractère militant WWKA Grève l'exprime bien.

Cette performance a eu lieu à Sudbury, en 2010. D'abord invitée par un événement d'art public, WWKA avait souhaité faire une référence au contexte local. C'est dans ce cadre que les artistes se sont introduites au sein d'une grève revendiquée par les travailleurs et les travailleuses des mines, WWKA 1 raconte :

[O]n est arrivé [à Sudbury] en plein moment où les mineurs essayaient de récupérer un peu de droits sociaux. Il y avait des fermetures et donc des grèves importantes dans la rue. Quelques jours avant, on s'est promenées et on a rencontré différentes personnes pour comprendre quels étaient les enjeux, puis on a décidé de s'inscrire dans cette manifestation du côté, évidemment, des mineurs, et de faire une sorte de parade, de manifestation, avec des slogans qu'ils avaient déjà, en les intégrant dans WWKA. Donc, [l'idée] c'était de prendre position dans leur ville, pour eux – et beaucoup de gens étaient venus à la manif parce que ça se passait dans un endroit très public [une ancienne gare], ouvert à tout le monde – et donc on a fait toute une histoire autour des mines à Sudbury. Notre performance était *in situ*, [concordait] avec l'histoire, avec le moment et là, il s'est passé une chose incroyable puisque les gens se sont identifiés à ce qu'on était en train de faire, parce qu'on s'était identifiées à eux. Il y a eu un échange incroyable et une énergie dans la salle où, tout d'un coup,

l'art a servi à porter un mouvement, une idéologie. C'était *pour* eux, c'était vraiment ça et c'était très fort (W 1).

Alors qu'elles avaient « fusionné le contexte local avec l'esthétique WWKA » (W 3), certains et certaines grévistes s'étaient appropriées l'œuvre, plus précisément les « écriteaux roses » sur lesquels plusieurs slogans avaient été réadaptés « à la sauce WWKA » (W 1). Plusieurs personnes étaient aussi entrées dans la gare par hasard et s'interrogeaient sur la présence du collectif : « il y avait une sorte de mélange, où [les gens] ne savaient pas trop si c'était [dans le cadre] de la manif, si c'était de l'art contemporain ou autre chose, mais ça parlait à tous ceux qui recevaient le message » (W 1).

Au moment où la présence de l'art est souvent remise en cause par une certaine frange militante, la pratique infiltrante de WWKA, à l'intérieur du contexte particulier de la Grève des mineurs, rendait compte de ce que peut faire advenir l'art dans son moment politique. Agissant comme une stratégie réceptive, la performance de WWKA favorisait l'agentivité des personnes en présence, notamment par la réappropriation de celle-ci par les grévistes (qui manipulaient les pancartes de WWKA, par exemple). La présence surprenante de WWKA, qui apportait un élément inhabituel, créait un sens nouveau au sein d'une cause sociale, voire venait interrompre le cours normal des choses. Cette dimension artisticomilitante n'est pas nouvelle en soi, et la présence des pratiques culturelles et artistiques au sein des mouvements sociaux en témoigne grandement. Mentionnons l'omniprésence des pratiques à caractère culturel où artistique qui ont marqué la grève étudiante de 2012, devenue grève sociale avec l'arrivée des casseroles.

À l'image du collectif WWKA, si ce type de stratégie permet de relier les gens, les enjeux sociaux et, bien entendu, l'art, en un même moment, l'idée de « créer autrement », amène avec elle son possible renversement, son intégration surprenante dans la vie faisant advenir l'espace interstitiel de l'art et du politique :

Quand on pense que nous vivons dans un monde capitaliste, [une des questions à se poser c'est d'abord] comment peut-on être artiste aujourd'hui? Quelle pratique peux-tu avoir si tu veux essayer de ne pas correspondre avec [le milieu de l'art], ou si tu veux créer autrement? Qu'est-ce qui est possible aujourd'hui? Qu'est-ce qu'on propose? Alors dire que oui, ça a été possible, [implique] que ce n'est pas facile du tout, mais ça a été possible. Pourquoi on a arrêté? On a arrêté en 2012, parce qu'on trouvait que tous les gens qui allaient dans la rue manifester avec leurs casseroles, d'une certaine manière, [du moins] symboliquement, c'était exactement ce qu'on faisait nous (W 1).

Alors que tout le monde est devenu WWKA, que des milliers de personnes ont envahi les rues du Québec en frappant sur leurs casseroles, WWKA a décidé de laisser la parole à d'autres, à la manière dont elles ont partagé cette entité collective durant plus de dix ans. WWKA représente aujourd'hui toute une communauté de femmes qui se sont impliquées socialement et politiquement à travers elle (W 2). Elle permet de penser la suite, et de poser d'autres questions sur l'art, le féminisme et la résistance, dans un désir de briser les carcans et de faire advenir de nouveaux sites expérientiels de savoirs.

Par l'analyse des œuvres *Carnaval*, *Le marché du zombie*, les certifications de cuisine et *WWKA Grève*, le dernier chapitre a permis d'observer la manière dont les pratiques performatives des F.O. et de WWKA apparaissent comme des stratégies agentives. Favorisant la participation des spectateurs et des spectatrices à travers la fête ou la

mascarade, par le toucher des instruments de cuisine ou la prise de position politique dans la rue, les artistes ont – une fois de plus et par des actions bien différentes – déconstruit la norme et ses binarités en différents lieux, plus particulièrement dans la distance que l'on (se) représente en pensant le soi *et* l'autre, plutôt que le soi *avec* l'autre. Ainsi, en faisant du collectif un espace de dialogue pour les pratiques performatives en art actuel et la troisième vague féministe, les F.O. et WWKA ont posé la question de l'art, aujourd'hui, *avec* le politique.

## CONCLUSION

Le premier chapitre fut consacré à la présentation des collectifs Les Fermières Obsédées et Women With Kitchen Appliances. Nous avons observé certains éléments formels et esthétiques – en particulier le costume qui est central à leur démarche – de même que les thématiques que les artistes privilégient dans leurs œuvres. Cela nous a permis de constater la manière dont s'opère la dimension critique de leurs performances, en regard de différents enjeux féministes. Nous avons ensuite contextualisé le médium de la performance féministe en art actuel, dans le but de mettre en place nos assises théoriques. À cet égard, nous avons discuté, par exemple, de certaines pratiques affichant un caractère tragique ou violent (Mars, 2004; O'Dell, 1998), mises en dialogue avec la dimension ludique et théâtrale présente chez plusieurs artistes au cours des dernières années (Mars, 2004). L'exploration de la performance féministe a nécessité que l'on se penche sur le concept théorique de la performativité du genre (Butler : 2005), en ce qu'il nous a permis de réfléchir sur les construits sociaux et les normes que les F.O. et WWKA tendent à déboulonner. En plus de remettre en cause les régimes de vérité, ce concept nous a permis de mettre l'emphase sur le pouvoir d'agir des sujets, ce qui transparait dans leurs œuvres. À partir du concept d'intersectionnalité, avons vu comment l'articulation des rapports sociaux (de sexe et de genre, par exemple) se situe au centre de l'élaboration d'une troisième vague féministe depuis des perspectives situées. C'est sur ce point que nous nous sommes attardées en dernier lieu, dans la section « perspectives queers et savoirs situés », où nous avons analysé la manière dont les mouvements féministes gagnent à repenser la construction des savoirs hégémoniques depuis des approches diversifiées (l'art et les pratiques collectives notamment), des points de vue

hétérogènes ou, encore, des débats non consensuels. Ce premier chapitre nous a permis de plonger au cœur de notre problématique, où nous avons montré comment les F.O. et WWKA offrent, par leurs performances collectives, de nouvelles formes de (re)présentations des artistes féministes qui œuvrent dans le troisième millénaire.

Dans le deuxième chapitre, nous avons examiné l'engagement féministe des F.O. et WWKA en regard des politiques identitaires, depuis la mise en exergue du genre et de la sexualité comme construits sociaux normatifs. Par l'analyse de l'œuvre *Ce soir au cinéma Roxy* (2004), nous avons situé les F.O. par rapport à certaines artistes de performance féministes de la décennie 1970. Nous avons analysé la manière dont elles rendent compte de la violence « sexuée » et « sexualisée » (Fassin, 2009) dans leurs performances, par le biais du costume et des jeux de rôles qu'elles mettent en scène. Par la suite, nous avons pris acte de la performance *WWKA ARMY* (2008) depuis laquelle nous avons observé l'imbrication de la forme collective et du médium de la performance dans et par l'entité partagée qu'est WWKA. Ce faisant, nous nous sommes penchées sur la façon dont WWKA induit une réflexion sur le genre et la sexualité hétéronormative, depuis le jeu avec les instruments de cuisine. En dernier lieu, par l'analyse des performances *Les bonbons* (2011) et *[WWKA à] Electronic Arts Festival* (2011), nous avons réfléchi sur les formes du spectacle genré (Debord, 1967) depuis l'univers sportif des F.O., ainsi que sur la manière dont le collectif se présente comme un lieu de possibles à l'image de la figure cyborg (Haraway, 1994) incarnée par WWKA, plus particulièrement dans le milieu de la musique électronique.

Le troisième chapitre a permis de pousser plus en avant les différents débats féministes au cœur de la troisième vague, en lien avec les enjeux capitalistes et la

pensée néolibérale. Par exemple, avec la performance *Le Rodéo, le goinfre et le magistrat* (2006) nous avons proposé une réflexion critique en regard du colonialisme, initiée par le biais de la spectacularité qui traverse les œuvres des Fermières Obsédées. Nous avons par la suite constaté, avec la tournée de cuisines en Gaspésie (2008), que la création collective chez WWKA repose sur le sens de communauté, ce qui les a d'ailleurs menées, collectivement, à investir une réflexion sur la désinstitutionnalisation. D'autre part, l'analyse de la performance *Les bulles explosives* (2013) a montré comment et pourquoi les F.O. sont souvent aux prises avec une certaine critique de leurs performances provenant d'une conception féministe « anticorps », par opposition au pouvoir agentif de la sexualité pouvant s'y rattacher. Cela nous a permis de creuser ce débat, en évoquant une posture féministe positive de la sexualité. Finalement, la performance *WWKA OCCUPY* (2011), qui a eu lieu sous forme de manifestation silencieuse, a témoigné du désir de WWKA de prendre position sur certains enjeux en raison de son ancrage dans la communauté (nous avons pu le constater avec l'œuvre *WWKA ARMY* et le passage à *MUTEK*). À la fin de ce chapitre, nous avons été en mesure de justifier comment les F.O. et WWKA apportent une couleur particulière au féminisme dans le troisième millénaire, par leurs performances collectives respectives.

À l'intérieur du quatrième chapitre, nous avons exploré la contribution plus militante ou stratégique des F.O. et de WWKA, depuis le pôle de la réception des œuvres. Nos analyses ont nécessité une réflexion particulière sur les lieux où les F.O. et les WWKA se produisent, de même que sur leur potentiel subversif dans l'espace public. L'analyse des œuvres *Carnaval* (2008) et *Le Marché du Zombie* (2014) – toutes deux ayant eu lieu dans la rue – nous a permis d'observer comment les performances des F.O. impliquent la présence des spectateurs et des spectatrices (devenant, dès lors participants et participantes) par le biais de la fête, de même que la manière dont elles



suscitent une réflexion critique en regard des enjeux performés. Nous avons par la suite analysé les certifications de cuisine et *WWKA Grève* (2010) afin d'examiner les conceptions binaires ou dualistes des différents constituants de la réalité sociale (le public et le privé, l'art et la vie, la vue et le toucher, etc.), dans le but de montrer la portée politique de leur renversement. En dernier lieu, nous avons vu comment le toucher peut constituer de nouvelles possibilités d'émancipation et de savoir (Puig De La Bellacasa, 2012). Ce faisant, nous avons été en mesure de témoigner de l'effectivité du bris des binarismes réfléchi par les artistes, leur permettant d'entrer en contact avec l'*autre*.

Par l'exploration des trois axes de recherche qui ont donné lieu à ce mémoire, premièrement la manière dont les artistes s'auto(re)présentent sur la toile artistique et dans les sphères sociales en tant qu'artistes et féministes, ensuite comment elles s'inscrivent dans une troisième vague féministe au Québec par le biais de performances collectives critiques des enjeux – non consensuels – que cette vague sous-tend, et finalement comment et depuis quels lieux elles contribuent – par leurs performances subversives – à une diversité de stratégies politiques dans le troisième millénaire, nous avons été en mesure de confirmer notre hypothèse selon laquelle les artistes participent au déploiement du pouvoir d'agentivité des sujets (le leur comme celui des spectateurs et des spectatrices). Ainsi, nous avons affirmé que le collectif est un espace de dialogue pour les pratiques performatives en art actuel et le féminisme qui se déploie depuis plusieurs éléments en présence, tout en montrant comment les pratiques performatives, propres à chacun des collectifs, se rencontrent parfois ou se dissocient diamétralement. Mentionnons d'abord que les deux groupes utilisent un costume uniformisant dans leurs performances, qu'ils portent tous deux pour signifier et critiquer la récurrence de certains carcans sociaux en regard du genre et des rôles

lui étant assignés, notamment, tout en signifiant, au même moment, l'ancrage des stéréotypes sexuels dans les construits sociohistoriques des figures qu'ils incarnent.

Ensuite, nous avons relevé que ce costume est constitutif de la dimension spectaculaire et théâtrale qui caractérise la démarche des F.O. Cette facette de leur travail, qui sous-tend la cohésion des spectateurs et des spectatrices qui participent à leurs performances, engendre certaines réflexions critiques auprès de ces personnes. Chez WWKA, le rapport entre ce costume et le public s'exprime d'une tout autre manière. Tel que nous l'avons observé, le collectif fonctionne selon une conception de la collaboration qui se situe dans une démarche horizontale et de partage, dans laquelle chacune des membres modèle et participe à une redéfinition constante du collectif, à travers (voire derrière) l'identité WWKA incarnée par le costume. Qui plus est, leurs performances investissent le contact avec l'autre à travers une pratique pouvant être qualifiée « d'antispectaculaire » les certifications de cuisine le représentent bien – en ce qu'elles décentralisent le pouvoir de l'artiste, permettant à toute personne de s'approprier les lieux de l'art.

Ce dernier point nous permet également d'observer que leurs pratiques performatives investissent le milieu de l'art et de la société civile de manière très différente. Alors que les F.O. dévoilent, par leurs performances, le spectacle (sexiste, genriste, raciste, colonialiste, capitaliste, etc.) et ses effets structurants en se le réappropriant – en jouant au sein du milieu de l'art à la manière de *rock stars* –, les WWKA privilégient, quant à elles, un rapport au politique se voulant plus insidieux, notamment par l'infiltration de différents lieux tels que le festival MUTEK ou WWKA OCCUPY. C'est aussi à travers ce rapport au milieu institutionnel de l'art que WWKA se distancie des F.O., en ce qu'elles ont poussé la critique de celui-ci jusqu'à vouloir s'y abstraire. Mentionnons

cependant que les deux groupes critiquent, chacune à leur manière, le milieu artistique, en ce qu'il représente encore un lieu cloisonné par ses règles et ses normes (tel que vu en regard des codes de la performance, par exemple), et qu'il reproduit certains rapports de pouvoir, particulièrement produits par l'hégémonie masculine.

Finalement, alors que les deux collectifs cherchent, par le biais de leurs performances, à poser des questions – plutôt qu'à y répondre –, la façon dont elles s'y prennent est non seulement différente en raison de leur manière d'aborder l'art et le collectif, elle l'est également en regard des modes d'action privilégiés par chacun des groupes. En ce sens, l'usage de la spectacularité chez les F.O est considéré d'emblée comme une stratégie à caractère politique pour attiser le regard. Cela n'est pas le cas pour WWKA, qui investit le rapport au politique depuis certaines prises de position sur des enjeux et en des lieux spécifiques *par* son rapport à l'autre. Cela dit, WWKA *touche* à certaines dimensions sensibles relevant à la fois de l'affect et de l'intime, donnant une couleur et une sonorité particulières aux féminismes, dans lesquelles les objets du quotidien se transforment.

Tel que nous venons d'en témoigner, alors que les F.O. et WWKA s'introduisent, chacune à leur manière, dans le champ de l'art et dans la société civile, elles s'inscrivent aussi dans une diversité de tactiques et de stratégies féministes par le biais de leurs performances. En participant de la construction du rapport entre l'art et le politique, les F.O. et WWKA signifient que le collectif n'est pas seulement un dispositif leur permettant de dialoguer entre elles et avec – et par rapport à – ce qui lui est extérieur, mais constitue plutôt un site expérientiel entrant en – et faisant advenir – une relation interpénétrante où l'art, la vie, le soi et l'autre se nourrissent mutuellement. En ces termes, le collectif apporte une dimension sociale et politique

souvent instrumentalisée dans le milieu de l'art à l'ère du capitalisme, et met de l'avant l'apport des stratégies artisticopolitiques – souvent négligées – au sein des sciences sociales, voire des mouvements qui s'activent sur la scène politique. Au moment où les F.O. initient par leurs performances une autocritique des mouvements féministes – avec un questionnement sur la posture prosex, par exemple –, et que les WWKA dénoncent le sexisme ambiant dans le milieu de l'art par leur seule présence – WWKA ARMY et le festival MUTEK en témoignant –, les artistes expriment de manière flagrante que le mouvement féministe est, à ce jour, vivant, pertinent et nécessaire pour penser les mécanismes de la domination. Aussi rendent-elles compte, au même moment, de la contribution politique et collective de l'art.

Ces réflexions nous amènent à interroger, à notre tour, certaines avenues qui n'ont pas (ou peu) été discutées dans ce mémoire. Par exemple, comment ce type de pratiques, par leur dimension politique collective, participent-elles des transformations de l'art politique au Québec, tout en modifiant le rapport entre art et pouvoir, depuis l'angle particulier des luttes féministes? Comment les pratiques artisticopolitiques issues des milieux institutionnels de l'art peuvent-elles s'articuler à une culture artistique plus « radicale » ancrée dans les luttes sociales, tout en participant à la construction d'un imaginaire et d'une mémoire collective? Quelles affinités symboliques, relativement à la mémoire collective, ces pratiques partagent-elles depuis leur fonctionnement collectif? Ou encore, comment les pratiques artistiques, dans leur rapport au politique, peuvent-elles induire la (re)définition des structures artistiques en place, voire donner un nouveau souffle à l'histoire de l'art féministe dans le troisième millénaire? Voilà autant de questions qui montrent la nécessité d'analyser ces démarches collectives en histoire de l'art.

## ANNEXE A

### FIGURES



Fig. 1. Les Fermières Obsédées, *Les bonbons*, 2011, performance, Festival de théâtre de rue de Lachine, Montréal (Qc). (Crédit photo : Marie-Claude G. Olivier)



Fig. 2. Women with Kitchen Appliances, [WWKA à] MUTEK Electronic Arts Festival, 2011, performance, Festival MUTEK, Montréal (Qc). (Photographie gracieuseté des artistes)



Fig. 3. Women with Kitchen Appliances, [WWKA à] MUTEK Electronic Arts Festival, 2011, performance, Festival MUTEK, Montréal (Qc). (Photographie gracieuseté des artistes)



Fig. 4. Les Fermières Obsédées, *Le rodéo, le goinfre et le magistrat*, 2006, performance, Marché public de Saint-Hyacinthe, Saint-Hyacinthe (Qc). (Photographie gracieuseté des artistes)





Fig. 5. Les Fermières Obsédées, *Les bulles explosives*, 2013, performance, LA CHAMBRE BLANCHE, Québec (Qc). (Crédit photo : Marie-Claude G. Olivier)



Fig. 6. Les Fermières Obsédées, *Les bulles explosives*, 2013, performance, LA CHAMBRE BLANCHE, Québec (Qc). (Crédit photo : Marie-Claude G. Olivier)



Fig. 7. Women with Kitchen Appliances, *WWKA Occupy*, 2011, performance, Square Victoria, Montréal (Qc). (Photographie gracieuseté des artistes)



Fig. 8. Les Fermières Obsédées, *Carnaval*, 2008, performance, avenue du Mont-Royal, Montréal (Qc). (Photographie gracieuseté des artistes)



Fig. 9. Les Fermières Obsédées, *Le marché du zombie*, 2014, performance, Manif d'art 7, Québec (Qc). (Crédit photo : Marie-Claude G. Olivier)

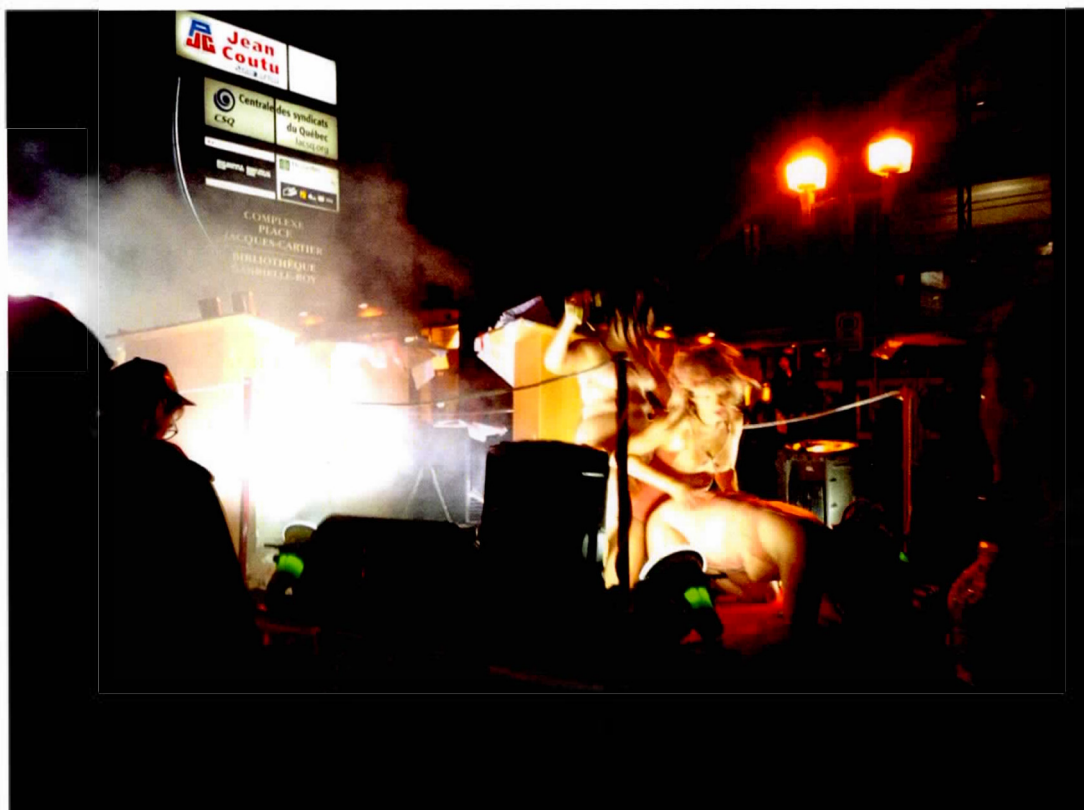


Fig. 10. Les Fermières Obsédées, *Le marché du zombie*, 2014, performance, Manif d'art 7, Québec (Qc). (Crédit photo : Marie-Claude G. Olivier)

## ANNEXES B

### QUESTIONNAIRES D'ENTREVUES

#### 1. SCHÉMA D'ENTRETIEN AUPRÈS DES ARTISTES

Je suis heureuse de vous compter parmi les personnes qui ont accepté de témoigner de leur expérience au sein du collectif (le nommer) \_\_\_\_\_.

Cette entrevue se déroule sous la forme d'un échange. Sentez-vous libre de parler de ce qui vous semble le plus important. Le présent questionnaire s'intéresse à votre démarche artistique en tant que groupe, aux idéologies et valeurs qui la caractérisent, ainsi qu'à la réception de vos œuvres dans le milieu artistique et dans la société civile. La première partie du questionnaire se veut un survol de ces trois axes, à travers l'exploration de votre démarche et de votre pratique artistique. Les sections 2 et 3 nous permettront d'approfondir certains aspects abordés dans la première partie.

#### Démarche artistique

- Comment décririez-vous, en quelques mots, votre pratique artistique? Qu'est-ce qui la caractérise?
- Avez-vous suivi une formation artistique? Quelles sont les influences artistiques les plus décisives pour vous?
- Quelles sont les œuvres (ou événements) que vous considérez comme les plus fortes, les plus significatives, les plus contributaires à votre démarche artistique?
- Décrivez-nous les stratégies formelles et esthétiques que vous avez adoptées dans vos œuvres, en lien avec votre démarche artistique.
- Comment vos œuvres ont-elles été reçues : par le milieu de l'art (professionnelles de l'art et médias artistiques)? Par le public en général?
- Quels impacts ces œuvres ont-elles eu sur votre pratique professionnelle?
- Quelles sont les spécificités de votre pratique par rapport à d'autres pratiques artistiques dans le champ de l'art? Les forces? Difficultés? Limites?
- Quel bilan faites-vous de vos œuvres, avec le recul?
  - Les forces, les réussites, les conquêtes?
  - Les difficultés, les résistances, les oppositions?
  - Les doutes, les choses à refaire autrement?

### **Idéologie et valeurs**

- Quelles sont les valeurs clés, les idées maîtresses, qui animent votre pratique artistique?
- Comment ces valeurs, ou idées maîtresses, interviennent-elles dans la conception de vos œuvres?
- Quelles sont les stratégies formelles et esthétiques qui sont sollicitées par ces valeurs?
- Pouvez-vous donner quelques exemples « concrets » d'œuvres, dans lesquelles ces stratégies interviennent?
- Comment ces œuvres ont-elles été reçues, par rapport aux idées ou valeurs qu'elles véhiculent : par le milieu de l'art (professionnelles de l'art et médias artistiques)? Par le public en général?
- Les valeurs qui ont animé votre pratique se sont-elles transformées avec le temps? Qu'en est-il des œuvres?

### **Réception des œuvres**

- Quelle est, selon vous, la résonance de vos œuvres dans le milieu de l'art et dans la société civile?
- Quels sont les enjeux que vous souhaitez mettre de l'avant dans le champ de l'art et dans la société civile?
- Certains événements artistiques ou culturels ont-ils favorisé la rencontre entre l'art, le public et certaines valeurs ou enjeux que vous souhaitez transmettre?
- Quel bilan faites-vous de vos actions artistiques et de leurs impacts dans le champ de l'art et dans la société civile? Quelle est leur contribution artistique, sociale, voire politique?
- Qu'est-ce que le fait d'œuvrer avec le groupe (le nommer) \_\_\_\_\_ a apporté à votre pratique artistique? Les forces? Difficultés? Limites?

## **2. SCHÉMA D'ENTRETIEN AUPRÈS DES PROFESSIONNELLES DE L'ART**

Je suis heureuse de vous compter parmi les personnes qui ont accepté de témoigner de leur expérience et de leurs réflexions, en tant que professionnelles de l'art, en lien avec les collectifs d'artistes Les Fermières Obsédées (F.O.) et Women With Kitchen Appliances (WWKA).



Cette entrevue se déroule sous la forme d'un échange. Sentez-vous libre de parler de ce qui vous semble le plus important. Le présent questionnaire s'intéresse à la démarche artistique de chaque collectif d'artistes, Les Fermières Obsédées (F.O.) et Women With Kitchen Appliances (WWKA), aux idéologies et valeurs qui caractérisent leur démarche particulière, ainsi qu'à la réception de leurs œuvres dans le milieu artistique et dans la société civile. La première partie du questionnaire se veut un survol de ces trois axes, à travers l'exploration de leur démarche et de leur pratique respective. Les sections 2 et 3 nous permettront d'approfondir certains aspects abordés dans la première partie.

### **Démarche artistique**

- Comment décririez-vous, en quelques mots, la pratique artistique des F.O. et celle des WWKA, respectivement?
- Quelles sont les œuvres (ou événements) que vous considérez comme les plus fortes, les plus significatives, les plus contributaires à leur démarche artistique?
- Décrivez-nous les stratégies formelles et esthétiques qui ont été adoptées dans leurs œuvres, en lien avec leur démarche artistique respective.
- Comment les œuvres des F.O. et des WWKA ont-elles été reçues : par le milieu de l'art (professionnelLES de l'art et médias artistiques)? Par le public en général?
- À votre avis, quels impacts leurs œuvres ont-elles eu sur leur pratique professionnelle?
- Quelles sont les spécificités de leur pratique par rapport à d'autres pratiques artistiques dans le champ de l'art? Les forces? Difficultés? Limites?
- Quel bilan faites-vous des œuvres des F.O. et des WWKA depuis leurs débuts?  
Les forces, les réussites, les conquêtes?  
Les difficultés, les résistances, les oppositions?

### **Idéologie et valeurs**

- Selon vous, quelles sont les valeurs clés, les idées maîtresses, qui animent leur pratique artistique respective?
- Comment ces valeurs, ou idées maîtresses, se manifestent-elles dans leurs œuvres?
- Quelles sont les stratégies formelles et esthétiques qui sont sollicitées par ces valeurs?
- Pouvez-vous donner quelques exemples « concrets » d'œuvres, dans lesquelles ces stratégies interviennent?

### **3. SCHÉMA D'ENTRETIEN AUPRÈS DES SPECTATEURS ET SPECTATRICES**

- Vos premières réactions par rapport à cette performance?
- Quels effets avez-vous ressentis face à cette performance?
- Quelle lecture faites-vous de cette performance? Comment la comprenez-vous?
- Pourquoi avez-vous choisi de venir voir cette performance? Où en avez-vous entendu parler?

## BIBLIOGRAPHIE

- Agozino, B. (1995). « Methodological Issues in Feminist Research », *Quality and Quantity*, vol. 29, n° 3, p. 287-298.
- Bakhtine, M. (1965). *L'œuvre de Francois Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et à la Renaissance*, Paris, Gallimard.
- Bauer, R. (2007-2008). « Transgressive and Transformative Gendered Sexual Practices and White Priviledges: The Case of the Dyke/Trans BDSM Communities », *Women's Studies Quarterly*, vol. 36, n° 3-4, automne-hiver, p. 233-253.
- Beaudry, L. (2014). « L'art et le féminisme au Québec : aspects d'une contribution à l'interrogation politique », *Recherches féministes : Où en sommes-nous avec le féminisme en art?*, vol. 27, n° 2, p. 7-19.
- Beauvoir, S. (1949). *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard.
- Benjamin, W. (1998). *Sens Unique précédé d'Une enfance berlinoise*, Paris, Maurice Wadeau.
- Blocker, J. (2004). *What the Body Cost, Desire, History, and Performance*, Minneapolis, University of Minnesota.
- Bourcier, M.-H. (2006). *Queer Zones. Politique des identités sexuelles et des savoirs*, Paris, Éditions Amsterdam.
- Broude, N. et M. D. Garrard (2005). *Reclaiming Female Agency: Feminist Art History after Postmodernism*, Berkeley, University of California Press.
- Butler, C. H. et L. G. Mark (dir.). (2007). *WACK! : Art and the Feminist Revolution*, Los Angeles et Cambridge, Museum of Contemporary Art et MIT Press.
- Butler, J. (1999). « Subjects of Desire : Hegelian Reflections in Twentieth-Century France », dans J. Kennedy (2014). « GirlsGirlsGirls », *Esse arts + opinion*, n° 82, automne, p. 18-27.

- Butler, J. (2005). *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, Préface Éric Fassin, traduction Cynthia Kraus, Paris, La Découverte.
- Butler, J. (2009). *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du « sexe »*, Paris, éditions Amsterdam.
- Butler, J. (2012). *Défaire le genre*, Paris, éditions Amsterdam.
- Brockes, E. (2015). « The Guerrilla Girls : 30 Years of Punking Art World Sexism », *The Guardian*, en ligne, <http://gu.com/p/48x9x/sbl> (consulté le 22 juin 2015).
- Charron, M.-È. (2010). « Ni polies ni jolies », dans D. Charland (dir.), *Les Fermières Obsédées*, Québec, Les éditions d'art Le sabord, p. 48-63.
- Chitty, E. (2004). « Asserting Our Bodies », dans T. Mars et J. Householder (dir.) (2004). *Caught in the Act*, Toronto, YYZ Books, p. 150-159.
- Crenshaw, K.W. (2005). « Cartographie des marges : intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur », *Les cahiers du genre*, n° 39, p. 51-82.
- Debord, G. (1967). *La société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel.
- Depaule, J. (2013). « Corps de femme », dans S. Clermont et A. Cossette, *Art, sport, genre*, zine-souvenir, Montréal, Festival Edgy Women.
- Diner, R. (2004). *Bodies of Irony : Irony, the Unruly Body, Feminist Performance*, Montréal, Thèse de doctorat déposée au département de communications de l'Université Concordia.
- Dorlin, E. (2008). *Sexe, genre et sexualités. Introduction à la théorie féministe*, Paris, Presses Universitaires de France (Coll. « Philosophies »).
- Dorlin, E. et É. Rodriguez (dir.). (2012). *Penser avec Donna Haraway*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Dumont, F. (dir.). (2011). *La rébellion du Deuxième Sexe. L'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines (1970-2000)*, Paris, Les presses du réel.
- Fassin, É. (2005). « Préface : Trouble-genre », dans J. Butler, J., *Trouble dans le genre, Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte, p. 5-18.

- Fassin, É. (2009). « Les frontières de la violence sexuelle », dans E. Dorlin (dir.), *Sexe, race, classe. Pour une épistémologie de la domination*, Paris, Presses Universitaires de France (coll. « Actuel Marx »), p. 289-307.
- Fassin, M. (2015). « Le masculin l'emporte sur le féminin, vraiment? », *Well Well Well*, no. 2, p. 104-111.
- Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Éditions Gallimard.
- Foucault, M. (1976). *Histoire de la sexualité 1. La volonté de savoir*, Paris, Éditions Gallimard.,
- Fraser, M. (2009). « Que la fête commence : Processions, parades et autres formes de célébrations collectives en arts visuels », *Esse arts + opinions*, n° 67, automne, p. 22-29.
- Friedan, B. (1963). *The Feminine Mystique*, New York, W.W. Norton & Co.
- Fritz, E. (2014). « Toward a Critical Mode of Spectularity : Thoughts on a Terminological Review/Un mode critique pour la spectacularité : réflexions sur la terminologie », *Esse arts + opinion*, n° 82, automne, p. 4-11.
- Greenberg, C. (1965). « Modernist Painting », *Art and literature*, no. 4, printemps, p. 193-201.
- Halberstam, J. (2005). *In a Queer Time and Place, Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York. New York University Press.
- Haraway, D. (2007). *Manifeste cyborg et autres essais. Science-Fiction-Féminismes*, Paris, Exil Éditeur.
- Heinich, N. (1998). *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris, Éditions de Minuit.
- Heinich, N. et J-M. Scheaffer (2004). *Art, création, fiction. Entre sociologie et philosophie*, Nîmes, Jacqueline Chambon.
- hooks, b. (1990). *Yearning, Race, Gender and Cultural Politics*, Cambridge, South End Press.

- Jones, A. (2011). « Postféminisme, plaisirs féministes et théories incarnées de l'art », dans F. Dumont. (dir.), *La rébellion du Deuxième Sexe. L'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines (1970-2000)*, Paris, Les presses du réel p. 435-468.
- Kelm, M-E. (2007). « Riding into Place : Contact Zones, Rodeo, and Hybridity in the Canadian West 1900-1970 », *Journal of the Canadian Historical Association*, vol. 18, n° 1, p. 107-132.
- Kennedy, J. (2014). « GirlsGirlsGirls », *Esse arts + opinion*, n° 82, automne, p. 18-27.
- Lamoureux, È. (2009). *Art et politique. Nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*, Montréal, Écosociété.
- Lamoureux, È. (2005). « Les femmes artistes mobilisées dans le féminisme au Québec », *Sisyphé*, en ligne, <http://sisyphe.org/spip.php?article1597> (consulté le 22 juin 2015).
- Lamoureux, È. et T. St-Gelais (dir.). (2014). *Recherches féministes : Où en sommes-nous avec le féminisme en art?*, vol. 27, no. 2.
- Latour, B. (2010). « Pour une école des arts politiques : Manifeste compositionniste », conférence au Centre Pompidou, Paris, en ligne, <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cGbMqgL/rj9yr6> (consulté le 10 juillet 2015).
- Lavigne, J. (2014). *Érotisme, pornographie et féminisme. Parcours d'une pensée sur la représentation de la sexualité par les femmes artistes*, Conférence à l'Institut de recherches et d'études féministes, 30 octobre, Montréal, Université du Québec à Montréal.
- Leduc V. et C. Riot. (2011). « Dans l'alcove : tête à tête queer sur les défis de la troisième vague féministe », dans M. Baillargeon et le collectif les Déferlantes (dir.), *Remous, ressacs et dérivations autour de la troisième vague féministe*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, p. 199-224.
- Lien, E. (2008). « Women with Kitchen Appliances », *The Scope*, 14 août, en ligne, <http://thescope.ca/ondisplay/women-with-kitchen-appliances> (consulté le 10 juillet 2015).

- Lippard, L. R. (2011). « Un changement radical : la contribution du féminisme à l'art des années 1970 », dans F. Dumont (dir.), *La rébellion du Deuxième Sexe. L'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines* (1970-2000), Paris, Les presses du réel, p. 77-89.
- Löwy, I. (2003). « Intersexe et transsexualités : les technologies de la médecine et la séparation du sexe biologique du sexe social », *Les Cahiers du genre*, n° 34, p. 91.
- Mars, T. et J. Householder. (2004). *Caught in the Act*, Toronto, YYZ Books.
- Mars, T. (2004). « Not Just for Laughs, Women, Performance, and Humour », dans T. Mars et J. Householder, *Caught in the Act*, Toronto, YYZ Books, p. 20-40.
- Maruani, A. (2015). « Êtes-vous une femme selon la FIFA? Faites le test », *Rue 89*, 6 juin, en ligne, <http://rue89.nouvelobs.com/rue89-sport/2015/06/06/etes-femme-selon-fifa-faites-test-259573> (consulté le 8 juin 2015).
- Miles, M. B. et A. M. Huberman. (2004). *Analyse des données qualitatives*, Paris et Bruxelles, De Boeck.
- Mulvey, Laura. (1975). « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, n° 3, automne, p. 6-18.
- MUTEK (2015). En ligne [www.mutek.org](http://www.mutek.org).
- Nochlin, Linda (1992). « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ? », dans *Femmes, art et pouvoir*, Nîmes, Jacqueline Chambon, p. 201-244.
- O'Dell, K. (1998). *Contract with the Skin : Masochism, Performance Art, and the 1970s*, Minneapolis et Londres, University of Minesota Press.
- Ollivier, M. et M. Tremblay. (2000). *Questionnements féministes et méthodologie de la recherche*, Montréal, l'Harmattan.
- Phealan, P. et H. Reckitt. (2011). *Art et Féminisme*, Paris, Phaidon.
- Pinault, M. (2008). *WWKA au MACM le 7 septembre 2008*, vidéo, en ligne, <http://youtu.be/tn3uQ-rlt4k>.
- Pollock, G. (2007). « Des canons et des guerres culturelles », *Les cahiers du genre*, n° 43, p. 45-69.

- Pourtavaf, L. (dir.). (2012). *Féminismes Électriques. La Centrale 2000-2010*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage.
- Puig de la Bellacasa, M. (2012). « Technologies touchantes, visions touchantes. La récupération de l'expérience sensorielle et la politique de la pensée spéculative », dans E. Dorlin et É. Rodriguez (dir.), *Penser avec Donna Haraway*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 64-88.
- Rancière, J. (1987). *Le maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, Fayard.
- Rancière, J. (2008). *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique.
- Reckitt, H. (2012). « Gender Alarm! Expositions féministes queer durant "l'Année de l'art féministe" », dans L. Pourtavaf (dir.), *Féminismes Électriques. La Centrale 2000-2010*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, p. 42-56.
- Reilly, M. et L. Nochlin. (2007). *Global Feminism : New Directions in Contemporary Art*, Londres et New York, Merrell et Brooklyn Museum.
- Rioux Soucy, L-M. (2013). « Phénomena - Le corps féminin comme porte-étendard », *Le Devoir*, 21 octobre, en ligne, <http://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/390507/phenomena-le-corps-feminin-comme-porte-etendard> (consulté le 14 mai 2015).
- Rivière, J. (1994). « Féminité mascarade », dans M-C. Hamon, *Féminité mascarade : études psychanalytiques*, Paris, Seuil, p. 197-213.
- Rodriguez, É. et M. Bouyahia. (2012). « Penser la figuration chez Donna Haraway et Walter Benjamin : un "espace métaphorique de résistance" », dans E. Dorlin, et É. Rodriguez (dir.), *Penser avec Donna Haraway*, Paris, Presses Universitaires de France (coll. « Actuel Marx »), p. 136-158.
- Singh, V. (2005), « From Entrails to E-Mail », dans *Ritual in Contemporary Performance : A Document of the Contemporary Ritual Series*, Vancouver, Western Front Performance Art, p. 5-10.
- St-Gelais, T. (2012). « Féminismes et performativité », dans L. Pourtavaf (dir.), *Féminismes Électriques. La Centrale 2000-2010*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, p. 57-69.



- Tremblay-Pépin, S. (2015). *Dépossession : une histoire économique du Québec contemporain*, Montréal, Lux.
- Tucker, M. (2004). « Bad Girls », dans T. Mars et J. Householder, *Caught in the Act*, Toronto, YYZ Books, p. 34.
- Wark, J. (2004). « Dress To Thrill. Costume, Body, and Dress in Canadian Performative Art », dans T. Mars et J. Householder, *Caught in the Act*, Toronto, YYZ Books, p. 86-101.
- Wark, J. (2001). « Martha Wilson : Not Taking It at Face Value », *Camera Obscura*, vol. 15, n° 3, Durham, Duke University Press, p. 1-33.
- Warr, T. et A. Jones (2005). *Le corps de l'artiste*, Paris, Phaidon.
- Women With Kitchen Appliances *WWKA*, en ligne, <http://wwkacertification.blogspot.ca/> (consulté le 15 avril 2015).
- Zitouni, B. (2012). « Les savoirs situés comme la proposition d'une autre objectivité », dans Dorlin, E. et É. Rodriguez (dir.), *Penser avec Donna Haraway*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 45-63.