

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

VERS UN REGARD INTIME SUR L'HISTOIRE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

À LA MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR
FÉLIX DENIS

OCTOBRE 2023

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.04-2020). 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

Un merci tout particulier aux artistes de l'exposition : à Anna Jane McIntyre, pour les discussions inattendues et l'empathie partagée; à Antoine Paillassard et Lawrence Bondesen-Laplante, pour nos bouffes, nos rires et vos sourires; à Cynthia Girard-Renard, pour ton caractère hérétique et tes tableaux qui continuent de raconter des histoires; à Emmanuelle Jacques, pour les cafés et les bières; à Marian Fournier, pour l'amitié qui dépasse les espaces.

à Danielle Lysaught et Paul Hamelin, propriétaires de Projet Casa, qui ouvrent les portes mythiques de cette maison aux publics montréalais.

à Holly McHugh, B. Calello, Andrew Kachel et Brittini Zotos de la Fondation Gonzalez-Torres et de la Andrea Rosen Gallery, pour votre temps et votre générosité inestimable.

à Jean-Philippe Uzel, ta confiance a été une de tes qualités les plus appréciées dans un contexte marqué d'incertitudes.

Et finalement, à papa et maman, qui m'ont inscrit aux cours de peinture avec Michel quand j'étais enfant.

À mes grand-mères
qui m'ont appris à écouter les histoires

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
LISTE DES FIGURES.....	vii
LISTE DES TABLEAUX	ix
RÉSUMÉ.....	x
ABSTRACT	xi
INTRODUCTION.....	1
1.0 Le projet d'exposition	5
CHAPITRE I	
L'INTIME ET L'HISTOIRE	7
1.1 L'intime : quels horizons?.....	7
1.1.1 L'intime et le poétique	8
1.1.2 L'intime et la sociologie	10
1.2 La peinture d'histoire : un art d'aujourd'hui	11
1.2.1 Mise en contexte historique : un certain récit de l'art et de l'histoire	11
1.2.2 Quelques notions de Jacques Rancière.....	15
1.2.3. L'art et l'intime : débats et enjeux.....	19
CHAPITRE II	
VERS UN REGARD INTIME SUR L'HISTOIRE	23
2.1 La maison Raoul A. Girard : une maison idéale.....	23
2.1.1 Histoire du lieu d'exposition	23
2.1.2 L'intime et le domestique	25
2.2 Felix Gonzalez-Torres : trouver sa place entre l'histoire et l'intime.....	28
2.3 Les nouvelles pratiques artistiques de l'intime et de l'histoire	31
2.3.1 Histoires des communautés LGBTQ+	31
2.3.2 Revisiter l'histoire du Québec	33

2.3.3 Histoires effacées, histoires oubliées.....	36
CHAPITRE III	
L'EXPOSITION REGARDS INTIMES SUR L'HISTOIRE.....	39
3.1 La structure de l'exposition : un cas de co-construction.....	39
3.1.1 Les aléas de la recherche-création.....	39
3.1.2 Structure de l'exposition.....	40
3.2 Coordination et organisation de l'exposition.....	42
3.2.1 Budget et dépenses.....	42
3.2.2 Projet Casa, un projet convivial.....	44
3.2.3 Travailler avec la Fondation Gonzalez-Torres.....	44
3.2.4 Choix des œuvres : disponibilité et envies.....	46
3.3 Approche commissariale et documentation.....	48
3.3.1 Approche commissariale.....	48
3.3.2 Choix commissariaux faits autour de l'œuvre "Untitled" (1988) de Felix Gonzalez-Torres.....	51
3.3.3 Disposition des œuvres dans l'espace.....	53
3.3.4 Documenter l'exposition.....	55
3.3.5 Les provenances de Regards intimes sur l'histoire.....	56
CONCLUSION.....	57
ANNEXE A ÉTUDE DE VALEURS PATRIMONIALES.....	94
ANNEXE B CARNET D'EXPOSITION (EN FRANÇAIS).....	95
ANNEXE C NORMES PROJET CASA.....	113
ANNEXE D DOCUMENTS FOURNIS AUX ARTISTES.....	115
ANNEXE E CONVERSATIONS AVEC LES PERSONNES EMPLOYÉES DE LA FONDATION GONZALEZ-TORRES.....	117
ANNEXE F CONTRAT ENTOURANT LE PRÊT DE L'ŒUVRE AVEC LA FONDATION FELIX GONZALEZ-TORRES.....	119
ANNEXE G CONTRAT DES DROITS DE L'ŒUVRE DE GONZALEZ-TORRES.....	127

ANNEXE H DOSSIER ENVOYÉ À DIFFÉRENTS ORGANISME DANS LE BUT D'OBTENIR DU FINANCEMENT.....	129
ANNEXE I PLAN DE L'EXPOSITION.....	134
ANNEXE J MATÉRIEL PROMOTIONNEL DE L'EXPOSITION.....	136
LISTE DE RÉFÉRENCES.....	142

LISTE DES FIGURES

Figure 1.1 Monica La Mitraille : La Terre des Hommes de Cynthia Girard-Renard	64
Figure 1.2 Josée Yvon : La chienne de l’Hôtel Tropicana de Cynthia Girard-Renard	65
Figure 1.3 Bébé papillon, de Cynthia Girard-Renard	66
Figure 2.1 777 : Le pavillon du Québec est un casino des artistes Lawrence Bondesen-Laplante et Antoine Paillassard.....	68
Figure 2.2 777 : Le pavillon du Québec est un casino des artistes Lawrence Bondesen-Laplante et Antoine Paillassard.....	69
Figure 2.3 777 : Le pavillon du Québec est un casino des artistes Lawrence Bondesen-Laplante et Antoine Paillassard.....	70
Figure 3.1 Faire partie du paysage / The Freedom Pickers d'Emmanuelle Jacques	71
Figure 3.2 Détail de Faire partie du paysage / The Freedom Pickers d'Emmanuelle Jacques.....	72
Figure 4.1 La baleine de Frelighsburg : Une sorte de conversation avec Abram Freligh, fondateur de Frelighsburg d'Anna Jane McIntyre	73
Figure 4.2 Détail de La baleine de Frelighsburg : Une sorte de conversation avec Abram Freligh, fondateur de Frelighsburg d'Anna Jane McIntyre.....	74
Figure 5.1 "Untitled" 1988 de l'artiste Felix Gonzalez-Torres	75
Figure 5.2 Documentation de l'extérieur vers l'intérieur de "Untitled" 1988 de l'artiste Felix Gonzalez-Torres	76
Figure 5.3 Le livre Photostats Felix Gonzalez-Torres avec les écrits de Mónica de la Torre and Anne Lauterbach	77
Figure 5.4 "Untitled" 1988 de Felix Gonzalez-Torres sur un babillard	78
Figure 5.5 "Untitled" 1988 de Felix Gonzalez-Torres transformée en avion en papier.....	79
Figure 5.6 "Untitled" 1987 de Felix Gonzalez-Torres	80
Figure 6.1 untitled (cartels participatifs) de Marian Fournier.....	81
Figure 6.2 untitled (cartels participatifs) de Marian Fournier.....	82
Figure 7.1 Peinture d'histoires II de Félix Denis	83
Figure 7.2 Détail de Peinture d'histoires II de Félix Denis	84

Figure 7.3 Détail de Peinture d'histoires II de Félix Denis	85
Figure 8.1 Dernière documentation	86
Figure 9.1 L'œuvre Touch Me de Skeena Reece.....	92
Figure 10.1 L'œuvre Sans titre (l'art est également politique) en cours de réalisation	93

LISTE DES TABLEAUX

Tableau 1.1 Axes définissant la notion d'intime	7
Tableau 1.2 Oppositions lexicales autour des notions clés des textes de Pierre Zaoui et Dominique Baqué.....	20
Tableau 3.1 Structure initiale de l'exposition Regards intimes sur l'histoire	40
Tableau 3.2 Structure finale de l'exposition Regards intimes sur l'histoire.....	41
Tableau 3.3 Dépenses liées à l'exposition	43

RÉSUMÉ

Ce projet de recherche et de création propose de nouer et de dénouer les liens entre les notions de l'intime, de l'histoire et du politique dans certaines pratiques artistiques des années 80 à aujourd'hui. Cette recherche prend comme point de départ historique le rapport des artistes du XX^e siècle face à l'évènement historique, poursuit avec l'œuvre de Felix Gonzalez-Torres et glisse tranquillement jusqu'aujourd'hui et ici, à Montréal, afin de voir et comprendre comment les artistes construisent des espaces intimes où le regard peut se déployer sur l'histoire. Si les histoires sont nombreuses et plurielles, elles sont ici regroupées sous trois grands chapeaux : l'histoire des communautés LGBTQ+, l'histoire revisitée du Québec et les histoires oubliées, les histoires effacées. L'exposition *Regards intimes sur l'histoire* (présentée à l'été 2022 à l'espace montréalais Projet Casa) est le cœur de ce projet. Elle a regroupé les œuvres d'Anna Jane McIntyre, d'Antoine Paillassard, de Lawrence Bondesen-Laplane, de Cynthia Girard-Renard, d'Emmanuelle Jacques, de Felix Gonzalez-Torres et de Marian Fournier.

Mots clés : art contemporain et actuel, peinture d'histoire, Felix Gonzalez-Torres, intime, art politique.

ABSTRACT

This research and creation project proposes to tie up and untie the links between the notions of the intimate, history and politics in artistic practices from the 1980s to today. This research takes as its historical starting point the relationship of 20th century artists to the historical event, continues with the work of Felix Gonzalez-Torres and slides gradually to the present day and here in Montreal, in order to see and understand how artists construct intimate spaces where the gaze can be deployed on history. If the histories are numerous and plural, they are gathered here under three main headings : the history of the LGBTQ+ communities, the revisited history of Quebec and the forgotten histories, erased histories. The exhibition *Regards intimes sur l'histoire* (presented in the summer of 2022 at the Montreal exhibition space Projet Casa), featuring works by Anna Jane McIntyre, Antoine Paillassard, Lawrence Bondesen-Laplane, Cynthia Girard-Renard, Emmanuelle Jacques, Felix Gonzalez-Torres and Marian Fournier, is the heart of this research project.

Key words : contemporary art, history painting, Felix Gonzalez-Torres, intimate, political art.

INTRODUCTION

« L'histoire n'a pas fini de se mettre en histoires »
(Rancière, 2012, p.84).

« Aussitôt après son départ [l'amant], une immense fatigue me pétrifiait. Je ne rangeais pas tout de suite. Je contemplais les verres, les assiettes avec des restes, le cendrier plein, les vêtements, les pièces de lingerie, éparpillés dans le couloir, la chambre, les draps pendant sur la moquette. J'aurais voulu conserver tel quel ce désordre où tout objet signifiait un geste, un moment, qui composait un tableau dont la force et la douleur ne seront jamais atteintes pour moi par aucun autre dans un musée » (Ernaux, 1991, p.663).

En 2019, dans le cadre du cours *La pratique de la peinture : les espaces du tableau* – donné par Anne C. Thibault – je peins une série de deux tableaux dont seul le dernier existe encore aujourd'hui. Propulsé par un engouement pour le temps et l'histoire, j'ai comme idée de faire une lecture de l'histoire allant de la Révolution française à la grève étudiante de 2012, en passant par les transformations sociales provoquées par le lancement du manifeste Refus global. Plus largement, je voulais voir quels tableaux ou œuvres auraient été vus, à tort ou à raison, comme prophétiques de bouleversements et de changements sociaux. En discutant avec Anne C. Thibault – dont j'ai toujours aimé la façon qu'elle a de déconstruire les idées qu'on lui avance – elle me pose une question semblable à celle-ci : quelles histoires sont à l'ombre des grands récits, des événements historiques? En d'autres mots, quelles petites histoires (invisibles) permettent humblement aux grandes (visibles) de se produire? Cette amie venait de mettre les mots sur ce qui me mènerait finalement à porter un intérêt grandissant pour le sujet, à savoir les rapports entre l'intime, l'histoire et le politique dans les pratiques artistiques. Elle venait de jeter dans l'espace des possibles les bases réflexives et théoriques de ce projet de mémoire et de commissariat.

L'œuvre *Peinture d'histoires II* ([2019] 2021) (voir figure 7.1, 7.2 et 7.3) a été présentée à la Galerie de l'UQAM en 2021 dans le cadre de l'exposition *Passage à découvert*. Elle a été

l'occasion de revisiter ce travail réalisé deux années plus tôt et de le repenser à la lumière de ce sujet qui s'élaborait tranquillement : faire resurgir les liens qui se tissent entre l'intime et l'histoire. Écrivaine française qui réussit habilement à le faire dans une langue claire et concise, plus précisément dans son roman sentimental *Passion simple* (1991), les livres d'Annie Ernaux figurait parmi les éléments cités dans l'œuvre *Peinture d'histoires II* ([2019 2021]). Comment l'écrivaine (1991, p.663) parvient-elle à affirmer que la vision d'une pièce de son appartement parsemée de vêtements et de vaisselle puisse-t-elle contenir plus de force et de douleur que n'importe quel tableau dans un musée, là où pourtant on s'attend à trouver l'Histoire?

Prendre comme point de départ conceptuel un tableau que j'ai réalisé a naturellement fait surgir l'idée d'un projet de recherche-crédation. Afin d'en faire un projet de mémoire et de commissariat, je devais d'emblée savoir si ce sujet dépassait les limites du cadre de mes intérêts personnels, mais aussi celles des médiums. Est-ce que d'autres artistes se sont intéressés à ces questions? S'agit-il d'un réel *modus operandi*, celui de passer par l'intime pour parler de l'histoire? Est-ce que la peinture, comme elle l'était historiquement, est le médium privilégié pour aborder des questions historiques? Ce point de départ particulier me plaçait d'emblée dans une position d'artiste-commissaire, ce qui a teinté autant l'approche de ce mémoire (qui contient parfois des écarts aux prescriptions académiques habituelles) que celle de l'exposition. Ce rôle d'artiste-commissaire permet également de fouiller l'histoire en dehors des dogmes de la recherche historique académique. Puisqu'il s'agit d'un mémoire de recherche-intervention, il faut noter que les annexes – documentant tous les *à côté* qui ont parsemé ce voyage au travers de l'intime et de l'histoire – constituent une part plus qu'importante de ce travail. Ce mémoire valsera également officieusement avec les méthodologies *queer* de l'écriture qui se précisera doucement jusqu'à la conclusion.

Les sens de l'intime seront explorés d'un axe allant du poétique au sociologique, en passant par la question du domestique. Qu'est-ce qui distingue justement l'intime de l'intimité et du domestique? Comment cette notion peut-elle être enrichie des discours de Roland Barthes et de Chiara Piazzesi? Chez Barthes, le regard intime se pose sur une photo de sa mère. En passant par ces vêtements, il propose une définition de l'histoire comme « l'avant-soi ». Chez Piazzesi, il s'agit plutôt de voir l'intime comme un liant entre l'individu et la société. Ces deux axes

permettent de ratisser assez largement le sujet de l'intime afin qu'il informe correctement les pratiques artistiques étudiées ici.

Ces notions de l'intime et de l'histoire, m'ont mené à nombreuses découvertes artistiques et à revoir sous un nouvel angle la pratique de plusieurs artistes. En consultant, le catalogue de l'exposition *Face à l'histoire (1936-1996) : L'artiste moderne face à l'évènement historique. Engagement, témoignage, vision* (ci-après *Face à l'histoire*), j'ai regardé d'un nouvel œil le travail de Felix Gonzalez-Torres. Il faut noter qu'aucune œuvre de Gonzalez-Torres n'est présentée dans l'exposition du Centre Georges-Pompidou. Sa pratique artistique est seulement textuellement mentionnée en appui à l'argumentation de John Miller (1996) dans son texte « Être ici et maintenant : l'image de l'histoire » du catalogue de *Face à l'histoire* (Ameline, 1996). Dans ce texte (Miller dans Ameline, 1996, p.516), la série de *Photostats* (1988-1992) se révélait comme mystérieusement et singulièrement différente par rapport aux autres œuvres présentées dans ce catalogue. C'est suite à cette lecture que m'est venue l'idée de creuser l'idée d'une histoire autre. Cette série d'œuvres est autre dans la mesure où elle ne présente pas une histoire *déjà-là*. C'est plutôt à partir du moment où le public est confronté à cette série d'œuvres que l'histoire commence réellement à s'écrire (Miller dans Ameline, 1996, p.516). Dans le contexte du XX^e siècle où les œuvres d'histoire sont encore « pédagogiques », il s'agit d'un pivot particulier : celui de permettre au public de se placer dans l'histoire. En respectant l'autonomie du public, Gonzalez-Torres laisse des « blancs » dans ses œuvres de sorte que le public puisse s'y projeter. Ce rapport particulier de l'artiste à l'histoire et à son public est ce qui sera, entre autres, ici entendu comme de l'ordre de l'*intime*.

C'est en 1996 que le Centre Georges Pompidou présente l'exposition *Face à l'histoire*. À l'aube du tournant du siècle, cette exposition propose de comprendre « quel regard l'artiste moderne porte-t-il sur les événements politiques majeurs survenus dans le cours de l'histoire de ces soixante dernières années » (Centre Georges Pompidou, 1996). Ce mémoire de recherche-intervention – se menant, dans des allers-retours entre une recherche historique et conceptuelle et sous la forme d'une exposition – traitera d'artistes qui ont porté leur regard sur l'histoire à travers la lentille de l'intime. La recherche s'articulera dans le sillage de l'exposition tenue en 1996 au Centre Georges Pompidou et permettra d'articuler les positionnements des artistes

contemporains vis-à-vis la question de l'histoire. En prenant en compte les paradigmes esthétiques dans lesquels les artistes s'inscrivent, il s'agira de voir par quels glissements les artistes traitent la question des événements historiques par le biais de l'intime. Qui sont les artistes qui portent aujourd'hui un regard intime sur l'histoire?

La peinture d'histoire comme genre artistique peut se voir comme l'une des premières occurrences du regard de l'artiste sur l'événement historique. Les artistes, aux commandes des royautés ou des mécènes, peignaient l'histoire en répondant aux normes esthétiques de l'époque. Les artistes présentés à l'occasion de l'exposition *Face à l'histoire* se sont prononcés de façon souvent pédagogique ou analogue sur la question des événements historiques et des traumas qu'ils auront causés. On peut entendre par là la Première ou Deuxième Guerre mondiale, mais aussi tout autre événement ayant marqué la conscience collective au XX^e siècle. Le philosophe Jacques Rancière qui signe un texte dans le catalogue de l'exposition *Face à l'histoire*, a remis en question les visées et l'efficacité de l'art politique et, par extension, la notion d'histoire (qu'elle soit entendu au singulier ou au pluriel). Aussi, dans le cadre du « régime esthétique de l'art », Rancière nous invite à penser une « efficacité paradoxale de l'art » par un « regard qui se sépare des bras et fend l'espace de leur activité soumise pour y insérer l'espace d'une libre inactivité définit bien un dissensus, le heurt de deux régimes de sensorialité » (2008, p.68). Les limites de l'espace public et de l'espace privé semblent définir les contours du politique. Où l'intime prend-il place dans les espaces et dans les discours? Est-ce qu'il est possible d'observer, au cours des dernières décennies, un glissement quant à la façon que l'artiste a de traiter l'événement historique? Est-ce qu'il est possible que le regard intime de l'artiste sur l'histoire s'inscrive ou se soustraie à l'efficacité paradoxale de l'art dont parle Rancière?

L'exposition *Face à l'histoire* tend, en quelque sorte, la perche à une conception plus actuelle du rapport entre les artistes et l'histoire. Jean-Paul Ameline (1996, p.18), vers la fin de l'introduction du catalogue nous dit : « Car si l'histoire se cherche, il y a encore des histoires – des groupes ou d'individus – dont l'artiste désormais se charge. À la dissolution du concept d'histoire globale répond donc la dissolution du concept d'art global ». Un peu plus loin, dans un autre texte introductif du catalogue, Rancière (2012, p.84) termine avec ces lignes : « L'histoire n'a pas fini de se mettre en histoires ». Ce passage d'histoire au singulier vers l'histoire au pluriel étonne et

intrigue. S'il évoque la fin des grands récits annoncée par Jean-François Lyotard (1979), plusieurs questions demeurent. De quelles histoires les artistes se chargent-ils désormais? Comment s'en chargent-ils? L'intime sera proposé ici comme réponse à la lecture spécifique des artistes sur l'histoire (et non plus l'évènement historique précis et datable, trop souvent lié aux traumas collectifs). Il sera donc proposé dans ce mémoire une politique de l'histoire où le regard intime prime sur son caractère frontal.

Jacques Rancière (1996), dans le texte introductif du catalogue de l'exposition *Face à l'histoire*, identifie trois formes de peinture d'histoire, dont on sent encore les balbutiements aujourd'hui : la forme symbolique, sur(réaliste) et mythologique. L'efficacité paradoxale de l'art politique, la peinture mythologique (au sens barthien) et la question du bris de compétences chez Rancière seront toutes des notions mobilisées pour mieux comprendre ce passage vers un regard intime sur l'histoire. Ces notions de Rancière permettront de mieux introduire les enjeux théoriques que suscitent une pratique artistique de l'intime. Les artistes Kent Monkman, Robert Houle et Skeena Reece permettront de voir comment peuvent s'appliquer les notions de Rancière à des pratiques artistiques concrètes qui traitent de la question de l'histoire. C'est en mettant en dialogue la pensée de Pierre Zaoui et de Dominique Baqué que sera examinée la possibilité ou l'impossibilité de faire se rejoindre l'intime et le politique. Ultimement, le mémoire permettra d'étudier l'œuvre d'artistes qui, au travers de leur regard (et parfois leur démarche) intime, mettent en pratique cette *peinture* mythologique qui défie l'image et son caractère révélateur d'histoire.

1.0 Le projet d'exposition

C'est à l'automne 2021 que je découvre Projet Casa, un nouvel espace d'exposition qui abrite des expositions orphelines (qui par leur spontanéité trouvent plus difficilement leur place dans les circuits traditionnels de présentation de l'art). On y présentait l'exposition *L'éloge de l'accessoire : les appareils du pouvoir* chapeautée par le (fictif et résolument ironique) TNMOA : The National Museum of Africa. Intimidante, mais tellement intrigante, cette maison a certainement joué un rôle important dans ma volonté de faire dialoguer ce mémoire avec une exposition qui entrerait en conversation avec ce dernier. L'ancienne maison de Raoul A. Girard, maintenant Projet Casa, était le lieu idéal où tenir l'exposition *Regards intimes sur l'histoire*.

Empreinte d'une histoire riche, puisqu'elle a basculé d'une fonction à une autre au fil des décennies. L'espace d'exposition a aussi rapporté par des réminiscences à ses usages premiers la notion de l'intime à celle du domestique. La mise en espace a finalement été réfléchi de sorte à faire ressortir le lieu d'exposition.

L'œuvre de Gonzalez-Torres a servi de *degré zéro*¹ pour penser les nouvelles pratiques artistiques de l'intime et de l'histoire. Dans une volonté dialectique de rejoindre le proche et le lointain, les œuvres déjà réalisées de deux artistes ont été mises en dialogues avec d'autres, réalisées spécialement pour l'exposition. La série de *Photostats* (1987-1992) et l'œuvre "*Untitled*" (1988) de l'artiste Felix Gonzalez-Torres et l'installation *Pavillon du Québec III : Le Panthéon* (2003) de la série des « Pavillons du Québec » (2001-2003) de l'artiste Cynthia Girard-Renard seront respectivement étudiées dans la perspective d'un regard sur l'histoire des communautés LGBTQ+ et sur l'histoire revisitée du Québec contemporain. Les artistes Anna Jane McIntyre, Antoine Paillassard, Emmanuelle Jacques, Lawrence Bondesen-Laplane et Marian Fournier ont présenté des œuvres inédites.

Finalement, le projet commissarial sera déboulonné de sorte à en voir les coulisses. Du budget à la disposition des œuvres et des discussions avec la Fondation Gonzalez-Torres à celles avec l'équipe de Projet Casa. Comment les contraintes temporelles et matérielles ont influencé les choix réalisés pour l'exposition? Tenir une exposition comme commissaire mène à faire différents choix : dialogues des pièces l'une entre les autres, manifestation de l'œuvre de Gonzalez-Torres ou encore la documentation des œuvres (avant, pendant et après l'exposition). Comment ces choix ont-ils été effectués? Comment l'espace de Projet Casa a-t-il influencé ces choix? Ultimement, l'approche commissariale sera réfléchi et éclairée sous l'angle des notions de l'esthétique relationnelle et de la postproduction chez Nicolas Bourriaud (1998, 2001). Le rôle du commissaire se verra ici comme celui du DJ, brasser les signes et les remanier. Pourquoi ce titre *Regards intimes sur l'histoire*? C'est ce que ce mémoire nous permettra de découvrir.

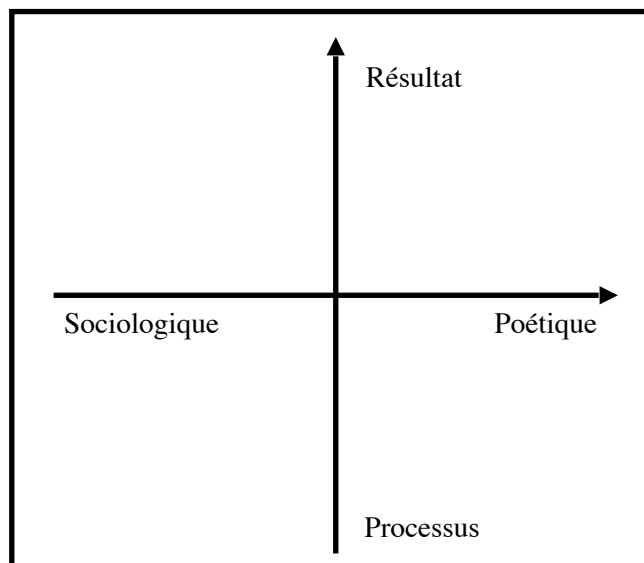
¹ Bien que les termes « degré zéro » suppose en quelque sorte un récit linéaire de l'histoire, avec un *début*, ils sont utiles pour penser une idée (l'intime et l'histoire) et la déployer dans une constellation.

CHAPITRE I L'INTIME ET L'HISTOIRE

1.1 L'intime : quels horizons?

Dans le cadre de cette recherche, la conception de l'intime – pour cette raison qu'elle peut être entendue en sens géographique (l'espace intime), psychologique (idiosyncrasie), relationnelle (un ami intime) ou même corporelle (parties intimes) – se devait d'être plurielle. La notion d'intime sera ici entendue sur deux axes (voir Tableau 1.1) allant du poétique au sociologique et du résultat au processus, en pouvant toutefois s'entrecroiser. Ces axes se traduisent dans le tableau suivant :

Tableau 1.1 Axes définissant la notion d'intime



En plus de cet axe horizontal, la notion d'intime pourra aussi se lire sur un autre vertical allant du résultat (l'œuvre en soi) au processus (ce qui mène au résultat). Ce dernier axe, celui du

processus au résultat, permet de nuancer la notion d'intime en ce sens qu'elle n'est pas nécessairement visible, perceptible. Elle peut s'être manifestée avant, pendant ou même après le moment de l'œuvre (le résultat). Tant l'exposition que le choix des arts et les textes l'accompagnant (voir annexe B) ont été réfléchis de sorte à refléter ces axes. Bien que les notions « d'intime » et « d'intimité » aient des définitions très semblables (voir Centre national de ressources textuelles et lexicales), elles seront considérées de façon distincte. « L'intime » se rapportera à quelque chose qui est plus proche d'un *mode d'être* et d'une façon particulière de regarder le monde (de l'ordre de l'*invisible*) tandis que l'intimité sera entendue comme conscrit dans un espace donné *visible* (le domicile, par exemple). Par cette différence d'instances, « l'intimité », quant à elle, sera entendue davantage comme se rapportant à l'espace domestique, pour éviter les ambiguïtés.

1.1.1 L'intime et le poétique

Poétiquement, l'intime se rapporte au regard singulier porté sur l'histoire. Dans le vingt-sixième fragment de ses notes sur la photographie, Barthes (1980) avance quelques pistes quant à son rapport à l'histoire par le biais du regard qu'il porte sur une photo de sa mère. Il propose d'emblée : « l'Histoire, n'est-ce pas simplement ce temps où nous n'étions pas nés? »; voilà la simple définition de l'histoire que propose Barthes (1980, p.100). C'est ainsi qu'en regardant une photo de sa mère datant de 1913, il soutient que les vêtements que sa mère porte lui permettent de constater la distance temporelle et historique qui les sépare. Ces vêtements, il ne les connaît pas, en ce sens qu'il n'a jamais vu sa mère les porter; ces vêtements sont le symbole de « l'avant lui », symboles de l'histoire (« de ses goûts, ses modes, ses tissus »). Barthes passe par le souvenir personnel (la photographie) et par la mémoire d'une personne qui lui est chère et outrepassa ce possible hermétisme pour porter son regard à de plus larges considérations. Ce regard est un moment clé et charnière chez Barthes puisqu'il constitue précisément le premier geste à poser pour constituer l'histoire comme phénomène discutable. En effet, c'est précisément à cette condition qu'elle se profile devant, puisque pour Barthes (1980), « l'Histoire est hystérique : elle ne se constitue que si on la regarde – et pour la regarder, il faut en être exclu. » Cette conception de l'histoire n'est pas sans rappeler celle de Giorgio Agamben et du contemporain, pour qui on ne peut être contemporain qu'en étant en déphasage avec ce dernier (Agamben, 2008). Dans une forme générale, il définit le contemporain ainsi :

Le vrai contemporain, est celui qui ne coïncide pas parfaitement avec lui ni n'adhère à ses prétentions, et se définit, en ce sens comme inactuel; mais précisément pour cette raison, précisément par cet écart et cet anachronisme, il est plus apte que les autres à percevoir et à saisir son temps. (p.10, 2008)

En poursuivant les considérations de Nietzsche sur « l'inactuel », Agamben construit un lexique philosophique entourant le contemporain. Il élabore sa vision du contemporain au travers de plusieurs idées dont celles de la figure du poète et de la mode, en plus de faire plusieurs usages de l'étymologie. Les mots d'ordre restent toutefois déphasage et anachronisme et c'est à cet endroit que Barthes et Agamben se rejoignent au travers de leur conception, respectivement, de l'histoire et du contemporain. L'histoire selon Barthes, s'il faut en être exclu·e pour la regarder, se constitue en effet semblablement au contemporain selon Agamben (2008) puisqu'il le considère comme « une singulière relation avec son propre temps, auquel on adhère tout en prenant ses distances; [il] est très précisément *la relation au temps qui adhère à lui par le déphasage et l'anachronisme* » (Agamben, p.11, 2008). « Adhérer à son époque » ici signifie simplement que tout contemporain·e ne peut échapper à sa propre époque, mais peut toujours s'en montrer critique.

Ces deux définitions, celle de l'histoire comme avant-soi chez Barthes (1980) et celle du contemporain comme déphasage chez Agamben (2008), permettront de circonscrire et de saisir le rapport des artistes vis-à-vis leur temps et le temps. Ces deux définitions résonneront évidemment bien différemment ou parfois moins d'une pratique artistique à une autre. On ne pourra, par exemple, dire des artistes au XX^e siècle traitant de la Première et de la Deuxième Guerre mondiale qu'elles et ils en étaient exclu·e·s. Au contraire, il était question de se prononcer sur l'histoire qui leur était contemporaine tout en s'en montrant critique, mais l'urgence d'agir n'était évidemment pas propice à opérer un *déphasage* avec son temps. Cependant, les artistes de ce mémoire examinent l'histoire au travers le prisme du contemporain, regarderont le contemporain, en bifurquant par l'histoire ou bien en regardant l'histoire en plein visage, tout simplement.

1.1.2 L'intime et la sociologie

D'un point de vue sociologique, la sphère intime renvoie au « cadre dans lequel cette idiosyncrasie affective et sexuelle peut trouver l'écoute que les cercles sociaux plus larges ne peuvent pas lui offrir » (Piazzesi, 2017, p.177). C'est de cette façon que l'intime joue le rôle d'un terrain d'exploration privilégié pour se prononcer, ou passer un commentaire, sur l'histoire tout en évitant de tomber dans les pièges des pratiques artistiques contemporaines qui font usage de cette notion². Le défi semble d'outrepasser l'individualité pour que l'art intime puisse accueillir la sensibilité du public. L'hypothèse ici est que certains groupes tels ceux historiquement marginalisés (diversités culturelles, sexuelles ou de genres), passent par l'intime (ou la sphère de) au lieu d'aborder ou de confronter frontalement l'histoire. Ce sera le cas des artistes ici étudié·e·s. À ce sujet, les femmes, les personnes issues des diversités culturelles, sexuelles et de genres ont été, dans l'histoire de l'art et plus spécifiquement dans la deuxième moitié du XX^e siècle, reliées aux pratiques et aux usages de l'intime. En plus d'être un espace privilégié pour trouver écoute, la sphère intime, selon Piazzesi (2017, p.177) est aussi « le pivot de l'imbrication entre individualité et société dans la société occidentale moderne. » Il peut s'agir du foyer (du domicile), mais dans le domaine artistique, le tableau (où l'œuvre³) pourrait devenir cet espace privilégié où trouver écoute. Le tableau est en effet l'endroit géographique et symbolique idéal où les artistes peuvent se prononcer sur des sujets qui ne trouveraient pas écho dans des cercles plus larges⁴. Autrement dit, la sphère intime (le foyer ou le tableau, par exemple) agit comme espace géographique déterminé où s'opère le passage du « je » au « nous ». Ce passage du singulier au pluriel est le noyau des pratiques artistiques étudiées ici qui entremêlent intime et histoire dans ce devenir-politique. Entremêler art, histoire et intime est nécessairement politique et la question du bris de compétence chez Rancière viendra éclairer cette hypothèse.

² L'un de ces pièges sera discuté dans la section 1.2.3. L'art, l'intime et l'universel chez Pierre Zaoui et Dominique Baqué.

³ Au XX^e siècle, la photographie a été utilisée par plusieurs femmes artistes afin d'investir tant l'espace privé que public.

⁴ S'il peut être vu comme un espace en retrait du monde et hermétique – Bourriaud (1998, p.12) parle « de l'affirmation d'un espace symbolique autonome et *privé* » –, il peut aussi être entendu comme un refuge où il est possible de penser l'histoire.

1.2 La peinture d'histoire : un art d'aujourd'hui

1.2.1 Mise en contexte historique : un certain récit de l'art et de l'histoire

Faire un tour d'horizon sur les relations qu'entretiennent art et histoire peut être éclairant, car l'art en Europe s'est parfois tenu bien près de l'histoire, tout en maintenant une relation ambivalente et complexe avec elle. C'est à partir du milieu du XIX^e siècle que les deux disciplines se sont éloignées au profit de l'affirmation de l'histoire comme discipline *scientifique* (Nora dans Gaethgens, 2011, p.1). Jusque-là, « l'histoire relevait de l'art et l'artiste se devait d'être un savant ». Le genre de la peinture d'histoire a d'ailleurs été pendant trois siècles le genre pictural le plus noble⁵ (Nora dans Gaethgens, 2011, p.1). Pour ces raisons, on peut difficilement omettre de mentionner le genre historique de la peinture d'histoire dans un tracé vers un regard intime de l'artiste sur l'histoire.

Si l'idée était tentante de tracer une généalogie de la peinture d'histoire ou de genre qui précédait le XX^e siècle vers un art d'histoires, le choix s'est finalement arrêté sur l'exposition *Face à l'histoire* comme point de départ et d'ancrage⁶. Bien qu'au XX^e siècle l'artiste ait aussi été là pour jouer, servir ou encore remettre en question la peinture d'histoire, l'exposition *Face à l'histoire* peut aider à faire le pont vers une conception plus contemporaine des liens qu'entretiennent art et histoire. *Face à l'histoire* est une exposition phare du tournant du XX^e au XXI^e siècle. Elle s'est tenue du 19 décembre 1996 au 7 avril 1997 au Centre Georges Pompidou à Paris. Le commissariat de cette exposition est assuré par dix spécialistes, chapeautés par Jean-Paul Ameline. Elle fait partie d'une « série d'expositions que François Barré [le président du Centre Pompidou] souhaitait regrouper sous le titre global de "Passage du siècle" en reprenant les questions qui se posent à nos sociétés occidentales à la veille du troisième millénaire » (Viatte dans Ameline, 1996, p.12). Cette exposition est gigantesque – du moins en termes quantitatifs – puisqu'elle recueille et expose environ 450 œuvres (réalisées par 200 artistes), en plus d'exposer

⁵ En-dessous de l'échelle se trouvait le portrait, le paysage ou la peinture de genre, par exemple.

⁶ Il faut noter ici que les œuvres dont il est question dans cette partie du mémoire n'ont pas fait partie de l'exposition à Projet Casa. Elles servent à appuyer le propos et à nous mener tranquillement vers une conception intime de l'histoire.

de nombreux documents d'archives et 250 œuvres littéraires. On y retrouve, entre autres, les œuvres devenues canoniques de Kasimir Malevitch, Pablo Picasso, Paul Klee ou encore de Joan Miró. Néanmoins, l'exposition ne se limite pas aux canons occidentaux. Elle présente aussi des œuvres réalisées par des artistes de l'Asie ou de l'Amérique du Sud. Les œuvres ont toutes été produites dans la période allant 1933 à 1996.

L'exposition se propose de répondre à l'ambitieuse question : « Quel regard l'artiste moderne porte-t-il sur les événements politiques majeurs survenus dans le cours de l'histoire de ces soixante dernières années? » (Centre Georges Pompidou, 1996). En fait, il s'agit moins d'examiner le regard de l'artiste que de permettre de voir la réaction artistique et brute de l'artiste face aux grands événements qui ont secoué le XX^e siècle. En parcourant la ligne temporelle et chronologique qui ponctue le catalogue d'exposition, on peut remarquer une claire orientation des événements historiques dont il est question : Première Guerre mondiale, insurrections éponymes, aléas de l'Union soviétique, Deuxième Guerre mondiale, guerre d'Indochine, émeutes décisives, mai 68 et, un peu plus récemment, la dissolution de la Yougoslavie. Ces événements ont inévitablement marqué le siècle dernier, mais le constat plus général à faire en termes artistiques et historiques est que les artistes ont réagi de manière frontale, sans équivoque et *en temps réel* à une histoire qui se déroulait *sous leurs yeux*. Après des siècles à avoir peint les morts – et pas n'importe lesquels, car les artistes « ne [ressuscitent] pas les morts ordinaires » (Michel dans Ameline, 1996, p.28) – les artistes viennent à aborder ce qui leur est contemporain⁷. Ce constat n'est pas banal puisqu'il rompt avec des siècles de tradition et opère ainsi un tournant dans l'histoire de la peinture d'histoire. C'est donc à partir de l'histoire du présent que les artistes créent des œuvres très réactives aux atrocités du dernier siècle. Cette période aura alors bouleversé la définition toute simple de l'histoire que Barthes (1980, p.100) proposait : « l'Histoire, n'est-ce pas simplement ce temps où nous n'étions pas nés? ». Plus tout à fait, car au XX^e siècle, elle s'écrit ou se crée par des artistes qui ne peuvent plus avoir la certitude d'être toujours en vie demain.

⁷ C'est d'ailleurs l'une des raisons pour lesquelles le tableau *La mort du général Wolfe* de Benjamin West (1770) avait tant fait réagir : il avait été peint *trop tôt*. En ce sens que l'artiste n'a pas attendu assez longtemps avant de peindre son sujet, il n'avait pas la distance temporelle généralement nécessaire à la peinture d'un événement historique. En effet, comment savoir si rapidement qu'il s'agisse d'un événement digne de faire partie de l'histoire?

Jacques Rancière (1996), dans le texte introductif du catalogue de l'exposition *Face à l'histoire*, identifie trois formes de peinture d'histoire : analogique (ou symbolique), mythologique et sur(réaliste). Cette typologie de la peinture d'histoire est éclairante pour structurer les possibilités et la largesse d'une pratique artistique de l'histoire. La peinture d'histoire mythologique (au sens barthien) est celle qui est la plus éclairante ici puisqu'elle « joue en somme sur le renvoi permanent de la grande Histoire, avec ses portraits, ses emblèmes ou ses discours, à la petite avec ses étalages de marchandises ou de détritiques, ses portraits de famille ou l'affichage de ses fantasmes et fétiches » (p.77). Ce jeu de passation et d'échange entre la grande et la petite histoire viendra certainement résonner avec le *modus operandi* de plusieurs œuvres discutées au sein de ce mémoire et présentées dans l'exposition. Ce renvoi permanent entre la Grande histoire et la petite est complémentaire à ce va-et-vient entre le « je » et le « nous » en ce sens qu'il est possible au sein d'une même œuvre de jumeler, par exemple, emblèmes et portraits de famille.

Parmi ces peintres d'histoire mythologique, on pourrait nommer, près de nous, Kent Monkman ou Robert Houle. Leurs filiations à la « peinture d'histoire mythologique » tel que l'entend Rancière (1996) se voit surtout dans ce renvoi et ce brouillage des frontières entre la petite et la grande histoire. Leur présence dans ce mémoire semblait justifiée puisque ce sont des figures importantes quand vient le temps de réfléchir aux liens qui unissent l'artiste et l'histoire au Québec et au Canada dans une perspective décoloniale. Kent Monkman figure d'ailleurs dans le récent ouvrage *What Was History Painting and What Is It Now?* (Salber Philipps et Jordan Bear, 2019) qui vise à voir les glissements de la peinture d'histoire aujourd'hui. L'œuvre *Death of The Virgin (after Caravaggio)* (2016) est mentionnée en regard de sa fonction mémorielle (se souvenir des femmes autochtones disparues ou assassinées). L'artiste fait manifestement et consciemment usage des codes qui entourent la peinture d'histoire, plus encore, il réalise des pastiches ou cite des tableaux de l'histoire de l'art en les revisitant. Ce n'est pas innocemment qu'un artiste cri se place à la poursuite de Caravage et de son œuvre. Il place aussi symboliquement dans un continuum historique la figure de la Vierge à celles des femmes autochtones disparues ou assassinées. Kent Monkman se place, par ce tableau, mais aussi plus généralement par son œuvre, comme peintre d'une histoire décoloniale. Il brouille néanmoins certains codes, comme celui de la distance qui sépare le *sujet* (l'artiste) de l'*objet* (les femmes autochtones disparues ou assassinées). Bien qu'il fasse référence au passé par la citation à

Caravage, l'artiste peint une histoire contemporaine et dote les personnages d'habits contemporains (ce qui n'est pas d'usage dans la tradition de la peinture d'histoire⁸).

Robert Houle – dans une appropriation évidente de *La mort du général Wolfe* de Benjamin West (1770) – ouvre l'histoire hégémonique dans ses relations paradoxales et coloniales avec les Premières Nations. L'œuvre *Kanata* (1992) permet de questionner les représentations de l'histoire du Canada telle qu'on la connaît encore majoritairement aujourd'hui en en proposant une autre lecture, hors des canons britanniques et français. L'artiste originaire de la Première Nation de Sandy Lake « "décolore" les figures européennes copiées de la peinture de West et vivifie le guerrier en couleur, inversant ainsi les rapports de force [entre colonisateurs et colonisés] » (Madill, 2018, p.61). Ce désir de rouvrir l'histoire (le tableau de West était, jusque-là, de l'ordre de l'histoire close⁹) place aussi l'artiste en historien dans sa relecture postcoloniale. Par contre, il s'agit moins d'y ajouter sa subjectivité (autrement dit son regard, sa présence singulière, son idiosyncrasie) que d'éclairer une zone d'ombre de l'histoire en activant symboliquement l'agentivité d'un personnage qui a été volontairement « diminué » par le traitement pictural original.

Ces deux artistes se placent efficacement dans ce qu'il serait convenu d'appeler l'héritage de la peinture d'histoire aujourd'hui. Par les sujets, évidemment, mais aussi certaines façons de faire : grands formats (qui inspirent la stature d'une histoire à laquelle on doit *croire*), construction narrative et relativement linéaire du tableau et le médium (la peinture). Ces deux exemples permettent de faire surgir la question suivante : « La peinture d'histoire est-elle [au temps du postmodernisme] réductible à un support pictural et à l'émission d'un message idéologique¹⁰? »

⁸ En effet, c'est l'une des autres raisons pour lesquelles le tableau *La mort du général Wolfe* de Benjamin West (1770) avait tant fait réagir : l'artiste a peint ses objets dans des vêtements « de leur temps » (Gaetgens, 2011, p.16). Il était plutôt d'usage de vêtir les personnages d'un tableau comme si ce dernier se déroulait dans la Grèce antique.

⁹ Cette notion d'histoires closes, ou plus précisément de fictions closes, est empruntée à Camille de Toledo (2016); elles s'entendent comme des histoires, ou fictions, « *qui défendent, soutiennent, construisent et conservent la réalité* ». Le capitalisme, par exemple, est une fiction close à laquelle on se doit de croire.

¹⁰ Par « message idéologique », on entend ici de guider la lecture du public vers une tangente de l'histoire que l'artiste (ou l'institution) voudrait nous faire prendre.

(Gervereau dans Ameline, 1996, p.47). Comment penser la peinture d'histoire à l'extérieur du cadre de la narrativité? Comment travailler l'histoire comme matière artistique en faisant (presque) abstraction des codes hérités de la peinture d'histoire. Il s'agit ici d'artistes qui ne travaillent pas le genre de la peinture d'histoire comme médium, mais abordent plutôt l'histoire par le biais de la création artistique. Le regard intime sur l'histoire se cristallise au moment où il s'éloigne d'un discours hégémonique, national ou tout simplement unifiant au profit d'un regard parcellaire, dans la marge ou qui résiste à l'histoire globale. Comment dépasser les codes de la peinture d'histoire pour parvenir à une autre conception des filiations entre art et histoire? Dexter Dalwood conclut son texte *What Is the History in Contemporary History Painting?* (dans Bear et Salber Philipps, 2019, p.214) en avançant l'idée suivante : « je pense que les artistes qu'on pourrait considérer comme ayant retravaillé la peinture d'histoire ont changé d'orientation pour employer une manière essentiellement subjective de créer des images à propos d'évènements historiques [ma traduction]. » N'est-ce pas là sous-entendre que le regard de l'artiste cherche à devenir intime, tel qu'énoncé précédemment?

1.2.2 Quelques notions de Jacques Rancière

« On suppose que l'art nous rend révoltés
en nous montrant des choses révoltantes » (Rancière, 2008, p.57)

Jacques Rancière est philosophe et ses recherches l'ont souvent porté à se pencher sur l'art contemporain en prenant plusieurs détours historiques. En 2008, il publie *Le spectateur émancipé*, un recueil de textes portant, entre autres, sur l'imbrication entre art et politique. Les notions qui serviront le propos de ce mémoire sont plus précisément sa conception de « l'art politique », les modèles et les paradoxes qu'il suppose ainsi que la question du « bris de compétences ». Ces notions viendront servir les spécificités pratiques et théoriques du modèle d'une politique intime de l'histoire.

L'exemple des tableaux de Monkman et de Houle nous permettent de mieux saisir ce que Rancière nomme les modèles « mimétique » ou « pédagogique » de l'efficacité de l'art politique. L'auteur, par une analogie avec le théâtre XVIII^e siècle, se positionne de façon critique avec ces procédés qui supposent que montrer quelque chose permet inévitablement (et surtout au XXI^e

siècle, puisque ces modèles ont peut-être autrefois fonctionné) la prise de conscience sur un enjeu et un autre ou encore l'apprentissage d'une « vertu » (le terme est peut-être un peu anachronique aujourd'hui). Cette logique « causale », dit-il, se retrouve encore dans les pratiques artistiques contemporaines. L'auteur parle de ce modèle en ces termes :

Appelons cela le modèle pédagogique de l'efficacité de l'art. [...]. Mais nous aimons encore à croire que la représentation en résine de telle ou telle idole publicitaire nous dressera contre l'empire médiatique du spectacle ou qu'une série photographique sur la représentation des colonisés par le colonisateur nous aidera à déjouer aujourd'hui les pièges de la représentation dominante des identités (Rancière, 2008, p.59).

Cette « efficacité » est en fait paradoxale, il s'agit plutôt du modèle pédagogique inefficace de l'art. Rancière, en rapprochant le théâtre au XVIII^e siècle au modèle pédagogique, relègue ce dernier à celui *d'un autre temps*. Est-ce qu'en effet, représenter un enjeu mène efficacement à la prise de conscience sur ce dernier? Sans remettre en question l'importance et la pertinence des œuvres de Monkman et de Houle, on pourrait dire que leurs procédés ne s'éloignent pas tant du modèle pédagogique de l'efficacité de l'art¹¹ par leur narrativité et par l'emploi de la figuration (figures et éléments clairement identifiables). Est-ce que la représentation de « colonisés » par les « colonisés » déjoue le modèle dont Rancière est critique? Quelle méthode, quelle idée Rancière propose-t-il pour résoudre ce problème?

C'est par une redéfinition de ce que l'on nomme « politique » que Rancière trouve sa réponse. Le mot « politique », en français, comporte cette nuance d'avoir une portée différente lorsqu'il passe du féminin au masculin. En son sens restreint, *la* politique concerne les activités liées au pouvoir d'État et qui se pratiquent directement ou indirectement dans le cadre d'une institution démocratique (le parlement ou le gouvernement); *le* politique, quant à lui, concerne une vaste plage d'activités ou de lieux qui concernent le « fait politique » (Mosna-Savoye, 2020). C'est en ce sens que les mouvements féministes des années soixante ont entendu la revendication : le privé est politique. Rancière (2008) nous rappelle plutôt que le politique « commence quand il y a rupture dans la distribution des espaces et compétences ». Il entend par là que le politique commence « quand des êtres destinés à demeurer dans l'espace invisible du travail »

¹¹ Elles trouvent peut-être leur efficacité ailleurs, par exemple : dans l'humour chez Monkman et par l'usage et le détournement des codes du « formalisme moderniste » (Madill, 2018, p.35) chez Houle.

s'investissent en « s'affirmant copartageant d'un monde commun pour y faire voir ce qui ne se voyait pas » (Rancière, 2008). Cette question de la « rupture des compétences spécifiques » peut nous éclairer sur le regard intime de l'artiste sur l'histoire. Il y aurait en effet rupture de compétences lorsque l'intime s'insère dans la sphère de l'histoire. Cette confrontation du visible et de l'invisible est mouvante et correspond toujours à un espace sociopolitique donné. Ces espaces du visible et de l'invisible peuvent être régis par des instances plus ou moins fixes. Ces espaces sont muables en ce que les frontières qui régissent l'un et l'autre se déplacent et s'entrecroisent selon notre position socioculturelle et géographique.

Monkman et Houle ne s'éloignant pas tant des codes de la peinture d'histoire, pourtant leurs œuvres participent à la fois du modèle mimétique de l'efficacité de l'art, mais sont aussi éminemment politiques dans le sens où Rancière l'entend. Leurs œuvres montrent respectivement des femmes reléguées à l'espace de l'invisible par une histoire coloniale et donne symboliquement la voix à un « guerrier du Delaware est considéré [dans le tableau de West] comme un témoin silencieux de la lutte coloniale pour fonder le Dominion du Canada » (Madill, 2018, p.35). Par des procédés picturaux assez évidents, la figuration chez Monkman et colorisation/désaturation chez Houle, rompent, – dans un double jeu avec le politique – les frontières des compétences spécifiques. Double jeu, premièrement, puisque l'artiste n'est plus aujourd'hui une figure d'autorité pour se prononcer sur l'histoire (on pourrait remettre en question les méthodologies artistiques qui s'éloignent du caractère scientifique au profit d'une subjectivité) et, deuxièmement, parce qu'il s'agit de sujets qui sont longtemps restés à l'écart de l'espace public et médiatique¹², ainsi relégués à l'*indicible* ou à l'*invisible*. Est-il cependant possible de jouer avec les codes de la peinture d'histoire tout en déjouant les frontières des compétences spécifiques, c'est-à-dire étant politique tel qu'énoncé par Rancière?

À ce propos, l'artiste une œuvre de Skeena Reece est particulièrement parlante. Artiste multidisciplinaire Tsimshian/Gitksan et Cri, elle vit en Colombie-Britannique. Son œuvre *Touch Me* (2013) (voir figure 9.1) a été présentée en 2017 lors de l'exposition *Moss* au centre d'artistes

¹² Non pas qu'il s'agisse de sujets jamais abordés dans les sphères politiques, plutôt qu'il s'agit de sujets depuis peu de temps abordés dans l'espace public du point de vue des personnes concernées, les Autochtones.

Oboro. Cette œuvre prend la forme d'une vidéo qui présente elle-même une performance réalisée par l'artiste et accompagnée d'une autre personne, avec qui on suppose qu'elle entretient une relation amicale. Dans cette vidéo, « Reece lave une "aînée blanche" alors que les deux versent des larmes de compassion, de soulagement, de deuil et de joie » (Claxton, 2017). Le geste de « laver » une autre personne peut être lu à plusieurs niveaux, car il s'agit à la fois d'une jeune artiste qui s'occupe d'une autre artiste aînée, mais il s'agit aussi d'une Autochtone qui lave une Allochtone. Tel que l'avance Claxton (2017), « il n'est pas question ici de réconciliation, mais de connaître ». Qu'est-ce que cette œuvre veut et peut nous faire connaître? Être « lavé » – ce geste si intime – par une autre personne, c'est se placer dans une position vulnérable qui permet possiblement au public de s'emplir de compassion quant aux traumatismes intergénérationnels générés par les pensionnats autochtones. Montrer ce qui est généralement de l'ordre de l'invisible (l'acte de « laver ») qu'elle relie avec l'histoire coloniale (longtemps reléguée au silence, à l'indicible) des pensionnats autochtones au Canada permet de briser la distribution des compétences spécifiques. L'œuvre, en dépassant les frontières du médium privilégié pour parler d'histoire, s'éloigne alors des codes de la peinture d'histoire comme genre artistique. La narration de l'œuvre est dénuée de toutes fioritures : on ne voit sobrement (tant dans le geste que dans ses qualités esthétiques) qu'une personne en lavant une autre. Intime, en son sens sociologique de passation du « je » vers le « nous », cette œuvre est faite pour être déployée dans un grand espace sombre. Bien que la performance se passe dans un espace temporel indéterminé (pour ne pas dire, presque atemporel), Skeena Reece – dans un espace mitoyen entre le public et le privé – procède à la performance d'un geste étroitement relié au domestique¹³ qui est celui de « laver » (que ce soit dans le cas d'une personne ou d'une surface). Selon l'historienne de l'art Dominique Baqué (2004), le défi des pratiques de l'intime est de réussir « à dialectiser l'intérieur et l'extérieur » afin d'éviter l'unique repli sur soi au sujet duquel l'autrice est particulièrement âpre et critique. Les artistes qui seront ici étudié·e·s, et qui ont fait partie de l'exposition à Projet Casa, semblent échapper ou déjouer cette logique mimétique ou pédagogique en ne montrant pas toujours d'emblée le sujet. Elles et ils prennent plusieurs détours autant plastiques que sémantiques pour

¹³ Cette filiation au domestique aurait pu permettre de présenter l'œuvre dans son rapport analogique au lieu, mais les particularités et la relative petite taille des pièces de Projet Casa ne permettaient pas à l'œuvre de se manifester dans cet espace. Cette œuvre se serait intégrée parfaitement à l'exposition et son thème, mais n'a malheureusement pas pu être obtenue pour des raisons qui seront explicitées plus tard.

évoquer leur sujet. Éclairer un sujet historique par ses angles morts semble intrinsèque avec cette méthode de parler *intimement* de l'histoire. Il est parfois plus facile, en tant que public, d'étendre sa subjectivité dans une œuvre lorsque qu'elle présente des vides ou des angles morts. Ces œuvres sont comme des miroirs, elles ne peuvent se déployer adéquatement tant qu'il n'y a pas une personne pour s'y voir et s'y projeter. Ces vides sont souvent visibles ou littéraux, comme chez Gonzalez-Torres qui laisse une partie de sa feuille blanche ou encore chez Fournier qui laisse le public « remplir » les vides de son œuvre.

1.2.3. L'art et l'intime : débats et enjeux

« Ce qui importe, c'est le dehors, c'est-à-dire la vie problématique telle qu'elle s'exprime *par* soi mais non *en* soi ou *grâce* à soi »
(Zaoui dans Lebovici, 1998, p.38).

« Et celui qui, souvent, a choisi son destin d'artiste parce qu'il se sentait différent, apprend bien vite qu'il ne nourrira son art, et sa différence, qu'en avouant sa ressemblance avec tous. L'artiste se forge dans cet aller retour perpétuel de lui aux autres, à mi-chemin de la beauté dont il ne peut se passer et de la communauté à laquelle il ne peut s'arracher » (Camus, 1957, p.15).

Pierre Zaoui est un philosophe français qui consacre ses recherches à l'art contemporain et aux théories de la littérature. Il enseigne à l'Université Paris-Cité. Son texte « Deleuze et la solitude peuplée de l'artiste » (dans Lebovici, 1998, p.33-48) poursuit la pensée de Gilles Deleuze quant à l'imbrication, ou plutôt l'articulation entre l'art intimiste et l'art qui tend à « l'universel ». Ce texte peut permettre de mieux comprendre comment s'opère cette passation du « je » (l'art *dit* intimiste) au « nous » (l'art *dit* universel¹⁴). Ces deux pronoms se déclinent dans un champ lexical varié et parfois interchangeable (voir le tableau 1.2). S'ils sont souvent mis en opposition, à raison, l'un avec l'autre, Zaoui tente de les réconcilier au travers d'une théorie de l'intime qui réussit aussi à rejoindre l'*universel*. Comment conjuguer cet art de l'intime et cet art éminent public? Autrement dit, comment le regard intime peut-il se projeter sur l'histoire?

¹⁴ Il faut ici appuyer sur le *dit* universel. En effet, ce mot, bien que très connoté, est utile et efficace dans la mesure qu'il se place en opposition avec une histoire qu'on dirait *individuelle*. L'universel n'est donc pas envisager ici dans cette idée de rassembler une majorité et d'écarter un minorité.

Tableau 1.2 Oppositions lexicales autour des notions clés des textes de Pierre Zaoui et Dominique Baqué

Mots se référant à quelque chose de l'ordre du « singulier »	Mots se référant à quelque chose de l'ordre du « pluriel »
Je	Nous
Art intimiste	Art universel
Intérieur	Extérieur
Micro-histoires	Histoire
Proche	Lointain
Autarcique	Politique
Privé	Public
Subjectif	Objectif
Dedans	Dehors
Individuel	Collectif

Dominique Baqué a dirigé et participé à la parution de plusieurs ouvrages monographiques ou thématiques. Dans le chapitre « L'art en deçà du politique » (Baqué, 2008, p.35-97), elle met de l'avant l'impossibilité de joindre le « je » au « nous ». Elle soutient que ce serait d'ailleurs le principal piège qui guette aujourd'hui les artistes dont la pratique artistique prend comme point de départ la notion d'intime. Moins une tendance qu'un véritable paradigme selon Baqué (2004, p.35-97), elle affirme que les années 1990 ont été celles d'un repli sur soi. Constat qu'elle met implicitement en relation avec la « fin des grands récits »; dans la mesure où « il n'y a plus d'Histoire à laquelle s'adosser, plus de mythologies collectives à inventer, grande est la tentation du repli – plus ou moins frileux, plus ou moins autarcique – sur les micro-histoires et sur les mythologies personnelles » (Baqué, 2004, p.35). Ce constat ne prend néanmoins pas en compte la possibilité de revisiter *par* soi l'Histoire plutôt que de placer *le* soi dans cette Histoire¹⁵. Si les grands récits et les mythologies collectives ont été délaissés, c'est peut-être que plusieurs ne s'y

¹⁵ Monkman et Houle n'additionnent pas leur individualité à l'histoire ou bien n'insèrent pas leur « micro-histoires » ou leur « intimité » dans cette Histoire. Ils passent *par* eux pour se prononcer sur l'Histoire coloniale de l'Amérique du Nord.

reconnaissaient pas ou ne s'y retrouvaient tout simplement pas. Cet art de micro-histoires ne parviendrait pas « à dialectiser l'intérieur et l'extérieur, où le proche ne réussit jamais à s'ouvrir sur le lointain. [...] L'art de l'intime se désigne comme une clôture autarcique sur soi qui interdit la possibilité de l'altérité et le déploiement d'un monde possible » (Baqué, 2004, p.48). L'art de micro-histoires dont on ne peut douter de son existence puisqu'elle en donne de nombreux exemples validant son énoncé (elle insiste sur l'étude de cas de l'artiste française Rebecca Bournigault) n'est pas pour autant une fatalité. Est-il donc impossible de joindre l'idiosyncrasie à une ouverture sur « l'extérieur »?

C'est ce à quoi Zaoui, en poursuivant la pensée de Deleuze, répondrait qu'il s'agit moins d'une impossibilité que d'un défi ou d'un idéal : celui de rejoindre, dans un *va-et-vient*, l'intérieur et l'extérieur. En prenant les exemples des peintures de Bacon et Duccio, les œuvres écrites de Beckett et Zola, l'auteur (Zaoui dans Lebovici, 1998, p.43) montre comment il est possible « de critiquer ainsi à la fois et *en même temps* [...] l'intimisme narcissique (le repli sur soi et les expériences privées) et l'universalisme abstrait (les grands problèmes esthétiques, de la "belle forme" à l'*idea* iconique) ». Cet « universalisme abstrait » est ce à quoi on pourrait greffer la peinture d'histoire comme genre historique le plus prestigieux ou encore l'idée d'une Histoire. Il s'agit alors de se placer *entre* les deux et dans un jeu d'aller-retour d'un art de l'intime à un art de « l'universel ». En d'autres mots, une pratique de l'intime et de l'histoire où le dehors rejoint le dedans et vice-versa. Comment dialectiser efficacement les deux? De toute façon, est-ce que les artistes n'ont pas en commun – pour reprendre les mots de Camus (1957) – de nourrir leur art, et leur différence, qu'en avouant leur ressemblance avec les autres?

Ce jeu est néanmoins conditionnel à l'éloignement du réflexe de se tenir devant une forme d'art immédiatement catégorisable. Selon Zaoui (dans Lebovici, 1998, p.39), « le seul problème de l'art est plutôt d'apprendre à sortir de son genre à soi (d'échapper à la classification thématique et donc justement de ne pas "faire thème") ». Aujourd'hui, l'épanouissement de la peinture d'histoire (ou plus largement les liens entre l'art et l'histoire) passerait-il donc par l'affranchissement de son médium de prédilection, la peinture, et des codes qui lui sont propres? La possibilité de ne pas irrémédiablement « faire thème » va de pair avec le détour qu'empruntent les artistes qui évoquent ou confrontent l'histoire : le détour *par* l'intime, *par* soi. Plusieurs des artistes dont il

sera ici question ont décidé de s'éloigner du médium de la peinture – peut-être trop restrictif – pour s'approcher de l'art conceptuel, de la forme installative et même de l'esthétique relationnelle.

CHAPITRE II VERS UN REGARD INTIME SUR L'HISTOIRE

2.1 La maison Raoul A. Girard : une maison idéale

En pensant à cette exposition, je n'avais qu'une image en tête : celle d'exposer dans une maison au cœur de Montréal. Je ne l'ai que tardivement partagée puisque je la jugeais farfelue et inaccessible. Je concevais difficilement cette exposition en particulier dans un lieu aux apparences d'un *white cube*. Par sa nature d'entrecroiser les histoires dans la perspective d'un regard intime, l'exposition avait tout avantage à être présentée dans un lieu avec des caractéristiques architecturales spécifiques et des aires d'une résidence privée, c'est-à-dire d'une maison.

2.1.1 Histoire du lieu d'exposition

Après avoir envisagé de présenter l'exposition à la salle Raoul-Barré de la Cinémathèque (accompagné d'une série de projections), au Centre de Diffusion et d'Expérimentation des étudiants de la maîtrise en arts visuels et médiatiques (CDEx), à la Galerie de l'UQAM et à VOX - Centre de l'image contemporaine, l'exposition sera finalement présentée dans l'espace Projet Casa. Cet espace d'exposition atypique¹⁶, à mi-chemin entre l'organisme culturel et la galerie privée, est situé au pied du mont Royal au 4351 rue de l'Esplanade. Projet Casa fait face au parc Jeanne-Mance qui est un endroit particulièrement achalandé. Le lieu en tant qu'institution culturelle a ouvert ses portes en juillet 2020 dans l'urgence d'héberger et présenter des projets qui devaient avoir lieu durant la pandémie et qui n'avaient jamais pu voir le jour. Sa mission a légèrement évolué vers celle de la présentation d'œuvres inédites, ou encore à celle de mettre en lumière des artistes issu·e·s de groupes historiquement sous-représentés. Par sa localisation au

¹⁶ Cette formule n'est cependant pas unique et plusieurs autres projets à Montréal y ressemblent. On peut penser aux autres lieux du même genre tels que Pangée, Galerie Cache et, plus récemment, Fais-moi l'art.

pied du Mont-Royal, le lieu accueille autant les insulaires, les passant·e·s et les touristes à qui on aurait piqué la curiosité. Il est aussi près de la rue Saint-Laurent qui divise historiquement et maintenant symboliquement la ville entre les francophones à l'est et les anglophones à l'ouest. Ce qui explique que les publics de Projet Casa appartiennent à plusieurs milieux ou communautés ethnoculturelles. Les propriétaires Danielle Lysaught et Paul Hamelin agissent comme mécènes et collectionnent aussi les œuvres d'artistes contemporains. En achetant la maison, le couple avait l'intention de l'habiter au complet, mais a finalement décidé de dédier le rez-de-chaussée à l'art contemporain et actuel. Les propriétaires habitent principalement l'étage supérieur, mais leur salle à manger et leur cuisine sont au premier étage. Cet aspect est important puisqu'il renforce l'hybridité du lieu : à la fois une maison et à la fois un espace d'exposition. L'odeur d'un repas qui mijote sur le feu ou bien qui a été réchauffé se diffuse parfois dans l'espace d'exposition. Le lieu est ouvert au public et aux passants les jeudis et vendredis de 12 h à 19 h et de 12 h à 17 h la fin de semaine. Les expositions qui y sont présentées durent généralement entre trois et six semaines. Au moment d'écrire ses lignes, une employée s'occupe de la coordination des expositions, parfois aidée par la propriétaire Danielle Lysaught.

Si l'édifice a été construit en ayant la vocation initiale d'être une habitation privée, il ne l'aura pas toujours été dans l'histoire. Commandée par le couple dans le but d'agrandir leur résidence, l'étude patrimoniale réalisée par l'Atelier Robitaille Thiffault permet d'en apprendre plus sur l'histoire et les qualités architecturales propres à cette maison de style Renaissance française. Elle a été construite en 1912-1913 par Raoul-Aza Girard (marchand et développeur foncier). L'architecte de cette maison est Joseph-Arthur Godin. Il a notamment mené à la réalisation de plusieurs bâtiments qui font maintenant partie du paysage architectural et culturel montréalais tels que l'édifice Godin (maintenant converti en hôtel), la salle de spectacle La Tulipe ou encore l'école primaire Nouvelle-Querbes (Atelier Robitaille + Thiffault, 2021, p.54-61). La maison Raoul A. Girard est passée d'un usage à un autre depuis sa construction. Entre 1963 et 1979, la maison a été utilisée à des fins de soins de santé par l'Hôpital - Mount Royal Hospital (1963-1969) et l'Hôpital Rabinovitch Phineas Dr (1970-1979). Après avoir passé entre les mains de plusieurs propriétaires qui en ont fait leur demeure de 1980 à 2006, cette dernière deviendra, jusqu'en 2019, une auberge touristique. C'est en 2019 que le couple actuellement propriétaire en

fait l'acquisition. Les usages variés de la maison en ont fait un terrain d'exploration riche pour les artistes qui avaient comme mandat de présenter des œuvres inédites dans le cadre de l'exposition.

2.1.2 L'intime et le domestique

Si la présentation de l'exposition en galerie traditionnelle (*white cube*) aurait pu jouer comme un marqueur de clivage avec le sujet de l'exposition¹⁷, l'espace originellement domestique qu'est Projet Casa, vient plutôt enrichir le sujet de l'exposition qui est analogue à l'espace. En plus d'être historiquement chargé (maison bourgeoise, lieu de soins de santé et auberge touristique), le lieu opère symboliquement cette « rupture de compétences », en ce sens où le domestique n'est généralement pas sujet à une exposition publique. Les œuvres discutées ici en lien avec la question du domestique sont celles qui ont été exposées à Projet Casa à l'été 2022. Elles seront cependant étudiées plus largement plus tard dans ce mémoire.

Présenter, par exemple, son œuvre dans ce qui était autre fois un garde-robe n'est pas anodin (voir l'œuvre *Untitled (Cartels participatifs)* (2022) de Fournier). Au début de cette recherche, l'intime se voyait moins comme un espace géographique délimité (en s'éloignant, donc, du domestique), qu'une façon hybride entre le poétique et le sociologique, de porter son regard sur l'histoire. Le choix de présenter l'exposition à Projet Casa a inévitablement fait resurgir la question du domestique puisque les traces de l'habitat domestique sont omniprésentes : on passe entre autres dans un garde-robe afin d'entrer dans l'une des salles, la cuisine et la salle à manger sont bien visibles. Les meubles intégrés à l'architecture sont souvent utilisés par les artistes investissant l'espace. Celui-ci a aussi la particularité d'être alimenté à la fois par un éclairage artificiel (lumières de galeries) ainsi que par la lumière naturelle. L'intime, dans ce contexte, ne s'est finalement pas limité au domestique et s'y rapporte aussi. Autrement dit, il s'agit de transcender ce caractère strictement géographique et dichotomique (public/privé) et faire

¹⁷ En effet, le *white cube*, dans les théories de l'histoire de l'art, jouait symboliquement le rôle d'un rejet du passé au profit d'un regard vers l'avenir. Les artistes avaient comme envie de se distancier, voire de rompre tout lien avec le passé. C'est plutôt le contraire des préoccupations des artistes ici étudié·e·s qui s'engagent plutôt dans une démarche où se retourner pour relire ou confronter l'histoire devient un geste central dans leur pratique artistique respective.

cohabiter les différents usages du terme pour l'ouvrir, par exemple au regard (avec Barthes, 1980, p.100-102) ou à cette passation du « je » au « nous » dans une perspective sociologique (avec Piazzesi, 2017, p.175-184).

La double occurrence du terme domestique en fait une notion symboliquement chargée. On peut, d'une part, l'entendre comme « ce qui concerne le ménage » ou « ce qui concerne la vie privée » et, d'autre part, comme « personne employée pour le service, l'entretien d'une maison » (TLFi). Cette première occurrence est sensiblement comme Piazzesi l'entend en tant que pivot d'imbrication dans la société occidentale moderne (avec quelques nuances). La deuxième occurrence se devait d'être mentionnée puisqu'elle trouvera certainement un écho dans le travail artistique d'Anne Jane McIntyre et Emmanuelle Jacques sur la présence de communautés afrodescendantes en Estrie. Dans cet ordre d'idée, les artistes ont noté cette particularité de la maison qui abrite maintenant Projet Casa; elle possédait des aires de services, plus précisément, des passages, un escalier et des pièces cachées (maintenant condamnés) qui étaient destinés aux domestiques de la maison. Une porte donnant sur le premier palier de l'escalier menait à une partie de la maison qui aurait « initialement accueilli les pièces nécessaires au personnel de service. [Cette] porte donnant sur l'escalier principal de la maison permettait autrefois à un escalier de relier les deux portions du bâtiment » (Atelier Robitaille + Thiffault, 2021, p.52). À l'opulence architecturale et à ce passé (plusieurs preuves bien tangibles témoignent d'un héritage colonial) les artistes ont répondu – pour ce qui est de l'ordre du visible – par la modestie, voire par l'austérité. Si leur installation respective devait être beaucoup plus chargée, les artistes les ont finalement épurées. De son côté, Emmanuelle Jacques devait inclure deux œuvres picturales réalisées sur des cartons de boîtes de pommes, qui auraient été placées sur les murs adjacents aux portes avec les fenêtres à carreaux. Anna Jane McIntyre, quant à elle, devait présenter une croix de chemin, un mobile et avait pensé à faire pousser des fleurs autour de la houe qu'elle a présentée. Si ces choix ont pu déstabiliser la façon initiale d'occuper l'espace, ils auront finalement permis de réitérer symboliquement et métaphoriquement le sujet de leurs œuvres, mais aussi de celui du lieu dans lequel elles sont exposées : les histoires oubliées, les histoires effacées. Autrement dit, cette sobriété esthétique permet de contraster avec les fioritures architecturales de la maison, permettant ainsi de faire ressortir les histoires lointaines qui l'ont fait vivre pendant le dernier siècle.

Le domestique comme affirmation du ménage (et du travail ménager) et de la vie privée résonneront plus finement avec le travail de Cynthia Girard-Renard qui nous fait voir des femmes d'une certaine histoire *underground* du Québec qui investissent l'espace public (Monica La Mitraille, Josée Yvon et Bébé Papillon) et rejettent du même coup le domestique comme espace d'affirmation et d'épanouissement des femmes. La disposition des tableaux (voir les figures 1.1, 1.3 et 1.4), quant à elle, réaffirme l'architecture de la maison en en faisant ressortir les particularités. En effet, les jeux de formes du tableau *Bébé papillon* (2002) viennent dialoguer de façon analogue avec le motif du parquet de bois. Le fait de placer le tableau dans l'espace en retrait, séparé par un mur cloison percé d'une ouverture en forme d'arc, vient placer le tableau dans un autre (voir figure 1.4). *Monica La Mitraille : La Terre des Hommes* (2002), quant à lui, est coincé entre la moulure de l'ouverture qui permet d'entrer dans la pièce et le coin du mur. On ne peut faire abstraction du lieu dans lequel il se situe, une maison.

Gonzalez-Torres entretient aussi un rapport privilégié avec la question du domestique. Ses œuvres de la série de *Portraits* (1989-1993)¹⁸ explorent cette dimension où le lieu domestique devient le lieu d'exposition. Cette série d'œuvres reprend du vocabulaire architectural le motif de la frise¹⁹. Elle se retrouve à l'interstice du public et du privé en se manifestant autant dans l'espace domestique (la maison) que dans l'espace public (l'extérieur d'une maison). C'est en continuité avec les enjeux sous-jacents à cette façon d'aborder et d'investir l'espace ainsi que dans un désir que la domesticité se reflète dans la documentation²⁰, qu'est venue l'idée de photographier l'œuvre à partir de l'extérieur vers l'intérieur (voir figure 5.2). Sa série de « piles de papiers » (dans la langue originale *Paper Stacks*) se retrouve plus généralement dans des

¹⁸ Il est intéressant de noter que selon Régis Michel (dans Ameline, 1996, p.28) : « le tableau d'histoire se confirme dès lors au modèle didactique de la frise, inspirée des reliefs antiques ». Gonzalez-Torres, avec sa série de *Portraits* (1989-1993), vient renouer avec cette stratégie antique de présenter, en faisant usage de la linéarité, les histoires sur le haut des murs.

¹⁹ Si les frises ont une fonction décorative, elles montrent aussi une certaine forme qui invite à la narrativité par leur caractère linéaire. L'exposition *Paper Mirror* (2019) de Nancy Spero témoigne bien des prolongations et des usages contemporains du motif de la frise dans une perspective de relecture et de réappropriation de l'histoire.

²⁰ La Fondation Gonzalez-Torres, dans son mandat d'archiver la documentation des manifestations du travail de l'artiste, encourage les commissaires et photographes responsables de la documentation à multiplier les points de vue originaux qui permettent un constant renouvellement de la lecture des œuvres.

espaces muséaux ou conçus pour la présentation de l'art et moins souvent dans des lieux d'exposition plus alternatifs comme la maison qui, en plus, garde leur fonction de lieu de vie.

Les œuvres – ces photocopies placées en pile de feuilles de papier – se propagent dans l'espace tel un virus. Elles évoquent le domestique davantage par la négation de ce dernier : l'œuvre est ainsi faite pour s'enfuir de l'espace clos qu'est l'exposition. Moins vu comme un virus à l'époque de leur création, l'artiste croyait plutôt au potentiel de ces œuvres d'affirmer l'existence, on suppose des membres de la diversité sexuelle, en se multipliant dans l'espace public. Ces photocopies nous informent et nous rappellent, lorsqu'elles se propagent, dans l'espace public que : « nous sommes [les minorités sexuelles] partout, nous serons toujours là, quoique les gens fassent » (Gonzalez-Torres dans Rickas, 2000, p.71). En choisissant un objet si volatil tel qu'une feuille, l'artiste n'a toutefois pas le contrôle sur l'endroit où finira l'œuvre : dans une chambre, sur le babillard d'un commerce du coin (voir figure 5.4) ou dans la poubelle la plus près. Bien que Gonzalez-Torres soit curieux du sort de ses œuvres, l'artiste se confie dans une entrevue avec Robert Nickas (2000, p.71) : « Je veux pouvoir demander aux gens qui prennent le travail ce qu'ils vont en faire. Dans le même temps, il faut bien les laisser faire. » En effet, on ne pourrait que *diriger*²¹ le public sur ce qu'il fera avec le travail, mais on ne peut empêcher personne de plier l'une des photocopies pour en faire un avion en papier (voir figure 5.5).

2.2 Felix Gonzalez-Torres : trouver sa place entre l'histoire et l'intime

« Je pense parfois que mon seul public a été mon copain »
(Gonzalez-Torres dans Rickas, 2000, p.69).

Au fil de sa pratique, Felix Gonzalez-Torres est parvenu à dépasser le vocabulaire plastique du minimalisme américain, afin de donner à son œuvre une dimension autobiographique. L'œuvre "*Untitled*" (1988) (voir figure 5.1) – sur certains aspects esthétiquement et conceptuellement très

²¹ Diriger fait ici référence, par exemple, à la possibilité offerte (voir annexe F pour les contraintes et possibilités d'interprétation quant au déploiement de l'œuvre) par la Fondation d'afficher ou non un carton sur lequel serait écrit quelque chose comme : « Merci de ne prendre qu'une seule copie ». Ce qui n'a pas été le cas lorsque le travail de Gonzalez-Torres a été exposé à Projet Casa. Ce sujet sera discuté plus tard dans ce mémoire.

proches de sa série de *Photostats* (1987-1992) (voir figure 5.6) – entreprend de faire un va-et-vient du *soi* vers le *nous*. En impliquant d'emblée les corps du public et tout le bagage personnel qui vient avec, l'artiste mélange habilement le personnel et l'impersonnel, le public et le privé. Mais qu'est-ce que cela produit? "*Untitled*" (1988) marque son intérêt quant au procédé d'écriture et de relecture de l'histoire. En faisant usage d'un langage plastique très sobre (typographie neutre noire sur fond blanc), l'artiste mélange différents éléments : des personnages historiques, des lieux plus ou moins connus et des années avec ou sans précision de leurs significations. L'œuvre "*Untitled*" (1988) est l'une des premières interventions artistiques à se présenter de la sorte : une pile de feuilles de papier. C'est parmi l'une de ses rares piles à se présenter élevée sur un socle puisque les suivantes se retrouvaient directement sur le sol, de sorte à rappeler davantage l'« imprimerie » et, par extension, le mécanique et le reproductible (Nickas, 2000, p.70).

Ces pages-fenêtres sont des espaces bien physiques, mais non-*auratiques*²² qui permettent au reflet du soi de s'ajouter à l'histoire. Cette façon de construire et présenter ces pages-fenêtres (texte imprimé sur le bas de la feuille et le haut de la page restant blanc) agissait pour l'artiste comme un « écran pour que les gens se projettent eux-mêmes dans ces événements » (Nickas, 2000, p.70), puisque l'histoire d'une minorité ne la concerne pas uniquement. Si le genre de la peinture d'histoire permet généralement peu d'interprétation²³, Gonzalez-Torres implique quant à lui la subjectivité de la personne qui regarde ou prend l'œuvre au point même de lui permettre de prendre conscience de sa place dans l'espace et dans l'histoire.

L'artiste entreprend de construire un champ lexical qui tendrait vers celui d'une histoire de la défense des droits homosexuels, mais plus largement vers celle d'une histoire *queer*, au sens littéral de « tordue ». Elle est *queer* en ce qu'elle se soustrait aux signifiants habituels du langage

²² Walter Benjamin (2013) en parle comme l'unicité d'une œuvre qui s'apprécie *ici et maintenant*.

²³ Elle servait à relayer l'histoire telle qu'on voulait qu'elle soit vue.

(qu'il soit sous forme visuelle ou textuelle²⁴) dictés par l'efficacité (Lorenz, 2018, p.148-149), en proposant une écriture discontinue, relativement opaque et anachronique de l'histoire. "*Untitled*" (1988), et l'ensemble des œuvres de sa série *Photostats* (1987-1992), sont des fenêtres sur l'histoire en ce sens qu'elles *cadrent*. Elles cadrent puisqu'elles permettent de voir ce que la surface contient et nous permet de deviner ce que la surface rejette. Cette manière de *pratiquer intimement l'histoire* a mystérieusement et ambiguëment ponctuée toute sa pratique artistique, de sorte que l'œuvre de l'artiste reste continuellement ouverte à de nouvelles lectures et à de nouvelles significations, influencées par le contexte, la subjectivité et les changements historiques plus larges. Pourquoi choisir tel évènement plutôt qu'un autre, tel personnage ou tel lieu et ainsi, rejeter le reste?

Pour lever le voile sur trois de ce que ces éléments *pourraient* signifier, on dira ici que l'œuvre rapporte sur une même surface, celle d'une feuille de papier : une série d'amendements empêchant le financement de contenu éducatif sur VIH/Sida (Helms Amendment 1987), une chanteuse populaire ayant milité contre l'avancement des droits des minorités sexuelles (Anita Bryant 1977) et les émeutes de San Francisco menées par des groupes militants et survenues en réaction aux meurtres du maire et de l'un de ses conseillers, ouvertement gais (White Night Riots 1979). Ces éléments, qui sont contextuels à un moment historique spécifique, sont entrecoupés d'autres qui, selon le point de vue où l'on se place, peuvent sembler plus ambigus (High-Tech 1980; Bavaria 1986), évoquant une couche plus profonde de connexions ou de contrastes. Montrer ces évènements et ces personnages on ne peut plus *tels quels* (les inscrire textuellement sur un feuille de papier), ne déjoue pas en soi le modèle d'efficacité de l'art chez Rancière, mais c'est plutôt dans la banalité de l'objet (une pile de papiers) et par la reconfiguration de ce qui est visible et ce qui ne l'est pas que Gonzalez-Torres vient puiser le caractère politique de son œuvre.

²⁴ Les deux s'entremêlent dans l'œuvre de Gonzalez-Torres, en ce sens que le *texte* devient souvent *image* et réciproquement.

2.3 Les nouvelles pratiques artistiques de l'intime et de l'histoire

Quelles sont les résonances de la peinture d'histoire aujourd'hui? Plus largement, comment l'histoire est-elle abordée par les artistes? L'intime se voit-il comme la voie privilégiée pour parler, pour passer un commentaire ou bien pour fouiller l'histoire? L'œuvre de Gonzalez-Torres, à la frontière du contemporain et de l'actuel, sert cette recherche en agissant comme un point d'ancrage historique et conceptuel permettant ici de concevoir une sorte de *degré zéro* d'un regard intime de l'artiste contemporain sur l'histoire. L'idée de ce mémoire et de ce projet commissarial est de placer certaines des œuvres dans le sillage d'autres, réalisées plus tôt. C'est ainsi que les enjeux théoriques, plastiques ou historiques des œuvres de Felix Gonzalez-Torres et de Cynthia Girard-Renard sont repris et réinterprétés par celles de Marian Fournier et du duo Lawrence Bondesen-Laplante et Antoine Paillassard. Les œuvres d'Anna Jane McIntyre et d'Emmanuelle Jacques devaient quant à elles entrer en résonance avec l'œuvre *Touch Me* (2013) de l'artiste Skeena Reece qui pour des raisons d'ordre pratique, n'a pas pu être présentée à l'exposition. Cette analyse des œuvres vient s'ajouter aux textes commissariaux (voir annexe B), elle permettra d'explicitier ce que ces derniers ne révèlent pas ou bien de corroborer certains des discours et des idées qui ont émergé durant et suite à la tenue de l'exposition. Autrement dit, elle vient informer ce que les textes commissariaux n'informent pas et inversement. Les biographies et démarches détaillées des artistes se trouvent aussi dans le carnet d'exposition (voir annexe B).

2.3.1 Histoires des communautés LGBTQ+

Marian Fournier est diplômé d'un baccalauréat en histoire de l'art et est candidat à la maîtrise en muséologie. Par son travail antérieur de la citation et de l'usage des médiums numériques, la présence de l'artiste queer Marian s'imposait lorsqu'est venu le temps de penser à une personne pour réfléchir à une relecture de la série de *Photostats* (1987-1992) de Gonzalez-Torres²⁵. L'œuvre *Untitled (cartels participatifs)* (Fournier, 2022) est littéralement un cartel sur lequel on peut lire les informations relatives à l'œuvre à laquelle celle-ci est juxtaposée. Le cartel est

²⁵ Puisque le choix d'exposer une œuvre plutôt qu'une autre s'est fait à la dernière minute, l'artiste n'a évidemment pas changé la forme de son œuvre. Cependant l'œuvre de Fournier dialogue aussi bien avec l'une ou l'autre des œuvres de Gonzalez-Torres.

composé d'un ordinateur, d'un écran et d'un boîtier fait en contreplaqué de merisier. Le fond de l'écran est noir et le texte qui y apparaît est blanc comme la série de *Photostats* (1987-1992) de Gonzalez-Torres. Lorsqu'une personne parle ou bien qu'un bruit se fait entendre, un logiciel de l'ordinateur transcrit ce qui est entendu, parfois sans erreur et, très souvent, en altérant le discours.

L'œuvre de Fournier (voir les figures 6.1 et 6.2) poursuit les enjeux théoriques et plastiques sous-jacents à cette série en dépassant aussi le langage de l'art minimal américain pour l'amener moins à se politiser qu'à se déhiérarchiser. L'hybridité médiumnique et disciplinaire (à la frontière de l'art numérique, de la muséologie et de l'histoire de l'art) et la sobriété du rendu de ces cartels (ici typographie neutre blanche sur fond noir) ne nous permettent pas d'identifier d'emblée le sujet de l'œuvre. Le sujet dépasse le cadre de l'objet. Le critique d'art français Nicolas Bourriaud²⁶ (1998) disait à propos de l'apport théorique de l'œuvre de Gonzalez-Torres que l'aura se déplaçait vers les publics, et c'est ce qui se produit avec les cartels participatifs de Marian Fournier. Alors que l'artiste états-unien demandait au public de combler les trous de l'histoire (en laissant un vide), l'œuvre de Marian l'implique encore davantage en lui faisant *écrire* l'histoire. En effet, l'œuvre s'active et s'écrit par la voix; l'agentivité et l'idiosyncrasie du public deviennent alors essentielles. Les cartels créent une véritable « collectivité instantanée de regardeurs-participants²⁷ » (Bourriaud, 1998, p.62) dont le travail pourrait être d'écrire ce que les œuvres ne parviennent pas à dire. Cet aspect est particulièrement important puisqu'en effet, les cartels sont rapidement devenus – durant l'exposition – des points de rencontre autour desquels on se rassemble pour discuter des œuvres qu'ils informent. Dans un rapport d'intersubjectivité et d'interdépendance, l'œuvre favorise l'émergence de liens intimes entre les artistes, les publics et

²⁶ Même si les théories de Bourriaud sont poursuivies ou parfois remises en question (entre autres par Claire Bishop ou Estelle Zoong Mengual) il paraissait ici essentiel de les mentionner et d'en faire usage puisque l'auteur entretient, dans l'imaginaire, une relation étroite et privilégiée avec l'œuvre de Gonzalez-Torres.

²⁷ Dans le constat original, Bourriaud parlait de l'œuvre "*Untitled*" (*Arena*) (1993) qui consiste en une piste de danse délimitée par des ampoules lumineuses au plafond où les gens sont invités à écouter de la musique (dans un *walkman* ou tout autre appareil personnel diffusant de la musique) et à danser dans ce périmètre.

l'histoire. L'œuvre a le caractère particulier d'être dépendante d'une autre en ce que le cartel informe habituellement ce qui lui est adjacent. *Untitled (cartels participatifs)* de Fournier (2022) fait ressurgir le caractère furtif du geste artistique de présenter comme œuvre des cartels (on pourrait croire qu'il s'agit *seulement* d'un cartel numérique). Ce geste renforce et est conséquent avec cette volonté de l'artiste de déhiérarchiser les discours par et sur l'art dans un contexte muséologique.

2.3.2 Revisiter l'histoire du Québec

Cynthia Girard-Renard est artiste visuelle et poète. De 2001 à 2003, l'artiste réalise une série de trois installations sous le nom de Pavillon du Québec I, II et III. Elles ont respectivement été présentées à SKOL, Centre des arts actuels, au Centre Clark et à la Galerie B-312. Les trois tableaux présentés sont d'assez grand format. Ils sont réalisés à l'aide de la peinture acrylique, mais le rendu de cette dernière est plutôt mat. Les éléments qui composent les tableaux sont à la fois figuratifs et géométriques.

Cette série (voir les figures 1.1, 1.2 et 1.3) avait été produite en ayant l'ambition d'être un *remède* à la mondialisation. En tant que véritable peintre d'histoire, l'artiste se questionne : quels symboles se rappellera-t-on dans un Québec post-mondialisation? Les trois grands tableaux rouges nous permettent de voyager dans le temps et de rencontrer les femmes hérétiques qu'ont été Monica la Mitraille, Josée Yvon et Bébé Papillon. Question qui n'a pas fini d'être remise sur table : comment imaginer et concevoir l'identité du Québec d'aujourd'hui? Cette série opère une logique semblable à celle de Gonzalez-Torres en ce qu'elle met en lien des personnages historiques et des symboles qui, dans le cas de Girard-Renard, n'attendent qu'à devenir les emblèmes d'un hypothétique Panthéon du Québec présentant une nouvelle histoire de la seule nation francophone en Amérique du Nord. On y retrouve une braqueuse de banque, une femme poète et une danseuse nue. L'artiste lie des symboles et des personnages historiques propres à l'histoire enterrée du Québec contemporain. À l'opposé d'un cours d'histoire, Girard-Renard nous propose une histoire intime du Québec telle qu'elle voudrait s'en souvenir (et qu'on s'en souvienne). Les procédés plastiques dont Girard-Renard fait usage nous encouragent à entretenir

un rapport intime avec ses œuvres : s'approcher pour mieux discerner les visages, pour décrypter ce qui se retrouve sur les contours du tableau ou encore pour lire la une du magazine Allô Police.

Ayant récemment terminé leur parcours universitaire en arts visuels et médiatiques, le couple et duo d'artistes Lawrence Bondesen-Laplane et Antoine Paillassard a été invité à l'exposition en ayant le mandat de revisiter (à nouveau²⁸) l'histoire du Québec. Cette œuvre devait se placer dans le sillage des trois *Pavillons du Québec* de Cynthia Girard-Renard (2001-2003). Leur installation *777 : Le pavillon du Québec est un casino* (Bondesen-Laplane et Paillassard, 2022) est composée de tableaux, d'impressions et de dessins sur papier japonais, de collages, de cannes de soupe, de fleurs ainsi que de dépliants. L'installation colorée joue parfois avec les qualités architecturales de la pièce.

Dans une période charnière pour penser l'histoire du Québec²⁹ (dix ans du printemps érable, crise climatique et racisme systémique pour ne nommer que ces enjeux), le couple se tenait devant un travail colossal. Ludique et juste assez cynique, le titre de leur œuvre *777 : Le pavillon du Québec est un casino* (Bondesen-Laplane et Paillassard, 2022) réfère littéralement à la condition actuelle du pavillon du Québec de l'Expo 67 qui a été transformé, avec le pavillon de la France qui lui était contigu, en casino national. Bondesen-Laplane et Paillassard se sont amusé·e·s à déplacer, emmêler et renouer les « signes » de la construction identitaire d'un Québec moderne à un Québec contemporain. Autrement dit, le duo s'est intéressé à la façon dont se dévoile et se déploie l'histoire d'un Québec suite à la Révolution Tranquille, et l'histoire d'un Québec suite au Sommet des Amériques en 2001 à Québec. Après une recherche méticuleuse dans les zones d'ombre de l'histoire, le duo d'artistes – tout en restant critique – a identifié les résistances politiques de notre histoire afin d'y construire une identité collective et plurielle. L'installation se déploie dans l'espace comme un chantier (voir les figures 2.1, 2.2 et 2.3), ce que renforce le

²⁸ Cette entreprise artistique et historique était un défi pour le duo d'artistes puisqu'elle a été maintes fois entamée par plusieurs artistes ou commissaires par le passé. Pour ne nommer que celles-ci, on peut penser (dans le cas du sujet de l'histoire) à l'exposition numérique *150 ans / 150 œuvres : l'art au Canada comme acte d'histoire* ou encore à celle *Notre histoire // Our History* de Michael Blum (2014).

²⁹ Tautologique peut-être, car quelle période ne l'est pas?

choix de laisser les stores de la salle d'exposition ouverts (la machinerie de chantier et les travaux sur la rue Marie-Anne étaient bien visibles depuis la baie vitrée). Dans un métissage des cultures (elle est née à Drummondville et lui à Saint-Denis, La Réunion), le couple d'artistes a mobilisé certains éléments de l'identité graphique et symbolique du Québec (le lys, le bleu du certificat de naissance ou la typographie « Univers » de l'Expo 67) en les réinvestissant dans le médium littéraire des fables et des légendes. Les personnages historiques ont été abandonnés au profit d'autres formes de vie telles que la bernache, la morue ou le pêcheur (personnage anonyme et intemporel). Ce choix s'inscrit plus largement dans une tendance à délaisser les personnages historiques identifiables – tels que présents chez Girard-Renard – au profit de valeurs ou de groupes de personnes; ceux-ci ont l'avantage que le temps a peu de prise sur leur commémoration contrairement à certains personnages historiques (prenons ici les exemples de Claude Jutras ou de John A. Macdonald). Cette installation est de loin la plus hermétique ou questionnable quant au thème de l'exposition et de ce mémoire. Cet écart tient peut-être à la nature des liens intimes qui se tissent entre les œuvres ou encore par le mode de transmission des histoires que les œuvres racontent : ces histoires se racontent mieux chuchotées à l'oreille.

Tant Cynthia Girard-Renard que le duo Bondesen-Laplace–Paillassard ont réussi à tenir la route houleuse d'une relecture de l'histoire du Québec contemporain en faisant usage de la *fiction*. Pour Rancière (2008, p.72), la fiction permet « de changer les repères de ce qui est visible et énonçable, de faire voir ce qui n'était pas vu, de faire voir autrement ce qui était trop aisément vu, de mettre en rapport ce qui ne l'était pas ». Entendue souvent de façon péjorative lorsque vient le temps de parler de sujets politiques ou de société, la fiction est plutôt perçue de façon méliorative par Rancière (2008, p.72) qui la considère non :

pas [comme] la création d'un monde imaginaire opposé au monde réel. Elle est le travail qui opère des *dissensus*, qui change les modes de présentation sensible et les formes d'énonciation en changeant les cadres, les échelles, les rythmes, en construisant des rapports nouveaux entre l'apparence et la réalité, le singulier et le commun, le visible et sa signification.

C'est par cette même manœuvre que ces artistes reconfigurent le visible et l'invisible. Girard-Renard fait voir autrement les trois femmes présentées sur ses tableaux et donne ainsi un autre souffle à leur histoire, elle reconfigure la façon dont on les perçoit. Avec leur installation à la composition très rythmée, le duo d'artistes, quant à lui, participe à changer l'ordre ou faire voir autrement ce qui est habituellement visible de ce qui ne l'est pas. En plaçant les lys sur la surface de l'un des meubles intégrés à l'espace de l'exposition et en les laissant sécher avec le temps, le duo permet de reconsidérer le rapport que l'on entretient avec l'un des emblèmes les plus forts du Québec. Par certaines stratégies, comme celle de placer une petite main qui pointe la caméra de surveillance (celle de l'espace d'exposition, qu'on ne souhaite généralement pas réitérer) permet de rappeler le titre de l'œuvre *777 : Le pavillon du Québec est un casino* (le casino, là où les caméras pullulent).

2.3.3 Histoires effacées, histoires oubliées

C'est à l'été 2021 que les artistes participent à une résidence de création de six semaines à Adélar³⁰. Lors d'une sortie de résidence, elles présentent leurs recherches sur la présence historique de communautés noires en Estrie. Leur projet était encore, selon leurs dires, à l'étape des balbutiements. En effet, les explorations visuelles présentées en 2021 témoignaient seulement de la pointe de leurs recherches historiques. Durant les semaines qu'elles ont passées à Frelighsburg et ses environs, les artistes se sont engagées dans une démarche où leur regard intime se projetait sur l'histoire de ces communautés, tant celles du présent que celles du passé. Ce « regard intime » est ici à l'intersection de la perspective poétique et sociologique comme l'entendent Barthes et Piazzesi. Leur regard s'est posé sur des lieux oubliés, résolument ou non, par la conscience collective. Elles sont aussi allées à la rencontre des gens, en partageant cafés et discussions dans un mode d'être qui ne cache pas ses filiations avec l'héritage des théories et des pratiques de l'esthétique relationnelle. C'est avec ces rencontres que les histoires se sont partagées entre la population locale et les deux artistes en résidence. Les deux artistes en étaient

³⁰ Adélar est un lieu de résidence d'artistes situé à Frelighsburg. C'est un projet de mécénat cofondé en 2019 par Sébastien Barangé, Gérald Fillion et Laurent Vernet. Anna Jane McIntyre et Emmanuelle Jacques sont toutes deux artistes en arts visuels.

à leur première cohabitation de leur pratique. Elles se sont au moins rejointes quelque part dans le sillage des pratiques relationnelles.

Geste élogieux dont on leur doit d'être redevable, Anna Jane McIntyre et Emmanuelle Jacques ont troqué leur chapeau d'artiste pour celui, respectivement, de voyageuse dans le temps et d'historienne. En nous rappelant que déterrer des histoires n'a rien de facile, elles ont intimement fouillé, dépoussiéré et déterré les livres d'histoires, les magasins et les archives estriennes. Si la douleur est bien présente dans ces récits, c'est pour transformer [traduire en objet d'art] l'oubli et l'effacement par la lueur des flammes qui s'agitent et scintillent. Les artistes dans leur façon de mener à bien leur travail se sont investies dans une démarche relationnelle avec les gens, les lieux, les moments et les objets clés de l'histoire des Noir·e·s dans les Cantons de l'Est, pan de l'histoire de cette région qui s'en allait directement vers l'oubli. C'est dans cette optique qu'elles ont intimement rencontré des gens, trouvé des objets et découvert des lieux témoins de cette histoire. Elles ont, un peu comme Barthes, posé leur regard sur « l'avant soi » pour mieux comprendre l'histoire.

L'œuvre d'Emmanuelle Jacques se déploie en 36 sections de 10 x 11 pouces (voir les figures 3.1 et 3.2). Ces sections sont insérées dans les carreaux de miroir de deux portes françaises coulissantes. Il s'agit de noms estampillés aux couleurs différentes. Leur addition permet de deviner la silhouette d'un paysage, celui du Mont Pinacle. *Faire partie du paysage / The Freedom Pickers* d'Emmanuelle Jacques (2022), titre dont la double occurrence résonne, premièrement, avec l'idée de dresser les contours d'un paysage historique des Afrodescendant·e·s en Estrie et, deuxièmement, avec celle de faire de ces communautés le prolongement même du paysage. Emmanuelle nous place devant notre devoir de mémoire. Dans sa démarche d'historienne, Jacques a fouillé les archives pour trouver les « preuves » d'existence des personnes noires dans la région³¹. C'est à partir de ces archives, telles que « des livrets des

³¹ Leur histoire commencerait il y a environ 200 ans lorsque « qu'un premier groupe de personnes noires serait arrivé au Québec en tant qu'esclave du colonel Philip Luke, un loyaliste qui quitte les États-Unis pendant la guerre de l'Indépendance » (Hébert, 2021). On en aurait en effet répertorié 283 en 1851 (Viau dans Hébert, 2021).

comptes du magasin général » (Hébert, 2021) qu'elle trouve les noms qui composeront le paysage exposé dans les portes à carreaux vitrés de Projet Casa. L'artiste additionne les histoires individuelles de ces personnes (en tenant d'ailleurs à les raconter de vive voix lorsqu'elle nous présente l'œuvre) pour parvenir à ce paysage, synthèse de ce passage du singulier au pluriel.

L'œuvre *La baleine de Frelighsburg : Une sorte de conversation avec Abram Freligh, fondateur de Frelighsburg* d'Anna Jane McIntyre (2022) est une sculpture ou plus précisément un *ready-made* fait d'une houe³² surélevée par un bac rempli de terre sur roulettes (voir les figures 4.1 et 4.2). Cette œuvre témoigne de la vie inhérente des objets et de leurs histoires les plus intimes. Elle questionne aussi la mise en exposition comme opérateur du changement sémiotique des objets. Anna Jane McIntyre, en ne faisant que nous guider par la mise en espace de ses œuvres, met en lumière que les objets sont emplis d'une charge symbolique et émotionnelle. En pensant cet assemblage bricolé sous le joug de l'animisme, il devient la trace et le témoin d'histoires que nous n'oublierons finalement pas. L'artiste redonne le statut d'*objet* à des *choses* qui avaient été dépossédées par le temps et dont la mémoire avait été effacée. Ce geste (celui de placer dans un *ready-made* dans un espace d'exposition qui est lui-même une maison bourgeoise) contribue à ce que l'objet d'art qu'elle nous présente s'apparente à un sémiophore, autrement dit, un objet porteur de sens et « qui représente l'invisible » (Pomian dans Ouellet, 2007, p.59) en prenant racine dans son inutilité. Ce glissement du sens est ici permis par le déphasage avec l'histoire et l'espace. L'objet n'a plus cette valeur d'usage (d'autres objets permettent aujourd'hui d'effectuer ce travail) d'autant plus qu'il devient encore plus *inutile* dans un espace d'exposition. Il devient le symbole du travail des personnes noires en Estrie. En plus du déphasage de l'objet et de son inscription dans l'histoire, l'artiste a aussi confié avoir elle-même eu à prendre un recul avec ces (ses, devrait-on dire) histoires – si intimement liées à la sienne – avant de pouvoir produire l'œuvre de cette installation.

³² La houe est un outil manuel agricole qui servait au travail des terres.

CHAPITRE III

L'EXPOSITION *REGARDS INTIMES SUR L'HISTOIRE*

3.1 La structure de l'exposition : un cas de co-construction

Travailler un mémoire à partir d'œuvres qui ont été vues et, encore plus, exposées est un privilège. C'est une des raisons qui a motivé la tenue d'une exposition qui répondrait au mémoire et inversement, un mémoire qui informerait l'exposition. Les deux instances de cette recherche se sont tranquillement empilées, en alternance, comme les briques d'un même bâtiment. En tant qu'artiste qui s'est infiltré dans cette discipline qu'est l'histoire de l'art, cette démarche permettait de garder un pied dans les arts visuels et un pied dans l'histoire de l'art.

3.1.1 Les aléas de la recherche-crédation

Les défis de préparer une exposition en tant que commissaire dans le cadre d'études de maîtrise sont nombreux. Les questions de temps, d'espace et de budget ont fréquemment fait surface. La programmation des centres d'artistes se prépare souvent, deux à trois années d'avance. Les galeries, quant à elles, sont souvent dispendieuses ou tout simplement inaccessibles. Il fallait donc trouver un endroit qui offrait des conditions plus flexibles. L'espace Projet Casa s'est finalement présenté comme l'espace idéal en ce que la programmation est pensée sur un an (et parfois moins) en plus d'être offerte gratuitement comme lieu aux artistes et aux commissaires.

L'exposition a été réellement réfléchié à partir du moment où l'équipe de Projet Casa a garanti le lieu d'exposition. Il était en effet difficile de penser concrètement l'exposition – autant pour les artistes que dans une perspective commissariale – sans avoir un lieu dans lequel la présenter. Pour cette raison, les artistes, les œuvres et, ultimement, les thématiques et les sous-thématiques se sont cristallisées lorsque le lieu d'exposition a été confirmé.

3.1.2 Structure de l'exposition

Les artistes participant à l'exposition tel que prévu initialement étaient : Anna Jane McIntyre, Antoine Paillassard, Cynthia Girard-Renard, Felix Gonzalez-Torres, Emmanuelle Jacques, Lawrence Bondesen, Marian Fournier et Skeena Reece. Le tableau suivant résume la structure initiale de l'exposition :

Tableau 3.1 Structure initiale de l'exposition *Regards intimes sur l'histoire*

Sous-thématique de l'exposition	Histoire des communautés LGBTQ+	Histoire revisitée du Québec	Histoires effacées, histoires oubliées
Œuvres déjà réalisées (ci-après appelé groupe I)	<i>"Untitled"</i> (1987) de la série <i>Photostats</i> (1987-1992) de l'artiste Felix Gonzalez-Torres	<i>Bébé papillon</i> (2002), <i>Monica La Mitraille : La Terre des Hommes</i> (2002) et <i>Josée Hyvon : La chienne de l'Hôtel Tropicana</i> (2002) de la série <i>Le pavillon du Québec, troisième volet : le Panthéon</i> (2003) toutes trois réalisées par l'artiste Cynthia Girard-Renard	<i>Touch Me</i> (2013) de l'artiste Skeena Reece
Artistes qui réaliseront des œuvres expressément pour l'exposition (ci-après appelé groupe II)	Marian Fournier	Lawrence Bondesen et Antoine Paillassard	Anna Jane McIntyre et Emmanuelle Jacques

Le groupe II s'est vu donner comme mandat de création de poursuivre, de réinterpréter ou de s'inspirer des thématiques sous-adjacentes aux œuvres du groupe I afin de réaliser une œuvre où intime, histoire et politique s'entremêlent. Malheureusement, l'artiste Skeena Reece a dû, pour des raisons personnelles, se retirer de l'exposition. Ce retrait de l'artiste a légèrement ébranlé la

structure de l'exposition (où les artistes se placent à la poursuite d'une œuvre déjà réalisée). Le tableau suivant résume la structure finale de l'exposition :

Tableau 3.2 Structure finale de l'exposition *Regards intimes sur l'histoire*

Sous-thématique de l'exposition	Histoire des communautés LGBTQ+	Histoire revisitée du Québec	Histoires effacées, histoires oubliées
Œuvres déjà réalisées (ci-après appelé groupe I)	<i>"Untitled"</i> (1988) de de la série <i>Paper Stacks</i> (1988-1993) par Felix Gonzalez-Torres	<i>Bébé papillon</i> (2002), <i>Monica La Mitraille : La Terre des Hommes</i> (2002) et <i>Josée Hyvon : La chienne de l'Hôtel Tropicana</i> (2002) de la série <i>Le pavillon du Québec, troisième volet : le Panthéon</i> (2003) toutes trois réalisées par Cynthia Girard-Renard	
Œuvres réalisées pour l'exposition	<i>Untitled (cartels participatifs)</i> (2022) par Marian Fournier	<i>777 : Le pavillon du Québec est un casino</i> (2022) par Lawrence Bondesen et Antoine Paillassard	<i>La baleine de Frelighsburg : Une sorte de conversation avec Abram Freligh, fondateur de Frelighsburg</i> (2022) par Anna Jane McIntyre et <i>Faire partie du paysage / The Freedom Pickers</i> (2022) par Emmanuelle Jacques

Les deux changements majeurs à la structure de l'exposition ont été le retrait de l'artiste Skeena Reece et la substitution d'une œuvre de Gonzalez-Torres pour une autre. C'est en mars 2022 que Skeena Reece a annoncé devoir se retirer de l'exposition. Quelques pistes ont été envisagées et tentées afin de substituer son œuvre dans le sillage de la sous-thématique histoires oubliées,

histoires effacées, mais à quelques mois de l'exposition, il s'avérait difficile de trouver une œuvre pour combler cet espace. La première piste était de contacter l'artiste Michaëlle Sergile qui était pressentie à prendre la place de Skeena Reece puisque son travail artistique porte, en autres, sur l'histoire des communautés noires à Montréal. Ses œuvres *Peau noire, masques blancs* (2017-2018) et *De nos archives se créeront nos histoires* (œuvre qui sera présentée en 2023 au centre d'art actuel Plein sud) se seraient particulièrement bien intégrées à l'exposition et se seraient greffées de façon thématiquement analogue aux œuvres d'Emmanuelle Jacques et d'Anna Jane McIntyre. La deuxième piste était de contacter l'organisation du Centre d'art daphne afin de solliciter leurs réseaux de contacts et d'artistes. Ces deux pistes n'ont pas été fructueuses. Pour cette raison, une pièce de l'espace d'exposition s'est libérée et le plan initial de l'exposition a été modifié.

3.2 Coordination et organisation de l'exposition

Être responsable de la coordination d'une exposition a été une expérience stimulante qui m'a permis d'en apprendre beaucoup sur les rouages et les coulisses de l'art et de ses déploiements. Le financement, la disponibilité des œuvres et le lieu d'exposition constituent toujours des enjeux importants qui freinent parfois les projets, mais les propulsent d'autres fois. Dans ce cas, le financement a été le plus grand défi à la tenue de l'exposition, mais la proposition inattendue de la Fondation Gonzalez-Torres, à quelques semaines de la tenue de l'exposition, a été un baume, mais surtout un levier important.

3.2.1 Budget et dépenses

Il est difficile d'obtenir du financement pour un projet artistique dans la cadre d'une maîtrise. En effet, les organismes subventionnaires tels que le Conseil des arts du Canada, le Conseil des arts et des lettres du Québec et le Conseil des arts de Montréal ne financent pas les projets qui sont de près ou de loin reliés à un parcours académique. Il en va de même pour les associations étudiantes modulaires et facultaires qui ne financent pas ce type de projet. Après avoir cherché du financement du côté de la Faculté des arts et le Département d'histoire de l'art de l'UQAM, j'ai

dû envisager la possibilité d'un financement privé. En leur envoyant un dossier de présentation de l'exposition à venir (voir annexe H), j'ai sollicité de potentiels commanditaires tels que la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ), le Centre PHI et la galerie Pierre François Ouellette. Je n'ai malheureusement pas eu de retour de leur part.

Plusieurs dépenses sont assumées par les propriétaires de Projet Casa : le matériel graphique pour la promotion en ligne de l'exposition, l'affiche extérieure annonçant l'exposition, les cartons d'invitation (voir annexe J pour ces trois derniers éléments), les cachets pour les artistes et les commissaires, le carnet d'exposition, les frais reliés au vernissage (traiteur et boissons), le matériel d'accrochage, la documentation professionnelle de l'exposition et d'autres services tels que ceux d'un relationniste de presse. Ces aspects sont tous détaillés dans un document fourni en début de parcours par l'équipe (voir annexe C). Le tableau suivant présente les dépenses que j'ai dû moi-même assumer :

Tableau 3.3 Dépenses liées à l'exposition

Dépenses	Coût	Sous-total	Notes
Cachet	5 x 200 \$	1000 \$	Cachet supplémentaire donné aux artistes
Construction de l'œuvre de Gonzalez-Torres	90 \$ (approximativement)	90 \$	Bois, colle et impression
Transport des œuvres	66 \$ + 62,71 \$	128,71 \$	Transport des tableaux de Cynthia Girard-Renard
Matériel divers	300 \$ (approximativement)	300 \$	Repas, collations et matériaux généraux achetés pour les artistes

Envoi du matériel archivistique à la Fondation Gonzalez-Torres	27 \$	27 \$	
	Total	1545,71 \$	

3.2.2 Projet Casa, un projet convivial

L'équipe de Projet Casa a été généreuse et a pris un risque en acceptant d'accueillir une exposition qui était encore à l'état embryonnaire au moment de la présentation du projet. En effet, peu d'œuvres étaient tangibles (certaines n'existaient tout simplement pas encore) et la présence d'autres n'était pas confirmée. C'est le 16 juillet 2021 que l'espace a été confirmé par l'équipe de Projet Casa (plus ou moins un an avant le début de l'exposition).

La structure administrative de Projet Casa est réduite au maximum. La programmation est choisie conjointement par les propriétaires et l'employée responsable de la coordination générale des expositions. Cette structure permet beaucoup de flexibilité, de spontanéité et permet d'être plus tolérante au risque que comporte l'accueil d'expositions émergentes. Évidemment une petite équipe a aussi comme effet de faire porter plusieurs chapeaux au commissaire et l'obliger à toucher à tous les paramètres reliés à la tenue d'une telle exposition. Les tâches plus spécifiques de coordination telles que le montage (le montage en tant que tel a été assuré par deux spécialistes) et le démontage, le transport des œuvres, la recherche de financement supplémentaire et le budget ont donc été assurées par moi-même.

3.2.3 Travailler avec la Fondation Gonzalez-Torres

Les membres de l'équipe de Fondation Gonzalez-Torres ont été des acteur·trice·s et des allié·e·s important·e·s dans l'organisation et l'élaboration de l'exposition et de sa thématique. Puisque l'œuvre de Gonzalez-Torres agissait comme pilier et point de départ historique de cette dernière, l'obtention du prêt était essentielle. La réponse de la Fondation, dès les premiers échanges de courriels, a été positive et encourageante (voir annexe E). La Fondation a un mandat bien

spécifique d'encourager la relecture de l'œuvre de l'artiste et de soutenir les personnes qui voudraient le faire. Dans un souci d'accessibilité et de constante évolution des œuvres de Gonzalez-Torres, la Fondation soutient plusieurs types d'initiative, tant des colloques que des expositions ou encore l'accès aux dessous de l'œuvre de l'artiste.

Les personnes employées et mobilisées dans le processus d'obtention de l'œuvre ont été Holly McHugh, Brittni Zotos, Andrew Kachel, B. Calello et Andrea Rosen. Avant de poursuivre, il faut mentionner que la Fondation collabore avec la Andrea Rosen Gallery. Bien que ces deux organisations ne soient pas formellement liées, elles agissent en symbiose dans leur mandat de gérer et poursuivre l'œuvre majeure et complexe léguée par Gonzalez-Torres. La Fondation offre un service d'accompagnement des balbutiements d'un projet jusqu'après la tenue de l'exposition. Cet accompagnement se déploie dans de nombreux services : l'aide à l'élaboration de la pensée autour de son œuvre, la coordination de la livraison, les lignes directrices pour la documentation de l'œuvre, la révision des textes commissariaux, la collecte des archives et l'entrevue avec le commissaire responsable de l'exposition. Cette aventure se sera déroulée du 2 septembre 2021 et s'est terminée le 12 décembre 2022 avec l'envoi du matériel archivistique.

Après avoir commencé les démarches avec la fondation tout en ayant en tête d'exposer l'œuvre "*Untitled*" (1987) de la série *Photostats* (1987-1992), c'est finalement l'œuvre "*Untitled*" (1988) de la série *Paper Stacks* (1988-1993) qui sera retenue. La collecte des informations concernant le coût pour le transport, les assurances et les frais d'importation temporaire d'un objet d'art a permis de savoir que le coût total de l'obtention du prêt de l'œuvre s'élevait à près de 3000 \$. Sachant que je ne disposais d'aucun budget et que la logistique du transport s'avérait très compliquée (l'exposition tombait durant deux journées fériées au Québec, en plus d'être durant les vacances), Andrew Kachel, directeur de la Andrea Rosen Gallery m'a proposé cette dernière œuvre. Allographique, l'œuvre "*Untitled*" (1988) de Gonzalez-Torres mettait de côté plusieurs des enjeux techniques reliés au prêt d'une œuvre (le transport et les assurances) et s'est insérée plus naturellement dans l'exposition. Le contenu textuel de la première œuvre (Alabama 1964, Safer Sex 1985, Disco Donuts 1979, Cardinal O'Connor 1987, Klaus Barbie 1944, Napalm 1972 et C.O.D) et de la deuxième (Helms Amendment 1987 / Anita Bryant 1977 / High-Tech 1980 /

Cardinal O'Connor 1988 / Bavaria 1986 / White Night Riots 1979 / F.D.A 1985) apparaît relativement différent, mais se rejoint finalement sous le chapeau de l'histoire des droits homosexuels aux États-Unis. La forme sculpturale de cette dernière dialoguait plus habilement avec l'espace de l'exposition tandis que la première était beaucoup plus discrète (elle mesure approximativement 8 1/2 x 11 pouces) et aurait été plus difficile à intégrer dans l'espace de Projet Casa.

Si un « guide » des obligations et devoirs d'exposer telle ou telle œuvre de Gonzalez-Torres (voir annexe F) est remis à la personne responsable, elle dispose aussi d'une malléabilité à interpréter les paramètres de l'œuvre. Sans dénaturer l'œuvre, le ou la commissaire responsable peut en effet décider que l'œuvre se manifeste différemment de sa première occurrence. Tous les choix réalisés doivent être justifiés dans la demande archivistique envoyée à la Fondation. Ces choix seront détaillés un peu plus loin dans ce mémoire.

3.2.4 Choix des œuvres : disponibilité et envies

Les œuvres finalement exposées dans le cadre de l'exposition ont été choisies au gré des échanges et des conversations avec mon directeur de maîtrise Jean-Philippe Uzel. C'est de cette façon qu'Uzel m'a présenté le travail de Skeena Reece et m'a fait redécouvrir celui de l'artiste Cynthia Girard-Renard. À cet égard, il a été plutôt difficile de trouver des œuvres appartenant aux champs des arts visuels, la plupart de nos trouvailles se trouvaient plutôt du côté d'autres disciplines. En pensant aux regards intimes sur l'histoire, plusieurs références cinématographiques³³ nous venaient en tête : *La vie des autres* (2006) de Florian Henckel von Donnersmarck, *Milou en mai* (1990) de Louis Malle, *The Dreamers* (2003) de Bernardo Bertolucci, *Film d'amour et d'anarchie* (1973) de Lina Wertmüller ou encore *Une journée particulière* (1977) de Ettore Scola. Souvent construits comme des huis clos, ils permettent de comprendre un contexte social et historique *x* ou *y* par le biais de la cellule du domicile. D'une maison à une autre et souvent d'une passion amoureuse à une autre, on vit au sein de la maison des événements ou périodes historiques marquantes telles que, respectivement, l'Allemagne à

³³ Il a d'ailleurs été réfléchi de proposer une programmation dans un cinéma de Montréal qui aurait accompagnée l'exposition.

l'époque du mur de Berlin, mai 68 en France ou plus précisément à Paris, la montée du nazisme ou du fascisme en Italie. Du côté de la littérature, il était difficile de ne pas penser à l'œuvre d'Annie Ernaux dont l'écriture rejoint le sociologique, l'intime et l'histoire. L'œuvre *Passion simple* (1992) évoquée en introduction est particulièrement parlante sur la question des liens entre intime et histoire. Si le livre flirte avec certains codes du roman sentimental, la passion se retrouve bien circonscrite dans un contexte historique précis, celui de la guerre du Golfe.

Si le choix de l'œuvre de Gonzalez-Torres a été l'élément déclencheur du projet d'exposition, le choix des autres artistes s'est fait tranquillement de l'hiver 2020 à l'automne 2021. L'œuvre *Touch Me* de Skeena Reece (2013) m'avait été présentée par Uzel pour faire partie de l'exposition. Sa forme vidéographique aurait été idéale en termes pragmatiques (l'artiste habite en Colombie-Britannique). La question du transport était évacuée. Dans le cas des œuvres de Cynthia Girard-Renard, l'idée initiale était de proposer à Bondesen-Laplante et Paillassard de choisir les œuvres à présenter de sorte que les filiations esthétiques et thématiques entre leur installation et les tableaux de Girard-Renard se fassent le plus harmonieusement possible. Cynthia Girard-Renard tenait à présenter les trois tableaux qui auront finalement été exposés. Peints il y a environ 20 ans, c'était l'occasion de réactualiser le discours autour de ces dernières. Comment ces tableaux et les personnages qu'ils présentent s'insèrent-ils différemment dans le contexte d'aujourd'hui? C'était une chance qu'ils soient encore disponibles et toujours en très bon état (on ne pouvait en être sûr en les déballant puisqu'ils ne l'avaient jamais été depuis).

Dans le cas des artistes du groupe II, il s'agissait de leur « commander » une œuvre au regard de la thématique de l'exposition ainsi que de l'œuvre des artistes du groupe I et de leurs thématiques sous-jacentes. Dans le contexte de leur sortie de résidence, j'ai rencontré Emmanuelle Jacques et Anna Jane McIntyre à Adélar (Frelighsburg). C'est seulement quelques mois plus tard que j'ai réfléchi à la possibilité tangible de les intégrer au sein de l'exposition. Je connaissais déjà des milieux académiques les artistes Marian Fournier ainsi que Lawrence Bondesen-Laplante et Antoine Paillassard. Nous avons déjà collaboré pour des projets artistiques. Connaissant leurs intérêts théoriques et artistiques, il était plus facile de les approcher pour participer à ce projet d'exposition sur le regard intime de l'artiste sur l'histoire.

3.3 Approche commissariale et documentation

L'approche commissariale et la documentation de l'exposition se sont déployés autour d'un bagage provenant davantage des théories des arts visuels que des théories commissariales à proprement parler. Ce choix était motivé d'une part par un bagage personnel et, d'autre part, par celui des artistes de l'exposition. En effet, l'esthétique relationnelle chez Bourriaud est un terrain d'exploration commun pour plusieurs des artistes présenté·e·s dans *Regards intimes sur l'histoire*. Il n'y a que les tableaux de Girard-Renard qui n'entretiennent pas de liens évidents ou visibles avec la théorie de Bourriaud.

3.3.1 Approche commissariale

L'exposition *Regards intimes sur l'histoire* a été moins abordée comme un projet commissarial à proprement dit (en s'inspirant des théories curatoriales) qu'un projet qui se place quelque part dans le sillage de l'esthétique relationnelle, dans le sens que Nicolas Bourriaud donne à cette notion : « s'efforcer d'effectuer de modestes branchements, d'ouvrir quelques passages obstrués, de mettre en contact des niveaux de réalités tenus éloignés les uns des autres » (Bourriaud, 1998, p.6). Mon bagage académique et pratique provenant principalement des théories et du langage des arts visuels, cette approche du commissariat est en continuité avec mes méthodes habituelles de recherche et de création. Il s'agissait de mettre en place les possibilités afin de construire un espace symbolique et, ultimement, bien réel (l'espace de l'exposition) où les artistes pouvaient dialoguer ensemble.

Le contexte de réalisation de l'exposition (travailler comme seul coordonnateur, sans l'appui d'une institution) aurait rendu difficile le prêt d'œuvres venant de l'étranger et appartement tant à des institutions muséales qu'à des particuliers. C'est entre autres pour cette raison que le choix s'est arrêté sur celui de jumeler les œuvres d'artistes déjà réalisées et d'autres, conçues spécifiquement pour cette exposition par des artistes de mon entourage. Travailler principalement avec des artistes vivant à Montréal et faisant déjà partie de mon cercle artistique, permettait d'éviter plusieurs embûches qu'auraient pu provoquer le prêt d'œuvres lointaines géographiquement. En effet, la charge de travail à elle seule que représentait le prêt de l'œuvre de Gonzalez-Torres était suffisante et je n'aurais pas pu m'en permettre un deuxième (par exemple,

tenter d'obtenir une autre œuvre, d'une ou d'un autre artiste, en travaillant avec une autre fondation). Cette façon de séparer en deux groupes les artistes permettait également de donner un second souffle aux œuvres des artistes du groupe I en permettant de leur faire dire *autre chose* aujourd'hui. Elle permettait aussi aux artistes du groupe II de travailler à partir de ce matériau symbolique et historique que devenaient ces deux œuvres.

En effet, influencé par la notion de postproduction telle que Bourriaud (2004) l'entend³⁴ et à la fois contraint par des limites spatio-temporelles et financières, l'idée de proposer à des artistes travaillant à Montréal de se placer dans le sillage d'œuvres déjà réalisées (celles de Gonzalez-Torres, de Girard-Renard et de Reece) est venue plutôt naturellement. Il y avait aussi ce désir d'entendre et surtout de voir les histoires que les artistes ont envie de raconter et de montrer. L'idée a été d'offrir aux artistes la possibilité de placer à la poursuite des enjeux esthétiques, conceptuels et historiques d'une ou d'un artiste dont l'œuvre les a précédé·e·s. Le fait de travailler avec des artistes locaux et faisant, pour la plupart, déjà partie de mon réseau personnel à tant favoriser un climat de travail intime et amical que brouillé les frontières entre le personnel et le professionnel. Cet enjeu a parfois été un défi. Le projet commissarial, par le fait qu'il soit ma première expérience en tant que commissaire, s'est construit humblement autour de discussions, souvent accompagnées de bonnes bouteilles et de repas, avec les artistes. L'approche avec le groupe II a été celle de proposer un accompagnement qui précède la création de l'œuvre jusqu'à sa mise en exposition (sa scénographie).

Les entraides et les filiations entre la pratique artistique et la pratique commissariale sont nombreuses. Parfois, ce sont les commissaires qui troquent leur masque pour celui d'artistes, d'autres fois ce sont les artistes qui prennent en main le commissariat de leur propre exposition et d'autre fois, les artistes agissent comme commissaire sans présenter leurs œuvres. Cette dernière occurrence m'a permis de développer une pratique commissariale qui favorise l'indépendance du travail artistique des artistes tout en ne me soustrayant pas du rôle à jouer au sein de l'exposition.

³⁴ L'idée très générale de la postproduction est de travailler avec des « objets d'ores et déjà en circulation sur le marché culturel, c'est-à-dire déjà informés par d'autres » (Bourriaud, 2004, p.5), comme c'était d'ailleurs le cas avec l'œuvre *Peinture d'histoire II* ([2019] 2021). C'est en quelque sorte ce que les artistes du groupe II ont aussi fait en travaillant des formes, des signes et un langage visuel que des artistes les précédant avaient à leur offrir.

Tel que Sylvette Babin (2011, p.2) en fait mention dans le texte introductif du dossier sur les commissaires et les curateurs, le terme, en anglais (*curator*), vient du latin *curare* qui signifie « prendre soin ». Prendre soin des artistes a été un *leitmotiv* tout au long du projet et a pu prendre diverses formes : j'ai participé à l'achat ou leur ai fourni certains matériaux, j'ai cuisiné pour leur permettre d'avoir parfois plus de temps à consacrer à leur création et je me suis assuré de leur donner un cachet qui surpasse les normes du Regroupement des artistes en arts visuels du Québec (RAAV). De façon moins triviale, cette position de commissaire-qui-prend-soin s'est manifestée par le choix de prendre en charge tous les aspects financiers et administratifs du projet, de sorte à laisser à l'écart les artistes de ces tracasseries. Leur concentration pouvait ainsi aller entièrement à la création.

Sensible à la capacité des artistes à produire un discours théorique et sensible lié à leurs propres œuvres, le carnet se déclinait en quatre parties écrites : un texte introductif, un texte commissarial pour chacune des œuvres en plus d'un commentaire par les artistes sur leur propre œuvre. Si on peut croire que la multiplication des points de vue sur une œuvre restreint les sens de cette dernière et l'agentivité du public, il est possible de penser que cela permette plutôt qu'un même objet d'art puisse être vu sous plusieurs angles et discuté par une pluralité de voix. Cela indique d'emblée que plusieurs discours puissent s'enlacer et se côtoyer. Une médiatrice culturelle embauchée pour l'accueil et les visites de l'exposition était d'ailleurs présente pour accompagner le public qui le voulait. Plusieurs voix s'additionnent pour parler des œuvres; un discours informe ce que l'autre n'informe pas. Cette addition des voix permettait de présenter les œuvres en les éclairant sous plusieurs angles tout en déjouant le « monopole » textuel du commissaire et de la description muséale des œuvres.

Les textes commissariaux se sont placés quelque part entre l'anecdote, l'histoire de l'art et le cadeau (ou le don plutôt). Ils ont été rédigés de sorte que les différentes œuvres puissent résonner l'une avec l'autre. Ils permettaient aussi de voir l'entrecroisement des différentes pratiques artistiques dans ce qu'elles avaient de semblable ou de dissemblable. Ces textes permettaient aussi de retracer les trois chapeaux historiques (histoires des communautés LGBTQ+, histoire revisitée du Québec et histoires oubliées, histoires effacées) sous lesquels les œuvres étaient placées. Les textes commissariaux n'ont pas été affichés sur les murs des pièces du lieu

d'exposition. Ils pouvaient être lus à la discrétion du public avant, pendant et après l'exposition autant qu'ils pouvaient être tout simplement ignorés. Avant d'être officialisés, les textes commissariaux (en plus d'avoir été lus par Jean-Philippe Uzel) ont été lus par les artistes. Je tenais à l'offrir aux artistes qui en auraient ressenti le besoin. J'ai donc pu avoir une rétroaction de leur part de sorte que j'ai parfois redirigé l'orientation ou modifié quelques éléments des textes.

Le seul regret lié à cette exposition est d'avoir privilégié le terme commissaire à celui de « sémionaute ». En effet, malgré le sens original en latin du terme anglais *curator*, le terme commissaire, en français, a des résonances policières et juridiques dans l'imaginaire collectif des personnes qui ne sont pas initiées aux mondes de l'art et des musées. Les termes « commissaire » et « curateur », désignent respectivement – dans ses usages les plus familiers et communs – un commissaire de police et un curateur (en tant que personne responsable de l'administration des biens et intérêts d'une autre qui ne peut le faire par elle-même). Le terme sémionaute, emprunté à Bourriaud (2004) et l'addition de *sémio-* et *-naute*, signifiant respectivement « signe » et « navigateur ». Ce voyage parmi les signes s'est fait de la houe à la typographie « Univers » et de la photocopie aux poèmes de Josée Yvon; la navigation s'est faite de l'Estrée à l'Île Sainte-Hélène et de New York à Centre-Sud. Cette appellation, plus ludique, reflète plus précisément ma pratique. C'est de cette façon que j'ai abordé le commissariat de cette exposition, celle de naviguer à travers les signes que l'histoire nous a légués ou aura produits.

3.3.2 Choix commissariaux faits autour de l'œuvre "*Untitled*" (1988) de Felix Gonzalez-Torres

Geste qui peut paraître intimidant aux premiers abords, la Fondation Gonzalez-Torres encourage fortement la ou le commissaire à interpréter les paramètres de présentation de certaines œuvres allographiques de Felix Gonzalez-Torres. En effet, sans que l'œuvre soit « dénaturée » il est possible de changer certaines composantes de l'œuvre en fonction du contexte socioculturel et purement pratique du nouveau contexte de présentation de l'œuvre. Ce terme, *dénaturer*, est lui-même assez malléable et sujet à interprétation. Qu'est-ce qui compose la nature de l'œuvre "*Untitled*" (1988)? Les trois paramètres suivants ont été identifiés comme étant intrinsèques et essentiels au déploiement de l'œuvre : les couleurs, le format du papier et les proportions du socle. Le papier choisi était blanc et le socle permettait de voir qu'il était construit en bois. Le

texte a été imprimé sur un format standard et des plus communs, le papier lettre. Les proportions du socle ont été respectées de sorte que l'objet reste une forme qui se déploie en hauteur.

Le piédestal a été réalisé en merisier, qui est l'un des bois les plus accessibles et communs dans les quincailleries du Québec. Ce choix est conséquent à d'autres paramètres du travail de l'artiste (comme le choix du papier, qui doit être accessible et de taille standard). Le merisier est également le bois choisi par Marian Fournier pour réaliser son œuvre *Untitled (cartels numériques)*. Le piédestal n'a pas été verni et n'a été que légèrement poncé de sorte qu'il se distingue du sol (du parquet de bois vernis), sans y être un élément totalement étranger. Vernir le piédestal aurait eu pour effet d'agir comme une continuation ou un objet qui semble émerger du sol. Lorsqu'il n'est ni verni ni coloré, le piédestal est un objet – dans cette pièce aux allures de chapelle – qui se trouve dans le même champ lexical que le plancher en bois en plus d'être quelque chose de l'ordre de la maison. Ces choix tendent à refléter le thème et l'idée de l'exposition qui tentent de montrer et de provoquer des réflexions sur l'entremêlement du public et du privé ainsi que de l'Histoire et des histoires. Le piédestal peut être un objet appartenant à une pièce de la maison, mais il pourrait tout autant venir de l'extérieur. Les dimensions du piédestal diffèrent légèrement de la forme originale (lors de la présentation au Projet Casa : 29 x 13 1/2 x 10 1/2 pouces et forme originale : 30 x 12 1/2 x 9 1/2 pouces). La pile de papier n'a pas été remplie de sorte qu'elle garde sa hauteur d'origine. Puisque l'espace de Projet Casa n'accueille pas un volume de gens comparable aux musées ou aux grandes institutions culturelles, j'ai préféré que les copies soient imprimées en quantité limitée, quitte à en ajouter au besoin.

Les miroirs de l'une des pièces de Projet Casa ont quelque chose d'attirant, en ce sens qu'ils attirent l'attention des personnes qui croisent leur chemin. Permettant facilement de se prendre en photo au sein même de l'espace d'exposition, ils accrochent quiconque au passage. À moins de faire partie d'une œuvre, il est en effet plutôt rare de les retrouver dans un espace d'exposition traditionnel. Ils constituent à eux seuls un des « médiums » privilégiés par Felix Gonzalez-Torres³⁵. Il a donc été important d'intégrer ces miroirs, déjà présents dans la pièce de l'espace d'exposition, à la disposition de l'œuvre dans l'espace. C'est pour cette raison que le socle – dont

³⁵ Voir les œuvres *"Untitled" (March 5th) #1* (1991), *"Untitled" (Orpheus, Twice)* (1991), *"Untitled" (Fear)* (1991) et *"Untitled" (Fear)* (1992).

on aurait naturellement voulu qu'il se situe exactement dans le centre de la pièce – a été légèrement décalé par rapport à son endroit pressenti. Ce décalage permettait de voir "Untitled" (1988) au travers des miroirs de la pièce adjacente. Ce choix a probablement été le plus important dans la mise en espace et dans la latitude commissariale permise autour de l'œuvre. Bien qu'il ne s'y limite pas, puisque les dimensions et les matériaux du socle ont aussi été réfléchis, ce décalage dans l'espace opère une réitération de l'œuvre plus large de Gonzalez-Torres.

Il n'y avait pas de panneau indiquant que les gens pouvaient repartir avec une feuille. La principale raison de ce choix était moins un souci esthétique que la présence d'une médiatrice culturelle qui pouvait donner ces informations de façon plus conviviale. De plus, il n'était pas dans l'intérêt du propos de l'exposition de contraindre les gens à prendre *une copie* ni à ne prendre qu'*une seule copie*. L'exposition avait la particularité de permettre aux publics de repartir avec plusieurs éléments de sorte à entendre l'expérience à l'extérieur des murs du lieu de l'exposition : l'œuvre de Gonzalez-Torres, un feuillet permettant de lire les poèmes qui étaient initialement présentés avec l'œuvre de Cynthia Girard-Renard, le carton de présentation de l'exposition imprimé par Projet Casa et un dernier feuillet (avec un mot caché et des histoires qui étaient disponibles dans l'installation du duo Lawrence Bondesen-Laplane et Antoine Paillassard. Aucun panneau n'indiquait qu'il était possible de partir avec l'un de ces objets, mais tout dirigeait au geste de *prendre*. Le feuillet d'exposition, qui n'était pas explicitement à distribuer, a été rapporté à la maison par plusieurs personnes. Ces éléments à partager permettent de supposer qu'un autre type de réception plus intime s'étend et se poursuit jusqu'au domicile des personnes qui visitaient l'exposition.

3.3.3 Disposition des œuvres dans l'espace

Les espaces de Projet Casa sont particulièrement riches dans leurs ornements, leurs qualités architecturales et par la disposition des pièces. L'orientation de la maison (sur un coin de rue faisant que trois des quatre murs de la maison sont dégagés de tout élément qui obstrue), les nombreuses fenêtres et son emplacement devant un parc en font un endroit très ensoleillé. La plupart des pièces de la maison où il est possible d'exposer se situent au rez-de-chaussée, mais

quelques-unes supplémentaires se trouvent à l'étage supérieur. Ces pièces de l'étage supérieur n'étaient pas nécessaires dans le cadre de *Regards intimes sur l'histoire*. Deux plans ont été faits pour l'exposition, le premier a été fait avant le désistement de Skeena Reece. La disposition finale (voir annexe I) des œuvres et des installations a été légèrement décalée des prévisions. Certains ajustements se sont faits sur le vif de l'installation des œuvres. Deux tableaux de Cynthia Girard-Renard ont été interchangés de sorte qu'ils s'agencent mieux avec l'architecture de la pièce dans laquelle ils étaient installés.

Une pièce était mise à la disposition de chaque artiste ou duo d'artistes (à l'exception des cartels de Marian Fournier). L'idée derrière ce choix était de permettre aux artistes d'investir les spécificités architecturales et symboliques de chacune des pièces du rez-de-chaussée. L'œuvre d'Emmanuelle Jacques n'aurait pas pu prendre forme dans n'importe quelle pièce, de même que l'installation de Bondesen-Laplante et Paillassard ne se serait pas déployée de la même façon dans une autre pièce. Certains choix ont été motivés par des enjeux pratiques. Par exemple, les trois grands tableaux de Girard-Renard ne pouvaient être accrochés que dans la pièce où ils ont finalement été exposés. Le choix de l'emplacement des tableaux dans la pièce a finalement été choisi par l'artiste de sorte qu'ils résonnent avec l'espace et ses caractéristiques architecturales. L'œuvre de Gonzalez-Torres a été présentée quelque peu *par défaut* dans la petite pièce du fond. Dans les premiers plans, l'œuvre "*Untitled*" (1987) de Gonzalez-Torres devait être suspendue à l'avant de la fontaine qui se profile devant nous en entrant dans l'espace de Projet Casa. L'œuvre de Skeena Reece devait quant à elle être installée dans la petite pièce, au fond à droite. Puisque l'œuvre *Touch Me* (2013) n'a finalement pas pris place dans l'exposition, c'est l'œuvre "*Untitled*" (1988) qui a finalement été exposée à cet endroit. Cette pièce relativement à l'écart des autres est très intime et envoûtante, au point d'avoir des allures de chapelles (le mobilier de rangement, l'éclairage choisi et l'aura³⁶ de l'œuvre de Gonzalez-Torres y contribuent pour beaucoup). L'œuvre a été placée, pas tout à fait au milieu de la pièce, de sorte qu'on puisse l'apercevoir dans les miroirs de la pièce adjacente. Les deux pièces occupées par Lawrence Bondesen-Laplante et Antoine Paillassard ainsi que par Anna Jane McIntyre et Emmanuelle

³⁶ C'est un paradoxe qu'il faut embrasser ici; Gonzalez-Torres a acquis une notoriété qui a peut-être à nouveau replacer l'aura du public vers son œuvre (voir « Coprésence et disponibilité : l'héritage théorique de Gonzalez-Torres » dans Bourriaud (1998, p.53-68)). C'est peut-être pour écarter cette aura que l'artiste a fini par abandonner le socle et à placer ses « piles de papiers » directement sur le sol.

Jacques ont été choisies en fonction de leur préférence. Les deux pièces présentent des qualités architecturales dignes d'intérêt telles qu'une tourelle dans l'une d'elles et une baie vitrée dans l'autre. Ces particularités étaient recherchées par les artistes.

3.3.4 Documenter l'exposition

La documentation est une étape cruciale dans le déroulement d'une exposition puisqu'elle *fixe*, en quelque sorte, l'évènement dans le temps et dans l'espace. Outre les souvenirs des publics l'ayant visitée, c'est ce qui permet de se rappeler de l'exposition et de l'ancrer dans une forme physique un peu plus immuable. La documentation de l'exposition s'est faite en plusieurs temps et reflète le choix commissarial de multiplier les points de vue de chacune des œuvres. Trois itérations visuelles se sont ajoutées en complémentarité l'une de l'autre afin de documenter l'exposition. La première (voir les photos qui figurent dans le carnet d'exposition présenté en annexe B), faite dans l'urgence du temps qui nous rattrape toujours trop vite, a servi d'accompagnement visuels aux textes commissariaux du carnet de l'exposition. Cette documentation présente principalement des détails ou des avant-goûts des œuvres et des installations en se présentant aussi au sein du carnet comme des éléments graphiques attrayants. La deuxième (voir les figures 1.1 à 5.3, excepté la figure 1.4), réalisée par l'artiste Mike Patten, agit comme documentation « officielle ». Elle est utilisée pour la promotion de l'exposition sur les réseaux en plus d'être conservée comme archive par Projet Casa. Elle présente de façon frontale et souvent globale les œuvres et les installations. La dernière documentation (figure 8.1) a été produite peu avant le démontage de l'exposition. Elle présente une facette importante de l'exposition : plusieurs œuvres ont changé avec le temps. Moins évolutives que simplement sensibles au temps qui passe, les œuvres de Gonzalez-Torres et l'une de celles du couple Bondesen-Laplante–Paillassard se sont éloignées de leur état original au début de l'exposition (la pile de photocopies a diminué, les fleurs des lys ont séché et certaines des tiges sont tombées sur la surface du mobilier intégré et la pile de feuillets contenant le mot caché et les contes a elle aussi diminué). Elle a été produite à l'aide d'une caméra argentique et d'une pellicule désaturée généralement utilisée pour le cinéma. Les prises de vue sont irrégulières et les couleurs et les textures sont altérées par le grain que procure une prise de vue analogique. Ces trois documentations constituent un ensemble d'environ 125 photos. Recueillant les archives des expositions où au moins l'une de ses œuvres y figure, la Fondation

Gonzalez-Torres a en sa possession toute la documentation de l'exposition *Regards intimes sur l'histoire*.

3.3.5 Les provenances de *Regards intimes sur l'histoire*

« Toute victoire qui jamais y a été remportée et fêtée par les puissants – elles n'ont pas fini de la remettre en question. Telles les fleurs se tournant vers le soleil, les choses révolues se tournent, mues par un héliotropisme mystérieux, vers cet autre soleil qui est en train de surgir à l'horizon historique » (Benjamin, 1940 [1991], p.435).

Originellement, *Vers un regard intime de l'artiste sur l'histoire* devait être le titre de l'exposition. Le choix s'est finalement arrêté sur *Regards intimes sur l'histoire*, à la suggestion d'Emmanuelle Jacques. Ce dernier reflète mieux l'idée de l'exposition, qui se propose d'additionner et de multiplier les voix sur les différentes façons de voir et de se prononcer sur l'histoire. Si le terme a une connotation passéiste, il se relève malgré tout plus pratique et global que le terme contemporain. *Regards intimes sur le contemporain* bien que parfois adéquat pour Gonzalez-Torres ou le duo Bondesen-Laplane–Paillassard n'aurait pas été juste en parlant de plusieurs autres pratiques artistiques discutées ici. Voir a posteriori les sujets qui ont émergé de ma demande aux artistes de travailler le matériau de l'histoire, le titre aurait finalement bien pu être *Regards intimes en-dessous de l'histoire* ou encore *Regards intimes en deçà de l'histoire*. Les artistes ont moins cherché à examiner la surface de l'histoire que ses bas-fonds, ses crevasses et ses cavernes.

Ce titre présuppose que les artistes portent en effet leur regard sur (ou deçà de) l'histoire. L'hypothèse de ce mémoire était de montrer que les artistes jouent un rôle important dans la production du discours historique, très sûrement en marge du discours dominant. Les artistes présenté·e·s à cette exposition ont proposé des objets d'art qui ont joué le rôle de catalyseur afin de provoquer et d'ouvrir des discussions sur des sujets historiques souvent sensibles. L'art joue peut-être ce rôle, celui de permettre la création d'espaces discursifs tangibles à l'extérieur des canons rigides qu'obligent les méthodes *scientifiques*. L'art comme espace d'expérimentation jouit d'une haute tolérance au risque et permet de faire émerger des idées qui ne pourraient voir

le jour autrement. L'art est en quelque sorte cet endroit où les personnes perdantes – en se tournant vers ce soleil à l'horizon – peuvent enfin y fêter leur victoire.

CONCLUSION

« [Le drag transtemporel] favoriserait une rencontre entre des corps contemporains et le corps historique avec toutes leur connexions, ce qui pourrait rendre justice à l'« altérité » des images historiques tout en les laissant ouvertes à des devenirs futurs » (Lorenz, 2018, p.125).

Entrecoupé de récits personnes, d'éléments plus académiques et de pistes de réflexions sur ce qui est à venir, cette conclusion à ce quelque chose qui la rapproche à la fois du sujet, mais aussi d'une méthodologie *queer* de l'écriture (ici éparse, non linéaire et valsant d'une temporalité à un autre, d'une discipline à l'autre). C'est bien le récit manquant de ce mémoire : quelle en est la ou les méthodologies? Ne reprend-il pas quelque peu la forme des *Photostats* (1988-1992), cette écriture entremêlée et décousue? Peut-être que cette figure du « drag transtemporel » tel qu'en parle Renate Lorenz (2018, p.125) – dont les mots, dans ce même ouvrage, ont déjà été utilisés pour discuter de la pratique de Gonzalez-Torres – aurait pu servir de modèle et d'ancrage méthodologique à ma pratique et à la (dés)organisation de mon écriture. Chose certaine il s'agissait de tout sauf d'une méthodologie programmatique. Ce choix aura néanmoins permis de me concentrer sur d'autres aspects de ce mémoire.

Il y a cinq ans, je commençais un baccalauréat en arts visuels et médiatiques à l'UQAM. J'ai choisi ce programme parce que je savais qu'un artiste pouvait être – tel l'acteur au théâtre ou au cinéma – un jour gréviste, le lendemain, journaliste et, la semaine d'après, historien de l'art. Voilà quelques-uns des rôles que j'ai décidé de performer sous prétexte de ma pratique artistique³⁷. C'est en jouant avec l'histoire de l'art que j'en ai constaté l'étrangeté et la

³⁷ Le dernier, l'historien de l'art, j'ai décidé de le performer durant les trois prochaines années de ma vie. C'est avec plaisir que je m'occuperai à cette tâche d'infiltrer la discipline, n'ayez pas peur.

perméabilité. Ces qualités font d'elle une discipline où il est possible d'emprunter à d'autres ce qui nous convient le mieux. Ce jeu de l'histoire de l'art, qui comprend celui de prendre la posture du commissaire d'exposition, s'est fait au détriment d'une autre figure, celle de l'artiste-commissaire. Si cette posture aurait amplement pu être exploitée, elle a été – involontairement ou non – complètement invisibilisée dans le présent mémoire. Peut-être, d'une part pour faire une intrusion complète et assumé du rôle de commissaire et, d'autre part, pour laisser la juste place aux artistes de l'exposition. Quelques traces permettent cependant à l'œil aiguisé de démasquer ce commissaire-artiste aux allures de *prétendu* commissaire. En effet, son itération sans doute la plus visible est la dernière documentation de l'exposition, prise à l'argentine et révélant un point de vue très subjectif, teinté et orienté.

Ce projet de maîtrise de recherche-intervention se déployant autant sous la forme du mémoire que de l'exposition a pris racine et a été nourri par plusieurs événements, livres et œuvres, de sorte qu'on peut en trouver plusieurs prémices. Tant l'exposition *Face à l'histoire* (Ameline, 1996) que mon œuvre *Peinture d'histoires II* ([2019] 2021) (voir les figures 7.1, 7.2 et 7.3) auront contribué à réfléchir ce sujet des rapports entre l'intime, l'histoire et le politique. Cette dernière œuvre, présentée à la Galerie de l'UQAM en 2021 proposait de faire le passage de l'Histoire aux histoires dans une perspective de relecture d'œuvres qui ont marqué leur temps. Il aurait été possible de rembobiner le fil d'Ariane de ce projet encore plus loin. L'intime a été, depuis le début de mon parcours artistique, un sujet de fascination et un terrain d'exploration riche. En 2017, j'écris sur un tableau (voir figure 10.1) destiné à l'évaluation de la fin de mon diplôme d'études collégiales en arts visuels : le privé est politique. Je ne pouvais me douter que cette phrase emblématique des revendications féministes des années soixante qui avait marqué mon esprit à ce moment se prolongerait et s'inverserait pour devenir le cœur de ce projet : comment l'intime peut-il devenir le levier d'une politique de l'histoire? Travailler à partir d'une œuvre donnera le ton à la suite du projet de mémoire et de commissariat. Tout le long de ce projet, je me suis toujours tenu très près des artistes. Si le projet prenait racine dans des considérations artistiques personnelles, il se sera finalement ouvert aux histoires que les artistes avaient à raconter, à murmurer ou à crier.

L'intime, autant que l'histoire, sont des sujets abondamment discutés et travaillés par les artistes. Il n'a pas été facile de s'y retrouver tant l'histoire et l'intime se relient à de nombreuses périodes artistiques. Près de nous, on peut penser (dans le cas du sujet de l'histoire) à l'exposition numérique *150 ans / 150 œuvres : l'art au Canada comme acte d'histoire* ou encore à celle *Notre histoire // Our History* de Michael Blum (2014). *Vues de l'intérieur : portrait de l'espace habité* présentée jusqu'en juillet 2023 au Musée des beaux-arts de Montréal, propose des œuvres qui réfléchissent au domestique et à ses différents usages. Ces derniers exemples rencontrés durant mes recherches, n'étaient toutefois pas satisfaisants pour réfléchir aux intersections de l'histoire et de l'intime. Pour le faire, il a fallu bien définir les limites de ces dernières.

Un essai sur la photographie (Barthes, 1980) et un autre emprunté à la sociologie (Piazzesi, 2017) auront finalement éclairé la notion d'intime sous l'angle désiré. En pensant l'intime de cette façon, plurielle, elle permettait d'inclure à la fois une conception plus vaporeuse (un « mode d'être » ou une façon d'appréhender le monde qui nous entoure) et une autre plus concrète (cette passation du « je » au « nous »). Cette malléabilité et pluralité du terme était inévitable et conséquente à autant de pratiques artistiques sensibles et singulières. Si le caractère « intime » des œuvres n'était pas toujours évident ou même visible, c'est parfois qu'il se trouvait davantage dans le processus (le chemin pris pour arriver au résultat) que dans le résultat lui-même (l'œuvre). Le terme « histoire » et sa conception, quant à lui, est resté bien simple. Il s'agit banalement de « l'avant-soi », de ce qui précède l'individu. Au début de cette recherche, l'usage de la forme plurielle (les histoires) ou bien diminutive (la petite histoire) était tentante. Cependant, il y a peut-être quelque chose de plus subversif ou de l'ordre d'une inversion paradoxale, mais foisonnante, que de juxtaposer les notions de « regard intime » (qu'on pourrait aussi à la forme plurielle ou diminutive du mot histoire) et « d'histoire » (qu'on entendrait au sens d'unificatrice). Ce choix et cet usage des termes viennent aussi déjouer les pièges que Dominique Baqué identifient et relient aux pratiques artistiques de l'intime.

La peinture d'histoire au XX^e siècle a ici été envisagée comme genèse pour mieux comprendre le regard actuel de l'artiste sur l'histoire. Le genre pictural historiquement le plus prestigieux a été largement revisité par les artistes du siècle dernier, surtout en montrant et traitant de sujets qui leur étaient contemporains, contrairement à leurs prédécesseurs. Les sujets, souvent reliés aux

événements marquants, mais surtout traumatisants, du XX^e siècle (guerres, massacres ou émeutes) ont été traités de façon *frontale*. Autrement dit, les sujets étaient abordés sans détour. Plusieurs artistes ont poursuivi cette tendance tels que Robert Houle ou encore Kent Monkman. Ils ont repris plusieurs codes du tableau d'histoire (format, médium et modèle pédagogique). Ce modèle et ces caractéristiques du tableau d'histoire sont généralement délaissés par les artistes de ce projet de mémoire et de commissariat. Par exemple, Skeena Reece, qui devait être présentée à l'exposition, propose avec *Touch Me* (2013) une œuvre qui déjoue les codes de la peinture d'histoire en sortant du médium de la peinture pour se tourner vers l'installation vidéographique et performative. L'ensemble des artistes de l'exposition prennent plutôt la tangente de l'intime pour se prononcer sur l'histoire, qu'elle leur soit contemporaine ou qu'elle les ait précédé·e·s. Cela ne veut pas dire pour autant qu'aucune trace du genre de la peinture ne puisse être décelée dans leur travail. En effet, de la peinture d'histoire de Cynthia Girard-Renard est restée près du médium (la peinture) et du format (relativement grand, imposant l'autorité), Emmanuelle Jacques a gardé l'acuité et le caractère scientifique de la méthode historique et Gonzalez-Torres a conservé son caractère pédagogique. Les notions d'efficacité paradoxale de l'art politique et de bris de compétence chez Rancière (2008, p.56-92) nous auront aidés à mieux saisir la pertinence et la portée d'un politique de l'histoire où le regard passe par l'intime.

Si la question du domestique était marginale au début de ce projet, elle se sera finalement taillée une place importante et inévitable dans la cohérence de l'exposition. Cette notion d'intime ne se trouve jamais bien loin de l'intimité ou du domestique et l'espace d'exposition Projet Casa a réitéré les nuances de chacun de ces termes. Le domestique était en quelque sorte l'éléphant dans la pièce. Comment l'éviter tout en présentant une exposition dans une maison? Cette maison n'en a toutefois pas toujours été une. Elle a abrité des hôpitaux (un projet présenté plus tard dans cet espace a d'ailleurs fait ressortir cette histoire³⁸) et une auberge. Faisant maintenant à la fois office de lieu d'exposition et de lieu d'habitation, l'espace est un vrai terrain de jeu pour les artistes qui veulent travailler avec les caractéristiques architecturales conceptuelles et propres au lieu.

C'est en 2018, lors d'un rendez-vous amoureux avec un autre homme que je rencontre pour la première fois des œuvres de Gonzalez-Torres. Tout juste arrivé à Montréal, je découvrais avec

³⁸ Voir *Soyez féconds et multipliez-vous* (2022) de Heidi Barkun.

beaucoup de curiosité les différents lieux de présentation de l'art. À l'époque, DHC Art, maintenant Fondation PHI, présentait l'exposition *L'OFFRE* (2018). Je ne connaissais rien de Gonzalez-Torres et pour cette raison j'ai, aux premiers abords, trouvé simplement ludique de pouvoir partir avec une affiche de l'œuvre "*Untitled*" (*NRA*) (1991) et un bonbon de l'installation "*Untitled*" (*Blue Placebo*) (1991). J'ai bien compris qu'il ne s'agissait pas que d'un bonbon et d'une affiche... C'était la première fois que j'étais confronté à des œuvres d'art se plaçant dans le sillage de l'esthétique relationnelle. Cette confrontation a été marquante et a construit et activé l'artiste que je suis aujourd'hui. Les aléas de la vie auront fait que, quatre ans plus tard, je sois responsable de l'énorme et symbolique privilège qu'est celui d'assurer le commissariat d'une de ses œuvres. Envisagé ici comme le *degré zéro* du regard intime de l'artiste sur l'histoire, étudier l'œuvre l'artiste Felix Gonzalez-Torres a permis de jeter les bases théoriques d'un espace symbolique où le regard de l'artiste se déploie sur l'intime. Sa série d'œuvres de *Photostats* (1988-1992) et de *Paper Stacks* (1988-1993) entreprend d'élaborer une démarche où il construit un langage intime de l'histoire des communautés LGBTQ+ aux États-Unis.

Les nouvelles pratiques de l'intime et de l'histoire se sont déployées dans les figures de Marian Fournier, Cynthia Girard-Renard, le couple Antoine Paillassard et Lawrence Bondesen-Laplante ainsi que le duo d'Emmanuelle Jacques et d'Anna Jane McIntyre. Leurs œuvres ont été regroupées et réfléchies à travers les sous-thématiques de l'histoire des communautés LGBTQ+, de l'histoire revisitée du Québec et des histoires oubliées, des histoires effacées. Ces trois sous-thématiques ont permis de voir qu'il y a *quelque chose* dans l'intime qui permet peut-être de se prononcer plus facilement sur l'histoire pour certains groupes historiquement marginalisés.

En sachant bien ce qui m'attendait, la coordination et l'organisation de *Regards intimes sur l'histoire* aura été un défi de taille pour une personne qui n'était pas chapeauté par une institution culturelle de grande échelle. Sans budget, les dépenses ont dû être réduites au minimum. Le projet a quand même bénéficié de la généreuse aide des propriétaires de Projet Casa, sans quoi le projet n'aurait pu exister dans cette forme. La Fondation Gonzalez-Torres aura quant à elle cru et accompagné un projet commissarial qui a permis de renouveler certains aspects du discours autour de l'œuvre d'un artiste qui a marqué les pratiques ayant fait de nouveaux usages de l'art

minimaliste. La participation des artistes a été inouïe et indispensable à ce projet d'exposition, mais aussi à ce projet de recherche.

Cette première expérience de commissariat, ou plutôt de voyage comme sémionaute, aura été ponctuée d'inquiétudes, de rencontres, de soubresauts et de découvertes qui ont façonné l'exposition. Abordée sobrement comme un projet dans le sillage de l'esthétique relationnelle et de la postproduction chez Bourriaud (1998, 2001) l'approche commissariale s'est faite dans la bienveillance et dans la poursuite du sens latin de *curator*, *curare*, qui signifie prendre soin. Des œuvres oui, mais aussi des artistes. La disposition des œuvres dans l'espace s'est faite dans ce même état d'esprit : en négociant les envies et les nécessités de chacune et de chacun. La documentation, relativement hétéroclite est conséquente avec le choix de multiplier les points de vue et les voix qui s'élèvent autour de l'exposition : celle du commissaire, celle de la médiatrice culturelle, celles des artistes et même celles des publics.

La documentation de l'exposition s'est faite en trois temps. Celle sur laquelle j'aimerais m'attarder davantage ici est la dernière. Bien que cette dernière itération de la documentation soit probablement celle qui ait le moins circulé, elle est celle qui demeure la plus importante à mes yeux. Elle témoigne d'un rapport sensible aux œuvres et est particulière dans la mesure où elle est limitée et relativement improductive. Je tenais à documenter l'exposition, *une dernière fois*, par le biais d'un médium analogique. Les médiums analogiques sont de plus en plus populaires dans une optique de réappropriation des « vieilles » technologies. Loin d'être le simple symptôme d'une génération nostalgique des précédentes, l'usage de médiums analogiques semble plutôt une réponse à la prolifération des images à l'ère du numérique. L'appareil photo argentique, par le fait qu'il soit limité à une bobine à la fois (généralement de 24 à 36 poses), permet d'entretenir un autre rapport à l'image, à l'image *fixée*. Ce sont donc 36 poses qui ont fixé cette exposition dans le temps. Ces 36 photos, dont certaines un peu floues, nous font voir les œuvres – mais aussi plus largement le contexte d'exposition – au travers des grains du présent et des mains tremblantes.

C'est en 2020 que j'ai aveuglément entamé une maîtrise en histoire de l'art. Ce projet, je l'ai appréhendé comme un *jeu* (comme l'acteur joue au théâtre et comme l'enfant joue avec ses

figurines) : celui de *jouer* à l'histoire de l'art. Ce jeu aura permis de rencontrer ou redécouvrir de merveilleuses personnes qui œuvrent à relayer des pans de l'histoire parfois oubliés, d'autres fois infiniment discutés, mais tout autant importants. Pourquoi mettre sur un même sol, celui de l'espace d'exposition, des histoires voyageant de l'Estrie à l'île Notre-Dame, en passant par New York; mettre sur un même sol des histoires allant de la présence historique de Noirs·e·s dans les Cantons de l'Est, à celle du Québec contemporain, en passant par celles des communautés LGBTQ+ aux États-Unis? Il s'agit, en reformulant la maxime de Walter Benjamin, de former une constellation où l'Autrefois bouscule le Maintenant. Peut-être parce que ce projet commissarial prend part à une plus large entreprise artistico-historique, celle d'entrecouper les histoires en dépend de leur inscription temporelle afin de construire un nouveau vocabulaire visuel et textuel dysfonctionnel et inefficace, autrement dit *queer*.

Maintenant que la fin se profile, l'ombre d'une envie se dessine et les surpasse toutes : celle de faire et refaire une exposition avec les mêmes artistes, comme la réalisatrice ou le réalisateur de film, jouer encore et toujours avec les mêmes artistes. Quel discours pourrait émerger du fait de faire et refaire la même exposition? Qu'advierait-il d'une nouvelle rencontre, ailleurs, avec Felix Gonzalez-Torres, Cynthia Girard-Renard, Lawrence Bondesen-Laplane, Antoine Paillassard, Anna Jane McIntyre, Emmanuelle Jacques et Marian Fournier? Quelles nouvelles histoires aurait-on à raconter?

ANNEXE A LISTE DES FIGURES

Figure 1.1 *Monica La Mitraille : La Terre des Hommes* de Cynthia Girard-Renard



Cynthia Girard-Renard. *Monica La Mitraille : La Terre des Hommes*, acrylique sur toile, 209 x 166 cm, 2002. Crédit photo : Mike Patten.

Figure 1.2 *Josée Yvon : La chienne de l'Hôtel Tropicana* de Cynthia Girard-Renard



Cynthia Girard-Renard. *Josée Yvon : La chienne de l'Hôtel Tropicana*, acrylique sur toile, 209 x 166 cm, 2002. Crédit photo : Mike Patten.

Figure 1.3 *Bébé papillon*, de Cynthia Girard-Renard



Cynthia Girard-Renard. *Bébé papillon*, acrylique sur toile, 211 x 167 cm, 2002. Crédit photo : Mike Patten.

Figure 1.4 Détail de l'intégration à l'architecture



Cynthia Girard-Renard. *Monica La Mitraïlle : La Terre des Hommes* (détail), acrylique sur toile, 209 x 166 cm, 2002. Crédit photo : Félix Denis.

Figure 2.1 777 : *Le pavillon du Québec est un casino* des artistes Lawrence Bondesen-Laplane et Antoine Paillassard



Lawrence Bondesen-Laplane et Antoine Paillassard. 777 : *Le pavillon du Québec est un casino*, installation aux médiums variés, 2022.
Crédit photo : Mike Patten.

Figure 2.2 777 : *Le pavillon du Québec est un casino* des artistes Lawrence Bondesen-Laplane et Antoine Paillassard



Lawrence Bondesen-Laplane et Antoine Paillassard. 777 : *Le pavillon du Québec est un casino*, installation aux médiums variés, 2022.
Crédit photo : Mike Patten.

Figure 2.3 777 : *Le pavillon du Québec est un casino* des artistes Lawrence Bondesen-Laplane et Antoine Paillassard



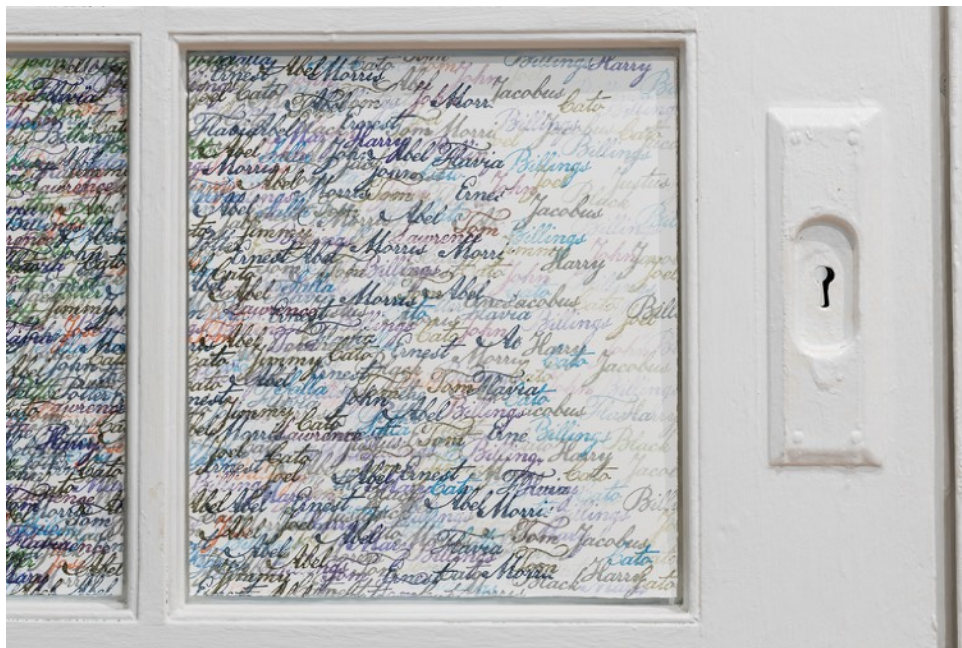
Lawrence Bondesen-Laplane et Antoine Paillassard. 777 : *Le pavillon du Québec est un casino*, installation aux médiums variés, 2022.
Crédit photo : Mike Patten.

Figure 3.1 *Faire partie du paysage / The Freedom Pickers* d'Emmanuelle Jacques



Emmanuelle Jacques. *Faire partie du paysage / The Freedom Pickers*,
Encre sur papier et papier découpé, 36 sections de 10 x 11 pouces,
2022. Crédit photo : Mike Patten.

Figure 3.2 Détail de *Faire partie du paysage / The Freedom Pickers* d'Emmanuelle Jacques



Emmanuelle Jacques. *Faire partie du paysage / The Freedom Pickers*, Encre sur papier, tampons encreurs et papier découpé, 36 sections de 10 x 11 pouces, 2022. Crédit photo : Mike Patten.

Figure 4.1 *La baleine de Frelighsburg : Une sorte de conversation avec Abram Freligh, fondateur de Frelighsburg* d'Anna Jane McIntyre



Anna Jane McIntyre. *La baleine de Frelighsburg : Une sorte de conversation avec Abram Freligh, fondateur de Frelighsburg*. Du sang, de la sueur, des larmes, de l'argent, du fumier, de la terre, une houe antique, des roues en fonte faites à la main, de la quincaillerie, des histoires, des mensonges, des rêves éveillés, des psaumes assortis, des mécontents manifestés, du son, des paillettes et du bois, 29 x 13,5 x 10,5 pouces, 2022. Crédit photo : Mike Patten.

Figure 4.2 Détail de *La baleine de Frelighsburg : Une sorte de conversation avec Abram Freligh, fondateur de Frelighsburg* d'Anna Jane McIntyre



Anna Jane McIntyre. *La baleine de Frelighsburg : Une sorte de conversation avec Abram Freligh, fondateur de Frelighsburg*. Du sang, de la sueur, des larmes, de l'argent, du fumier, de la terre, une houe antique, des roues en fonte faites à la main, de la quincaillerie, des histoires, des mensonges, des rêves éveillés, des psaumes assortis, des mécontents manifestés, du son, des paillettes et du bois, 29 x 13,5 x 10,5 pouces, 2022. Crédit photo : Mike Patten.

Figure 5.1 "*Untitled*" 1988 de l'artiste Felix Gonzalez-Torres



Felix Gonzalez-Torres. "*Untitled*" 1988, socle en merisier baltique et photocopies sur papier, copie infinie, 6 x 11 x 8,5 pouces, socle : 29 x 13,5 x 10,5 pouces, collection privée. © Succession de Felix Gonzalez-Torres / Avec l'aimable autorisation de la Fondation Felix Gonzalez-Torres. Crédit photo : Mike Patten.

Figure 5.2 Documentation de l'extérieur vers l'intérieur de "*Untitled*" 1988 de l'artiste Felix Gonzalez-Torres



Felix Gonzalez-Torres. "*Untitled*" 1988, socle en merisier baltique et photocopies sur papier, copie infinie, 6 x 11 x 8,5 pouces, socle : 29 x 13,5 x 10,5 pouces, collection privée. © Succession de Felix Gonzalez-Torres / Avec l'aimable autorisation de la Fondation Felix Gonzalez-Torres. Crédit photo : Mike Patten.

Figure 5.3 Le livre *Photostats Felix Gonzalez-Torres* avec les écrits de Mónica de la Torre and Anne Lauterbach



De la Torre, M. et Lauterbach, A. (2020). *Photostats Felix Gonzalez-Torres*. New York : Siglio. Crédit photo : Mike Patten. Livre exposé dans le cadre de l'exposition *Regards intimes sur l'histoire*.

Figure 5.4 "*Untitled*" 1988 de Felix Gonzalez-Torres sur un babillard



L'œuvre "*Untitled*" 1988 de Felix Gonzalez-Torres sur un babillard non identifié de Montréal. Crédit photo : Sébastien Loignon.

Figure 5.5 "*Untitled*" 1988 de Felix Gonzalez-Torres transformée en avion en papier



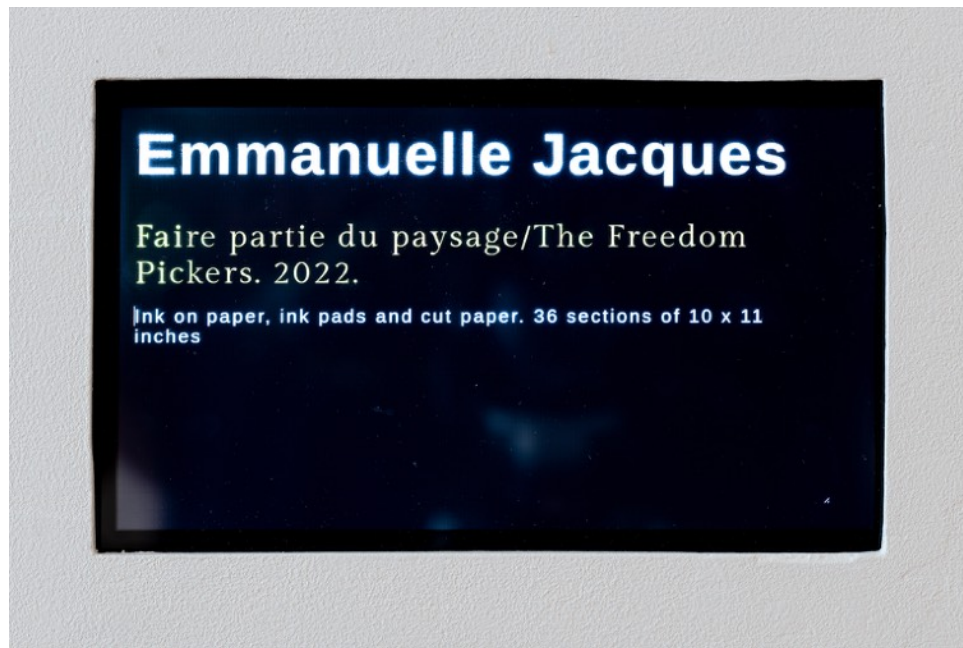
L'œuvre "*Untitled*" 1988 de Felix Gonzalez-Torres devenue une avion en papier. Crédit photo : Félix Denis.

Figure 5.6 "*Untitled*" 1987 de Felix Gonzalez-Torres



Felix Gonzalez-Torres. "*Untitled*" 1987, photocopie encadrée, 8 ¹/₂ x 10 ³/₈, collection privée. © Succession de Felix Gonzalez-Torres / Avec l'aimable autorisation de la Fondation Felix Gonzalez-Torres. Crédit photo : Mike Patten.

Figure 6.1 *untitled (cartels participatifs)* de Marian Fournier



Marian Fournier. *untitled (cartels participatifs)*. Bois de merisier, ordinateur, reconnaissance de la parole anglaise, 11 x 14 x 1,625 pouces, 2022. Crédit photo : Mike Patten.

Figure 6.2 *untitled (cartels participatifs)* de Marian Fournier



Marian Fournier. *untitled (cartels participatifs)*. Bois de merisier, ordinateur, reconnaissance de la parole anglaise, 11 x 14 x 1,625 pouces, 2022. Crédit photo : Mike Patten.

Figure 7.1 *Peinture d'histoires II* de Félix Denis



Félix Denis. *Peinture d'histoire II*. huile, acrylique, gesso, pastel à l'huile, poussière de dessous de lit, papier, mine de plomb et crayon de couleur sur toile, table, objets divers et feutre à la craie, 246 x 366 x 244 cm, 2022. Crédit photo : Annie-France Leclerc.

Figure 7.2 Détail de *Peinture d'histoires II* de Félix Denis



Félix Denis. *Peinture d'histoire II* (détail). huile, acrylique, gesso, pastel à l'huile, poussière de dessous de lit, papier, mine de plomb et crayon de couleur sur toile, table, objets divers et feutre à la craie, 246 x 366 x 244 cm, 2022. Crédit photo : Annie-France Leclerc.

Figure 7.3 Détail de *Peinture d'histoires II* de Félix Denis

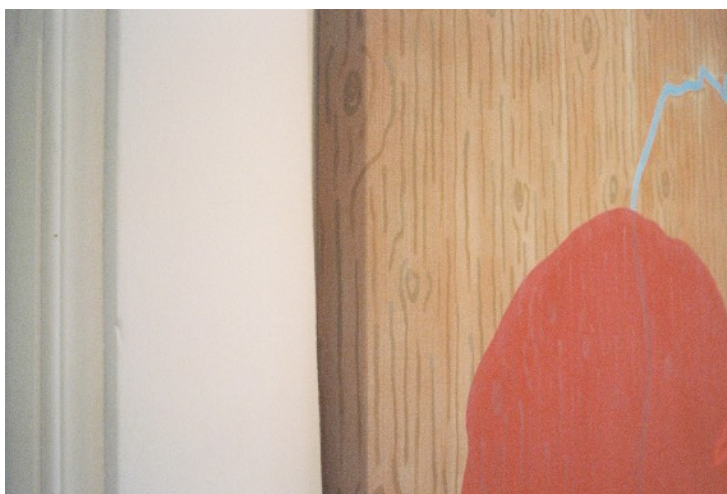


Félix Denis. *Peinture d'histoire II* (détail). huile, acrylique, gesso, pastel à l'huile, poussière de dessous de lit, papier, mine de plomb et crayon de couleur sur toile, table, objets divers et feutre à la craie, 246 x 366 x 244 cm, 2022. Crédit photo : Annie-France Leclerc.

Figure 8.1 Dernière documentation



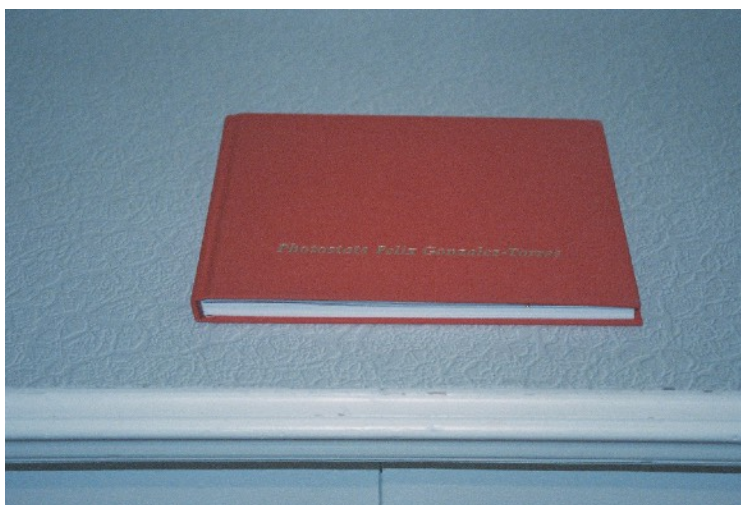
Vues de l'exposition, dernière itération de la documentation. Les œuvres *Faire partie du paysage / The Freedom Pickers* d'Emmanuelle Jacques et *La baleine de Frelighsburg : Une sorte de conversation avec Abram Freligh, fondateur de Frelighsburg* d'Anna Jane McIntyre. Crédit photo : Félix Denis.



Vues de l'exposition, dernière itération de la documentation. En ordre, *La chienne de l'Hôtel Tropicana*, *Bébé papillon*, *Monica La Mitraillle : La Terre des Hommes* de Cynthia Girard-Renard. Crédit photo : Félix Denis.



Vues de l'exposition, dernière itération de la documentation. L'installation 777 : *Le pavillon du Québec est un casino* des artistes Antoine Paillassard et Lawrence Bondesen-Laplane. Crédit photo : Félix Denis.



Vues de l'exposition, dernière itération de la documentation. L'œuvre "*Untitled*" 1988 de Felix Gonzalez-Torres, collection privée. © Succession de Felix Gonzalez-Torres / Avec l'aimable autorisation de la Fondation Felix Gonzalez-Torres. Crédit photo : Félix Denis.



Vues de l'exposition, dernière itération de la documentation. Le commissaire et l'installation 777 : *Le pavillon du Québec est un casino* des artistes Antoine Paillassard et Lawrence Bondesen-Laplante, l'Affiche sur la porte d'entrée et le panneau d'affichage extérieur. Crédit photo : Félix Denis.



Vues de l'exposition, dernière itération de la documentation. L'œuvre *untitled (cartels participatifs)* de Marian Fournier. Crédit photo : Félix Denis.

Figure 9.1 L'œuvre *Touch Me* de Skeena Reece



Skeena Reece, *Touch Me*, œuvre vidéographique, 13 minutes 49 secondes, 2013. Photo prise par I. Barbour, 2017 et tirée de : <https://www.oboro.net/fr/activite/mousse>

Figure 10.1 L'œuvre *Sans titre (l'art est également politique)* en cours de réalisation

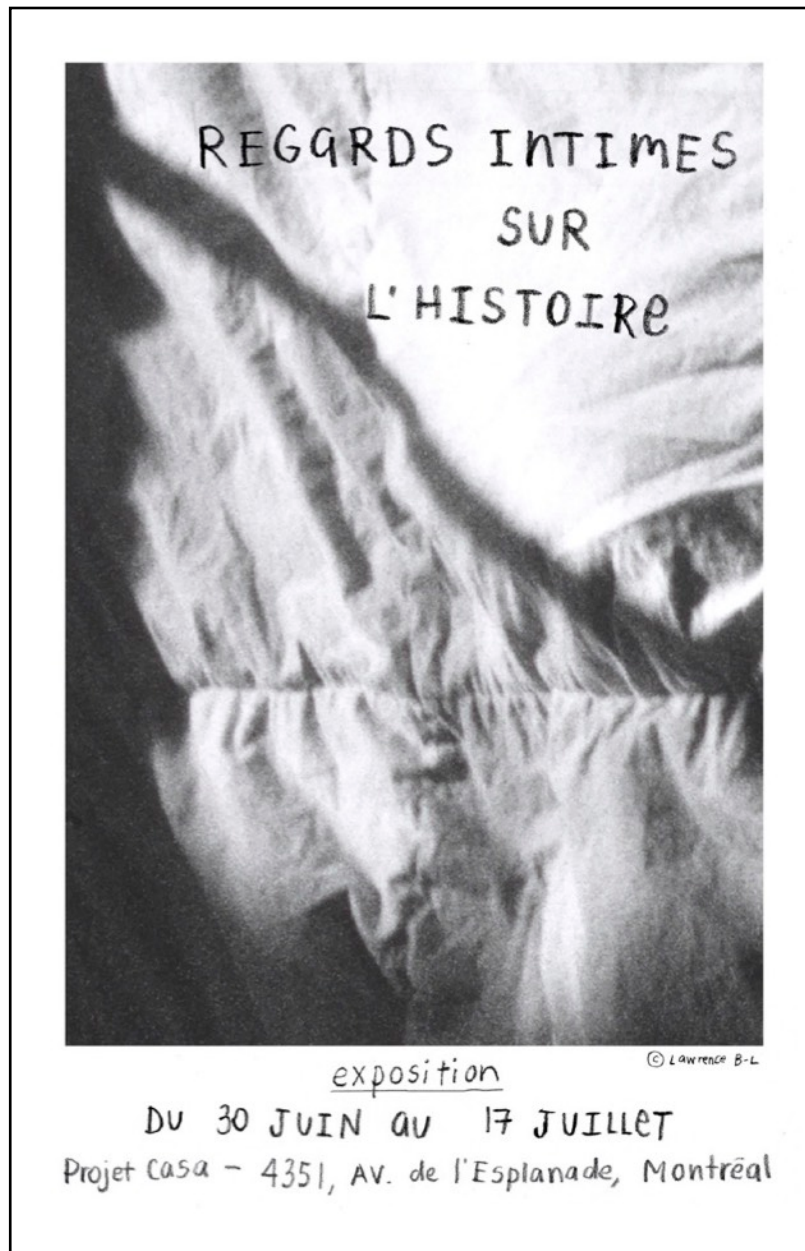


Vue de l'œuvre *Sans titre (l'art est également politique)*, crayons de couleur de bois, graphite, fusain et papier calque sur toile brute, 2017. Crédit photo : Félix Denis.

ANNEXE A ÉTUDE DE VALEURS PATRIMONIALES



ANNEXE B CARNET D'EXPOSITION (EN FRANÇAIS)



Projet Casa poursuit sa mission d'accueillir les pratiques d'artistes en début de carrière, non-représentés en galerie et des œuvres inédites.

Projet Casa est une initiative du couple d'amateurs d'art visuel contemporain Danielle Lysaught et Paul Hamelin. Ils ont acquis en 2019 une demeure bourgeoise sur l'avenue de l'Esplanade, l'ancien B&B Casa Blanca, et ont fait le choix de dédier les pièces du rez-de-chaussée à une vocation culturelle en invitant des expositions et autres événements artistiques.

L'objectif est de favoriser une rencontre intime et conviviale avec des œuvres actuelles et les artistes en profitant du caractère chaleureux de l'espace.

Le calendrier de Projet Casa enchaîne des événements de courte durée (moins d'un mois) et privilégie les questions actuelles sur les enjeux de notre société.

Regards intimes sur l'histoire

L'histoire n'a pas fini de se mettre en histoires

— Rancière, 2012

À l'été 2019, dans le cadre d'un cours de peinture — donné par Anne C. Thibault — j'ai peint une série de deux tableaux dont seul le dernier existe encore aujourd'hui. Propulsé par un engouement sur le temps et l'histoire, j'avais l'ambition de faire une lecture de l'histoire allant de la Révolution française à la grève étudiante de 2012 au Québec, en passant par les transformations sociales provoquées par le lancement du manifeste du Refus Global. Plus largement, je voulais voir quelles peintures ou œuvres auraient été vues, à tort ou à raison, comme prophétiques de bouleversements et de changements sociaux. En discutant avec Anne C. Thibault, dont j'ai toujours aimé la façon qu'elle a de déconstruire les idées qu'on lui avance, me posa une question semblable à celle-ci : quelles histoires sont à l'ombre des grands récits, des événements historiques ? En d'autres mots, quelles petites histoires permettent aux grandes de se produire ? Cette amie venait de mettre les mots sur ce qui mènerait finalement chez moi à porter un intérêt grandissant pour le sujet, à savoir les rapports entre l'intime, l'histoire et le politique dans les pratiques artistiques. Cette amie venait de jeter dans l'espace des possibles les bases réflexives et théoriques de ce projet de mémoire et de commissariat.

L'exposition *Regards intimes sur l'histoire* entreprend de voir comment les artistes déplacent et replacent sur une ligne du temps les événements, les personnages ou les traces enfouis de l'histoire. Il s'agit parfois d'entamer un travail artistique qui per-

mettrait de structurer l'histoire à partir des luttes du passé pour les mener vers celles du présent. D'autre fois, les artistes tâchent plutôt de relire l'histoire pour en dévoiler des personnages historiques restés dans l'ombre.

L'œuvre de Gonzalez-Torres, à la frontière du contemporain et de l'actuel, sent l'exposition en agissant comme un point d'ancre historique et conceptuel permettant ici de concevoir une sorte de *dégré zéro* d'un regard contemporain de l'artiste sur l'histoire. Il semblerait en effet que le caractère frontal du regard des artistes modernes ait été troqué par une autre approche. Aujourd'hui, quelles histoires reste-t-il à entendre de la part des artistes ? Si les histoires sont nombreuses et plurielles, elles seront ici regroupées sous trois grands chapeaux : l'histoire des communautés LGBTQIA+, l'histoire revisitée du Québec et les histoires oubliées/les histoires effacées. Ces trois pans de l'histoire proposent un point de vue plutôt large, ils auront néanmoins en commun d'être examinés par un regard qui passerait par le *détour* de l'intime. En d'autres mots, l'intime agira parfois comme espace privilégié où il devient possible de parler de l'histoire. Les artistes ont abordé la notion de l'intime moins comme un espace géographique délimité (le secret ou le domestique, par exemple) qu'un espace symbolique et ouvert où le regard se déploie sur l'histoire.

Il ne faut cependant pas s'attendre à ce que les artistes de cette exposition nous dévoilent des histoires intimes. Le duo d'Emmanuelle Jacques et d'Anna Jane McIntyre s'engage davantage dans une démarche où elles deviennent de véritables historiennes de l'intime qui s'affaire à déterrer, à dépoussiérer et même à écrire les livres d'histoire. Chez

Cynthia Girard-Renard, il s'agit plutôt de construire des espaces sémiotiques intimes et hétérotiques où le regard se déploie sur les possibles de l'histoire. Marianne Fournier, quant à elle, explore l'intersection de la muséologie, des arts médiatiques, de l'idiosyncrasie et de l'écriture de l'histoire en poursuivant la réflexion des enjeux sous-jacents à l'œuvre de Gonzalez-Torres. Finalement, le duo Lawrence Bondesen-Laplante et Antoine Paillassard nous convie à leur installation *Le pavillon du Québec est un casino* qui nous transporte dans ce qui pourrait être l'emblème fictif d'une « Expo 22 » qui explore les légues et les brèches de la construction contemporaine des identités québécoises.

Le projet commissarial de cette exposition est de placer certaines des œuvres dans le sillage d'autres, réalisées plus tôt. C'est ainsi que les enjeux théoriques, plastiques ou historiques des œuvres de Felix Gonzalez-Torres et Cynthia Girard-Renard sont repris et réinterprétés par celles de Marianne Fournier et du couple Lawrence Bondesen-Laplante et Antoine Paillassard. Les œuvres d'Anna Jane McIntyre et d'Emmanuelle Jacques devaient quant à elles entrer en résonance avec une œuvre de l'artiste Skeena Reece.

Maintenant, à quels voyages à travers l'histoire et à quelles expériences artistiques l'intime nous mènera donc ?

Félix Denis
Commissaire

Rancière, J. (1996 [2012]). *Figures de l'histoire*. Paris : Presses universitaires de France.

Anna Jane McIntyre

BIOGRAPHIE

Anna Jane McIntyre est une artiste visuelle et un parent dont la pratique combine le changement de formes, la création de marques, la réflexion, l'action de faire, de regarder, la respiration, le capitalisme bienveillant à 5 dollars et le micro-activisme. Le travail d'Anna étudie la façon dont les gens perçoivent, créent et maintiennent leurs notions de soi, d'appartenance et de culture à travers le comportement et les indices visuels. Les projets peuvent inclure des emojis géants, des tables de baby-foot féministes, des ateliers communautaires, des chers de parade, des panneaux commerciaux, des forêts qui pensent, des cahiers d'école forestière d'écologie urbaine priorisant les enfants BIPOC, des paysages sonores qui voyagent dans le temps, des récits abstraits, des coins pour les orateures, des services de lettres d'amour et des hommages aux oublié-e-s. Les projets d'Anna sont une expression de l'afroprésentisme qui combine ses influences culturelles (trinitadienne, britannique, canadienne d'adoption) par la juxtaposition de matériaux familiers dans des contextes nouveaux. Son travail reconnaît le passé et le présent, imaginant un rêve surréaliste de ce qui est à venir. (Traduction par Michaëlle Sengile)

P.8

La baleine de Frelighsburg: Une sorte de conversation avec Abram Freligh, fondateur de Frelighsburg, 2022. Du sang, de la sueur, des larmes, du fétide, du fumer, de la terre, une houe antique, des roues en fonte faites à la main, de la quincaillerie, des histoires, des mensonges, des rêves éveillés, des psaumes assortis, des mécontentes manifestées, du son, des paillettes, du bois
29 x 19,5 x 10,5 pouces

6

DESCRIPTION DE L'ŒUVRE

Nous avons ici une élégante houe manuelle montée sur carré de jardin fait à la main avec des roues en fonte. Ce projet transpire l'économie. Tout a été puisé localement. J'ai acheté cette houe au magasin Antiquités Au Fil du Temps à Stanbridge, dans les Cantons-de-l'Est. Acheter cette houe m'a pris vraiment beaucoup de temps, plusieurs mois en fait. Je ne voulais pas l'acheter. Je ne voulais surtout pas l'entreposer. Pourtant, j'étais hantée par sa présence. J'ai remarqué cette houe pour la première fois lorsque j'ai visité le magasin avec mon enfant Inigo lorsque je magasinais des outils antiques domestiques pour terminer mon projet de mobile. Le propriétaire du magasin était sympathique et a donné à Inigo une bille à l'allure d'œil de chat. L'élégance de cette houe m'a contrainte dans mon élan. Qu'est-ce que cette houe peut nous dire? Pourquoi voulait-elle que je l'achète? Pourquoi m'attirait-elle tant? Je vais vous partager qu'à ce moment je travaillais au centre Adéland à un projet de résidence en collaboration avec Emmanuelle Jacques sur l'histoire des Noirs-e-s dans cette région. Ce projet m'a pris par les épaules et m'a secoué, me forçant sans entremise à fixer du regard le profond abîme béant qu'est le racisme systémique en remontant jusqu'aux années 1600. Je peux vous dire que c'est une expérience que je ne souhaite à personne. Le désespoir a commencé à envahir mes os et m'a rendu irritable. Seulement le travail artistique pouvait m'exorciser et me libérer de ces émotions qui étaient épuisantes. Mon âme et ma joie ne sont revenues que plusieurs mois plus tard, cinq pour être exact. Cette sculpture a été créée à la fois à partir des peines et des joies. Faites-en ce que vous voulez. Pour moi, sa signification se déplace et s'agit hors de portée lorsque j'essaie de la cerner.

7



MOT DU COMMISSAIRE

J'ai rencontré Anna Jane McIntyre et Emmanuelle Jacques au centre Adéland à l'été 2021, lors de la présentation de leurs recherches sur la présence historique de communautés noires en Estrie. Leur projet était encore, selon leur dire, à l'étape des balbutiements. Elles présentaient leurs recherches à un public-citoyen qui ne semblait garder que l'amer de leurs recherches historico-artistiques. En discutant brièvement de mon sujet de maîtrise avec Emmanuelle Jacques, nous avons esquissé un sourire puisque nous avions bien compris qu'elles étaient aussi engagées dans une démarche où leur regard intime se projetait sur l'histoire de ces communautés.

Geste élogieux dont on leur doit d'être redevable, Anna Jane McIntyre et Emmanuelle Jacques ont troqué leur chapeau d'artiste pour celui, respectivement, de voyageuse dans le temps et d'historienne. En nous rappelant que détenir des histoires n'a rien de facile, elles ont intimement fouillé, dépoussiéré et déterré les livres d'histoire, les magasins et les archives estrieennes. Si la douleur est bien présente dans ces récits, c'est pour transformer [traduire en objet d'art] l'oubli et l'effacement par la lueur des flammes qui s'agitent et scintillent. Les artistes dans leur façon de raconter leurs œuvres — composante importante de leur pratique —, nous placent devant un pan de l'histoire de cette région qui s'en allait directement vers l'oubli. *Faire partie du paysage / The Freedom picker*, titre dont la double occurrence résonne, premièrement, avec l'idée de dresser les contours d'un paysage historique des Afrodescendants-e-s en Estrie et, deuxièmement, avec celle de faire de ces communautés le prolongement même du paysage. Emmanuelle nous place devant notre devoir de mémoire. L'œuvre *La baleine de Frelighsburg : Une sorte de conversation avec Abram Freligh*, fondateur de Frelighsburg témoigne de la vie inhérente des objets et de leurs histoires les plus intimes. Anna Jane McIntyre, en ne faisant que nous guider par la mise en espace de ces œuvres, met en lumière que les objets sont emplis d'une charge symbolique et émotionnelle. En pensant ces assemblages bricolés sous le joug de l'animisme, ils deviennent les traces et témoins d'histoires que nous n'oublierons finalement pas. L'artiste redonne le statut d'objet à des choses qui avaient été dépossédées par le temps et dont la mémoire avait été effacée.

Emmanuelle Jacques

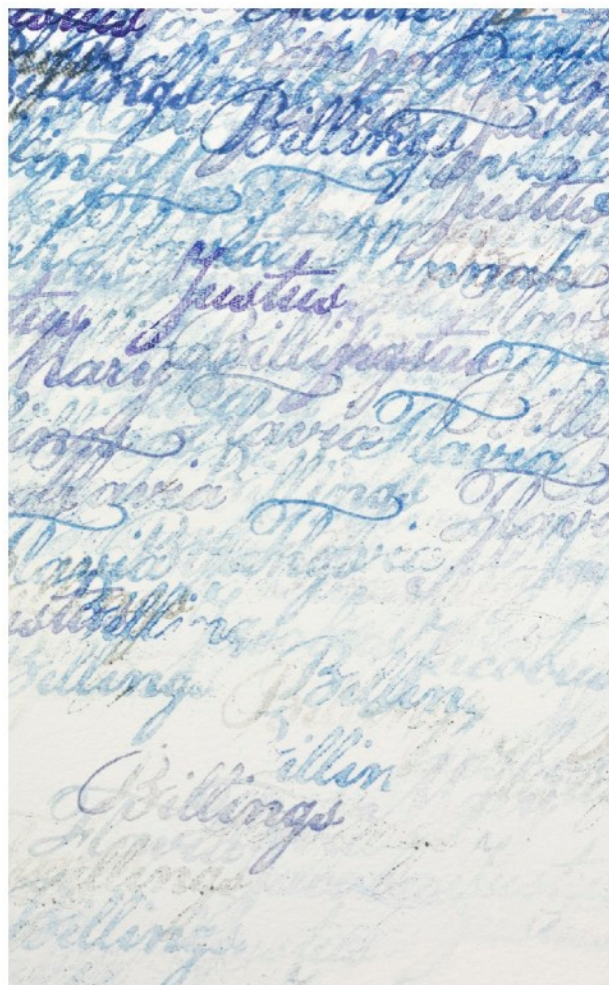
BIOGRAPHIE

Emmanuelle Jacques est une artiste visuelle indisciplinée. Sa pratique est issue du dessin et des arts imprimés, et allie l'écriture et l'art relationnel sous forme de livre d'artiste, d'installation, ou à l'occasion, de performance, de vidéo ou de création sonore. Ses différents projets l'ont amenée à s'intéresser à la cartographie, à l'urbanisme, à l'architecture de paysage, aux mouvements féministes, punk et DIY, à l'économie, au travail invisible, à l'autogestion, aux pratiques du care, à la maternité, aux végétaux, aux étoiles, aux interstices, à l'indiscipline et aux utopies. En se fondant sur des enjeux très précis ou hyperlocaux, elle aménage des lieux de rencontre propices à faire émerger des microrécits dont elle tente d'extraire un sens commun.

Depuis son baccalauréat en arts visuels à l'UQAM (2004), Emmanuelle Jacques a exposé son travail et réalisé des projets en résidence dans plusieurs villes canadiennes. En 2019, elle recevait une subvention de Recherche et création du Conseil des arts du Canada pour son livre d'artiste *Création de richesse/Labour of Love*.

Faire partie du paysage / The Freedom picken (détail), 2022
Encre sur papier, tampons encreurs et papier découpé
36 sections de 10 x 11 pouces

10



DESCRIPTION DE L'ŒUVRE

Après douze saisons comme travailleuse agricole dans les vergers de Frelighsburg, Emmanuelle Jacques est retournée dans la région à l'été 2021 pour une résidence de création chez Adéland, en duo avec Anna Jane McIntyre. Les deux artistes y ont entamé une recherche sur l'histoire locale de l'esclavage, en se basant sur l'existence, attestée dans la tradition orale, d'un lieu de sépulture où auraient été inhumées des personnes noires ayant vécu dans la servitude sur une ferme de Saint-Amand, un village voisin, entre 1794 et 1833.

Au fil de leurs recherches, elles ont découvert la présence d'une importante communauté de personnes noires établies dans la région au milieu du XIX^e siècle, après avoir fui l'esclavage, légal aux États-Unis jusqu'en 1863, via le chemin de fer clandestin (Underground Railroad). La présence de cette communauté, aujourd'hui disparue et pratiquement effacée de l'histoire, se révèle entre autres dans les registres des magasins de trois grands propriétaires terriens de l'époque : des loyalistes ayant trouvé refuge dans la région après la guerre d'indépendance américaine et ayant reconstruit leur fortune en profitant du système colonial britannique.

Avec les prénoms de personnes noires retrouvés dans ces registres, Emmanuelle Jacques reconstitue une vue du Mont Pinaud, icône du paysage local, familière à l'époque où elle travaillait comme cueilleuse de pommes. Ce paysage, fractionné par les éléments d'une architecture opulente, relie l'histoire des Noirs à celle des travailleurs agricoles. L'artiste reconnaît ainsi le rôle des migrant·e·s – et leur exploitation – dans le développement du paysage et de l'économie d'une région reconnue comme l'une des plus pittoresques au Québec.

Faire partie du paysage / The Freedom picken. 2022
Encre sur papier, tampons encreurs et papier découpé
36 sections de 10 × 11 pouces

13

Antoine Paillassard et Lawrence Bondesen

BIOGRAPHIE

Lawrence Bondesen-Laplante est originaire du Centre-du-Québec. Antoine Paillassard est originaire de l'île de la Réunion. Ils se rencontrent pendant des études à Tiohtià:ke et travaillent ensemble depuis 2020. Nous sommes un couple d'artistes pluridisciplinaire et critique. Nous aimons célébrer la vie. Les pensées qui suivent ont guidé notre parcours et nos détours dans l'élaboration du projet :

The pain within us is a mirror of the power structures outside us, yet because that is so our task is simpler. For what can challenge the visible oppressors outside us can also challenge the invisible oppressors within us. We are creatures of situations; we must create situations in which we can be healed.

—Starhawk, dans *Truth or Dare: Encounters with Power, Authority, and Mystery*.

Il nous faut élargir nos imaginaires, c'est-à-dire que si la diversité inouïe des peuples et des cultures se présente d'abord comme une souffrance, il dépend de nous et de tous que cette souffrance ou bien tourne à la suffocation ou s'évanouisse au contraire en souffle libéré. Il dépend de nous veut dire ici : si nous pouvons élargir nos imaginaires.

—Édouard Glissant, dans *La Cohée du Lamentin*

14



DESCRIPTION DE L'ŒUVRE

À travers une installation d'images imprimées et dessinées, le couple d'artistes pose un regard critique sur la question de l'identité québécoise en cherchant à s'éloigner du binarisme entre ailleurs et *ici-bas*. Récits gallois et malgache sont assemblés et célèbrent les imaginaires qui nous façonnent, l'autre qui est en nous. Des pamphlets gratuits disséminés racontent l'histoire d'un pavillon qui déborde. En dehors d'une conception du temps linéaire, l'œuvre met en relation de multiples merveilles : le fier pavillon et la pêche de la morue; la bernache née du coquillage et la machine à sous.

777 : Le pavillon du Québec est un casino, 2022
Installation aux médiums variés

15



MOT DU COMMISSAIRE

C'est après une invitation de ma part que le duo d'artistes Bondesen-Laplante-Paillassard a entamé le défi de revisiter l'histoire du Québec en pensant une installation artistique à la poursuite des trois *Pavillons du Québec* de Cynthia Girard-Renard. Dix ans après le Printemps érable, Lawrence et Antoine se sont amusé-e-s à déplacer, emmêler et renouer les « signes » (le bleu, le lys ou encore la typographie d'Expo 67) de la construction identitaire d'un Québec moderne à un Québec contemporain. Après une recherche méticuleuse dans les zones d'ombre de l'histoire, le duo d'artistes — tout en restant critique — a identifié les résistances politiques de notre histoire afin d'y construire une identité collective et plurielle. Si Anna Jane McIntyre et Emmanuelle Jacques ont cherché les livres et les archives, le couple d'artistes a plutôt mobilisé certains éléments de l'identité graphique et symbolique du Québec les réinvestissant dans le médium littéraire des fables et légendes. Ces histoires se racontent et se partagent dans un mode d'être qui est de l'ordre de l'intime. Que ce soit couché au lit, au parc entre ami-e-s ou lorsque le soleil vient à toucher l'horizon, ces contes et légendes rassemblent davantage que les enfants. Ludique et juste assez cynique, le titre *777: Le pavillon du Québec est un casino* réfère littéralement à la condition actuelle du pavillon du Québec de l'Expo 67 qui a été transformé, avec le pavillon de la France qui lui était contigu, en casino national.

777: Le pavillon du Québec est un casino, 2022
Installation aux médiums variés

17

Cynthia Girard-Renard

BIOGRAPHIE

Cynthia Girard-Renard façonne un univers pluriel où se conjuguent environnement, politique, identités et imaginaire à travers la peinture, la sculpture, l'installation, la poésie et la performance. Les associations thématiques libres de Girard-Renard ouvrent des espaces de réflexion poétiques où humour et urgence s'enlacent un instant. Y sont négociés, entre autres, l'avenir écologique de la planète, la précarité des identités nationales ou de genre, l'absurdité des mesures d'austérité... Girard-Renard joue ainsi par la satire et la poésie sur les hiérarchies ordinaires en imaginant des mondes hors du temps où les animaux, les licornes et les grandes figures historiques se côtoient dans des constructions imaginaires pour discuter du futur, d'utopie et de liberté.

Cynthia Girard-Renard est artiste visuelle et poète. Elle a présenté des expositions individuelles majeures à la Fonderie Darling (2021), au Musée d'art de Joliette (2017), au centre Uma Certa Falta de Coerência à Porto (2015), à la Esken Foundation à Calgary (2014) et au Musée d'art contemporain de Montréal (2005). L'artiste a été récipiendaire de bourses du Conseil des arts du Canada et du Conseil des arts et des lettres du Québec pour compléter des résidences d'artiste à Paris, New York, Berlin et Londres. En 2018, elle a reçu le Prix Louis-Comtois décerné à un artiste en mi-carrière ainsi que le Prix de peinture Takao Tanabe du Musée des beaux-arts du Canada. Elle est présentement professeure à l'université Concordia. Sa chienne-muse dénommée Satan l'accompagne dans presque toutes ses aventures.

18



DESCRIPTION DE L'ŒUVRE

Avec ce troisième volet du Pavillon du Québec, l'artiste s'est intéressée à la fabrication et au choix des héros nationaux. Pour ce projet l'artiste a choisi des héroïnes difficiles à introniser dans un panthéon étant donné leur mode de vie et leurs réalisations... Ce dernier volet clôt le projet de réflexion sur la représentation de l'identité nationale québécoise dans le cadre de la mondialisation. Le projet a été présenté au centre d'artistes B-312 en 2003.

Bébé papillon, 2002
Acrylique sur toile
211 x 167 cm

19



MOT DU COMMISSAIRE

celle qui se retire dans l'héroïne du temps [...] parfaitement inadéquate à une vie héroïque

— Josée Yvon, 1977

Dernière d'une série de trois, ce Pavillon du Québec a été présenté pour la dernière fois à la Galerie B-312 en 2003. Vingt années après que ces peintures aient été peintes, nous nous rencontrons sous le soleil de l'automne. Cynthia Girard-Renard me confiait que cette série avait en quelque sorte comme ambition d'être un remède à la mondialisation. Quels symboles se rappellera-t-on dans un Québec post-mondialisation? Les trois grands tableaux rouges nous permettent de voyager dans le temps et de rencontrer les femmes hétérosexuelles qu'ont été Monica la Mitraïlle, Josée Yvon et Bébé Papillon. Question qui n'a pas fini d'être remise sur table, comment imaginer et concevoir l'identité du Québec d'aujourd'hui? Cette série opère une logique très semblable à celle de Gonzalez-Torres en ce qu'elle met en lien des personnages historiques et des « symboles » qui, dans le cas de Girard-Renard, n'attendent qu'à devenir les emblèmes d'un hypothétique Panthéon du Québec dont l'histoire aurait été revisitée. On y retrouve une poétesse, une tueuse en série et une danseuse nue. L'artiste lie des symboles et des personnages historiques propres à l'histoire *enterrée* du Québec contemporain. À l'opposé d'un cours d'histoire, Girard-Renard nous propose une histoire intime du Québec telle qu'elle voudrait s'en souvenir (et qu'on s'en souviendrait). Les procédés plastiques dont Girard-Renard fait usage nous encouragent à entretenir un rapport intime avec ses œuvres : s'approcher pour mieux discerner les visages, pour décrypter les contours du tableau ou encore pour lire la une du magazine Allô Police.

Yvon, J. (2017 [1977-1986]). La chienne de l'hôtel Tropicana. Dans *Pages intimes de ma peau*. Trois-Rivières : Écrits des forges.

Josée Yvon : *La chienne de l'hôtel Tropicana*, 2002
Acrylique sur toile
209 × 168 cm

Felix Gonzalez-Torres

BIOGRAPHIE

Felix Gonzalez-Torres est un artiste né en 1957 à Quáimaro (Cuba) et mort des complications du sida en 1996 à Miami (États-Unis). Sa pratique artistique est alimentée, entre autres, par les thèmes des luttes historiques, de l'histoire, la mémoire et de l'homosexualité. Ses œuvres ont rarement été exposées au Québec. L'œuvre *"Untitled"* (1988) est présentée pour la première fois ici à Montréal.



MOT DU COMMISSAIRE

Au fil de sa pratique, Felix Gonzalez-Torres est parvenu à dépasser le vocabulaire plastique du minimalisme américain, afin de donner à son œuvre une dimension autobiographique. Cette œuvre *"Untitled"* (1988) — sur certains aspects esthétiquement et conceptuellement très proche de sa série de *photostats* (1987-1992) — entreprend de faire un va-et-vient du soi vers le nous. En impliquant d'emblée les corps du public et tout le bagage personnel qui vient avec, l'artiste mélange habilement le personnel et l'impersonnel, le public et le privé. Mais qu'est-ce que cela produit ? *"Untitled"* (1988) manque son intérêt quant au procédé de relecture et d'écriture de l'histoire. En faisant usage d'un langage plastique très sobre (typographie neutre noire sur fond blanc), l'artiste mélange différents éléments : des personnages historiques, des lieux plus ou moins connus et des années avec ou sans précision de leur signification. Avec ces pages-fenêtres (où le reflet du soi s'additionne à l'histoire), il entreprend de construire un champ lexical qui tendrait vers celui d'une histoire de la défense des droits homosexuels, mais plus largement vers celle d'une histoire « queen », au sens de *tandue*. Elle est queen en ce qu'elle se soustrait aux signifiants habituels du langage dictés par l'efficacité (Lorenz, 2018), en proposant une écriture discontinue et anachronique de l'histoire. *"Untitled"* (1988), et l'ensemble des œuvres sa série de *photostats* (1987-1992), sont des

"Untitled", 1988
Socle en métal en baltique et photocopies
sur papier, copie infinie
8 x 11 x 8,5 pouces
Socle : 29 x 13,5 x 10,5 pouces
Collection privée
© Succession de Felix Gonzalez-Torres / Avec l'aimable
autorisation de la Fondation Felix Gonzalez-Torres

23

« fenêtres sur l'histoire » en ce sens qu'elles cadrant ; elles cadrant puisqu'elles permettent de voir à la fois ce que la surface contient et effacent ce que la surface rejette. Cette manière de *pratiquer intimement l'histoire* a mystérieusement et ambiguëment ponctué toute sa pratique artistique, de sorte à ce que l'œuvre de l'artiste reste continuellement ouverte à de nouvelles lectures et à de nouvelles significations, influencées par le contexte, la subjectivité et les changements historiques plus larges. Pourquoi choisir tel événement, tel personnage ou tel lieu et ainsi, rejeter le reste ? L'œuvre *"Untitled"* (1988) est l'une de ses premières interventions artistiques à se présenter de la sorte : une pile de feuilles de papier. Pour ne lever le voile que sur trois de ce que ces éléments pourraient signifier, on dira ici que l'œuvre rapporte sur une même surface, celle du feuillet de papier : une série d'amendements empêchant le financement de contenu éducatif sur VIH/Sida (Helms Amendment 1987), une chanteuse populaire ayant milité contre l'avancement des droits des minorités sexuelles (Anita Bryant 1977) et les émeutes de San Francisco menées par des groupes militants et survenues en réaction aux meurtres du maire et de l'un de ses conseillers, ouvertement gais (White Night Riots 1979). Ces éléments, qui sont contextuels à un moment historique spécifique, sont entrecoupés d'autres qui, selon le point de vue où l'on se place, peuvent sembler plus ambigus (High-Tech 1980, Bevaria 1986), évoquant une couche plus profonde de connexions ou de contrastes.

Lorenz, R. (2012 [2018]). *Art queen : Une théorie du freak*. Paris : Éditions B42.

"Untitled", 1988
Socle en métal en baltique et photocopies
sur papier, copie infinie
8 x 11 x 8,5 pouces
Socle : 29 x 13,5 x 10,5 pouces
Collection privée
© Succession de Felix Gonzalez-Torres / Avec l'aimable
autorisation de la Fondation Felix Gonzalez-Torres

24



Marian·ne Fournier

BIOGRAPHIE

Marian·ne Fournier réside à Tiohtià:ke/Montréal. Elle est diplômée d'un baccalauréat en histoire de l'art et arts visuels de l'Université Concordia et réalise actuellement une maîtrise en muséologie à l'Université du Québec à Montréal. Sa pratique artistique touche à divers médiums : la peinture, le dessin, les arts textiles, et le tatouage. Ses recherches l'ont amené à s'intéresser à la figure de l'artiste-curateur, qui réalise des expositions à titre de médium artistique; à l'instar du peintre qui manie les pigments et les symboles pour en faire ressurgir des discours, le commissaire travaille les collections par la sélection de certains objets et par une muséographie et fait, à son tour, ressurgir un discours. Reconnaisant la matérialité du discours, elle souhaite penser une muséologie participative qui laisse place à une multiplicité de voix.

DESCRIPTION DE L'ŒUVRE

Inspiré-e par l'art participatif de Gonzalez-Torres, je m'interroge sur les modes de création du discours sur l'art et sur le partage de l'autorité curatoriale. Ces cartels allongés numériques sont connectés à des microphones. Grâce à un logiciel qui convertit la voix en texte, ils captent et affichent les paroles prononcées par les visiteur-euse-s devant les œuvres. Visant à encourager la prise de parole lors de l'expérience en salle d'exposition, les visiteur-euse-s participent à la création d'un discours polyphonique, qui est en constant changement.

*Cette œuvre utilise un logiciel *open source* de reconnaissance de la parole pour convertir les mots à l'écran. Notez qu'aucune information n'est enregistrée, transmise ou donnée à quelque autre fin qu'artistique. Les données sont supprimées au fur et à mesure qu'elles disparaissent de l'écran.

27



MOT DU COMMISSAIRE

Par son travail antérieur de la citation et des médiums numériques, la présence de l'artiste queer Marianne s'imposait lorsqu'est venu le temps de penser à une personne pour réfléchir à une relecture de la série de photostats (1987-1992) de Gonzalez-Torres. L'œuvre *Untitled (cartels participatifs)* poursuit les enjeux théoriques et plastiques sous-jacents à cette série en dépassant le langage de l'art minimal américain pour l'amener à se politiser. L'hybridité médiumnique et disciplinaire (à la frontière de l'art numérique, de la muséologie et de l'histoire de l'art) et la sobriété du rendu de ces cartels (ici typographie neutre blanche sur fond noir) ne nous permet pas d'identifier d'emblée le sujet de l'œuvre. Le sujet dépasse le cadre de l'objet. Le critique d'art français Nicolas Bourriaud (1998) disait à propos de l'apport théorique de l'œuvre de Gonzalez-Torres que l'aura (l'unicité d'une œuvre qui s'apprécie *ici et maintenant*) se déplaçait vers les publics, et c'est littéralement ce qui arrive avec les cartels participatifs de Marianne Fournier. Alors que l'artiste États-Uniens demandait au public de combler les trous de l'histoire, l'œuvre de Marianne l'implique encore davantage en lui faisant *écrire* l'histoire. En effet, l'œuvre s'active et s'écrit par la voix; l'agentivité et l'idiosyncrasie du public deviennent alors essentielles. Les cartels créent une véritable « collectivité instantanée de regardeurs-participants » (Bourriaud, 1998) dont le travail pourrait être d'inscrire ce que les œuvres manquent à dire. Dans un rapport d'intersubjectivité, l'œuvre favorise l'émergence de liens intimes entre les artistes, les publics et l'histoire.

Bourriaud, N. (1995). *Esthétique relationnelle*.
Dijon: Les presses du réel.

untitled (cartels participatifs), 2022
Mentor, ordinateur, reconnaissance de la parole anglaise
11 x 14 pouces

29

Félix Denis Commissaire

BIOGRAPHIE

Félix Denis est un artiste original de la fleurissante Beauce qui vit et travaille maintenant à Tiohtiàke/ Montréal. Il possède un diplôme en arts visuels et médiatiques de l'UQAM et est candidat à la maîtrise en histoire de l'art dans cette même institution. Son travail artistique a été exposé à la Galerie de l'UQAM et dans des contextes hors des circuits traditionnels de présentation de l'art comme dans l'appartement de ses amis ou encore dans des chambres d'hôtel. Sa pratique artistique se situe entre le dessin, la peinture, l'image imprimée et la vidéo d'art. Elle est nourrie par les thèmes de la localité, de l'histoire et de l'intime. Parallèlement, l'artiste travaille à la Maison de la culture Rosemont-La Petite-Patrie. *Regards intimes sur l'histoire* est sa première exposition à titre de commissaire.

30

Merci!

Chaleureux remerciements à :

Anna Jane McIntyre, pour les discussions inattendues et l'empathie partagée; Antoine Paillassard et Lawrence Bondesen-Laplante, pour nos bouffes, nos rires et vos sourires; Cynthia Girard-Renard, pour tes dissidences envers la monarchie et tes tableaux qui continuent de raconter des histoires; Emmanuelle Jacques, pour les cafés et les bières; Marianne Fournier, pour l'amitié qui dépasse les espaces.

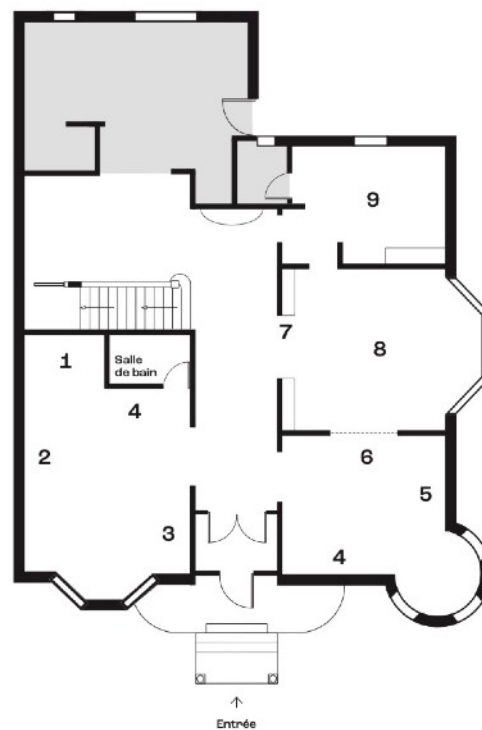
Papa et maman, qui m'ont inscrit aux cours de peinture avec Michel quand j'étais enfant; Vicente Guzman Barra, avec qui j'ai appris l'amour; Mes grands-mères, qui m'ont appris à écouter les histoires.

Danielle Lysaught et Paul Hamelin, propriétaires de Projet Casa, qui ouvrent les portes mythiques de cette maison aux publics montréalais. Caroline Douville, pour ton aimable coordination.

Merci Kévin Rameau et Edmond Pelletier-Rochette pour le montage de l'exposition. Holly McHugh, B. Caiello, Andrew Kachel et Brittini Zatos, pour votre temps et votre générosité. Jean-Philippe Uzel, ta confiance a été une de tes qualités les plus appréciées dans un contexte marqué d'incertitudes.

31

REZ-DE-CHAUSSÉE



32

LISTE DES ŒUVRES

01 Cynthia Girard-Renard

Bois pavillon, 2002
Acrylique sur toile
211 × 197 cm

02 Cynthia Girard-Renard

Josée Yvan : La chienne de l'Hôtel Tropicana, 2002
Acrylique sur toile
209 × 198 cm

03 Cynthia Girard-Renard

Monica La Mitreille : La Terre des Hommes, 2002
Acrylique sur toile
209 × 198 cm

04 Marianne Fournier

untitled (cartes participatifs), 2022
Bois de merisier, ordinateur, reconnaissance de la parole anglaise
11 × 14 × 1,825 pouces

05 Anna Jane McIntyre

Le belaine de Freilighsburg : Une sorte de conversation avec Abram Freiligh, fondateur de Freilighsburg, 2022
Du sang, de la sueur, des larmes, de l'argent, du fumier de la terre, une houe antique, des roues en fonte faites à la main, de la quincaillerie, des histoires, des mensonges, des rêves éveillés, des psaumes égarés, des mécontentes manifestés, du son, des paillettes, du bois
29 × 13,5 × 10,5 pouces

06 Emmanuelle Jacques

Faire partie du paysage / The Freedom Pickers, 2018
Encres sur papier, tampons encrues et papier découpé
36 sections de 10 × 11 pouces

07 Marianne Fournier

untitled (cartes participatifs), 2022
Bois de merisier, ordinateur, reconnaissance de la parole française
11 × 14 × 1,825 pouces

08 Lawrence Bondesen-Laplante et Antoine Paillassard

777 : Le pavillon du Québec est un casino, 2022
Installation aux médiums variés

09 Felix Gonzalez-Torres

"Untitled", 1988
Socle en merisier baltique et photocopies sur papier, copie infinie
6 × 11 × 8,5 pouces
Socle : 29 × 13,5 × 10,5 pouces
Collection privée
© Succésion de Felix Gonzalez-Torres / Avec l'aimable autorisation de la Fondation Felix Gonzalez-Torres



Lawrence Bondesen-Laplante et Antoine Paillassard
777 : Le pavillon du Québec est un casino (détail), 2022
Installation aux médiums variés

Artistes :

Anna Jane McIntyre

Antoine Paillassard

Lawrence Bondesen-Laplane

Cynthia Girard-Renard

Felix Gonzalez-Torres

Emmanuelle Jacques

Marianne Fournier

Commissariat :

Félix Denis

Projet Casa

direction@projetcasa.org
4351, avenue de l'Esplanade,
Montréal, QC, Canada H2W 1T2

Jeucl et venclrecl, 12h-19h
Samedi et dimanche, 12h-17h

projetcasa.org



ANNEXE C NORMES PROJET CASA



Normes en vigueur afin d'encadrer la préparation de votre exposition.

Documents imprimés

Projet Casa fournit les services de graphisme de base et assume les frais d'impression avec son fournisseur pour les items suivants :

*Nous devons avoir reçu toute la documentation nécessaire **deux semaines avant la date d'ouverture de l'exposition** pour révision, mise en page et impression.*

- *Carton invitation/souvenir*
Dimension 8,5" x 5,5" en couleur, recto-verso. Inclut : titre de l'exposition, noms des artistes, auteur.es et commissaires, mot de la directrice et autres informations de base. Tirées à 200 exemplaires. Le format PDF sera envoyé à tous nos abonnés 1 semaine avant le début de l'exposition.

À fournir : Quelques photos hautes résolutions des œuvres exposées. Nous nous réservons le droit de choisir la photo représentant l'exposition.

- *Feuillet d'exposition*
Le feuillet inclut un texte de présentation de la directrice, texte du/de la/des commissaires, un texte d'auteur (optionnel), démarches/bios des artistes, remerciements. Une photo d'œuvre pour chaque artiste (plus si l'espace le permet).
8 exemplaires plastifiés seront mis à la disposition des visiteurs. Une vingtaine d'exemplaires brochés pourront être distribués aux travailleurs culturels et personnes des communications ainsi qu'aux artistes en souvenir. Le format pdf sera disponible sur nos pages pour consultation sur appareils mobiles.

À fournir : Texte du/de la/des commissaires, un texte d'auteur (optionnel), démarches/bios des artistes, remerciements. Une photo (ou plus) d'œuvre pour chaque artiste.

- *Cartels*
Les cartels seront imprimés sur du carton mousse, format 4" x 4".

À fournir : Nom de l'artiste, titre, médium, année, dimensions pour chaque oeuvre.

- *Textes muraux (optionnels) :* Les textes seront imprimés sur du carton mousse.

À fournir : un texte d'introduction ou descriptif ne se trouvant pas dans le feuillet (sous toutes réserves).

- *Affiche ou pancarte (optionnelle)* : Il est envisageable de faire une affiche ou une pancarte à mettre à l'entrée de la Casa pour annoncer votre exposition. Cela augmentera la fréquentation. Il faudra suggérer un design pour l'affiche.
- *Liste de prix*
Une liste de prix des œuvres à vendre devra être disponible sur demande des visiteurs à la table d'accueil.
À fournir : description et prix des œuvres.

ANNEXE D DOCUMENTS FOURNIS AUX ARTISTES

Calendrier des dates importantes remis aux artistes de l'exposition

Calendrier d'exposition : Regards intimes sur l'histoire

Dates importantes	Descriptions	Notes personnelles
30 avril	Remise des textes de description ou intention de projet (100 à 300 mots)	
31 mai	Remise des biographies d'artistes (environ 100 mots) et d'approches artistiques (100 à 300 mots) et informations à mettre sur les cartels (une cartel pour toute l'installation ou une par élément) avec les informations suivantes : noms, titre, médium, année et dimensions	
17 au 19 juin (à déterminer)	Installation des œuvres	
23 juin (à confirmer)	Vernissage	
23 juin au 10 juillet	Exposition	

Horaire du montage de l'exposition

Horaire montage 17 juin

Heure	Activité	Personnes impliquées	Notes
10h	Prise en charge du camion	Félix	
10h30	Départ de l'atelier vers Projet Casa	Félix et Cynthia	
11h	Arrivée à Projet Casa	Félix et Cynthia Edmond	
11h30	Retour du camion	Félix	
12h30 à 13h30	Dîner	Tout le monde	
13h30 à 17h00	Montage	Tout le monde	

Numéro de téléphone de Félix : (418) 222-7356

Je serai souvent en train de conduire un camion, donc je ne pourrai pas toujours répondre au téléphone.

Il y aura deux techniciens sur place pour vous aider au montage. Voici leur numéro :

Technicien principal : Kévin - (438) 992-8423

Technicien d'appoint : Edmond

À demain!

ANNEXE E CONVERSATIONS AVEC LES PERSONNES EMPLOYÉES DE LA
FONDATION GONZALEZ-TORRES

En date du lundi 13 septembre 2021 :

Dear Félix,

Thank you for getting in touch and please excuse our delayed response. We're always happy to hear from potential exhibitors and I can share more about the role the Foundation plays in exhibition requests. With each new exhibition request, the Foundation is interested in how a group context can evolve an understanding and add to the discourse of Gonzalez-Torres' works. We often engage in dialogue with a potential exhibitor and share resources on Gonzalez-Torres's practice. The Foundation does not grant permission to exhibit an artwork; only the owner of an artwork can decide to lend the work and we act as liaison between owner and potential borrower, provide support, and facilitate loan agreements when necessary.

At this point in the process are you able to share a checklist of the works that have already been confirmed or requested? This is mostly so that we can begin to understand the character of the overall exhibition. It would also be helpful to know a bit more about the specific photostat requested. Is there significance to the specific text of "Untitled" [GF1987-019] and its relation to the exhibition or essays you may be writing? We're looking forward to learning more about your conceptual engagement with the work and its connection to the larger exhibition you are working towards.

Please don't hesitate to reach out if you have any questions.

All best,
Holly

Envoyé en date du 28 septembre 2021 :

Dear Félix,

Thank you for your very thoughtful and generous response. We are excited by your proposal (and adjacent scholarship) and the sensitive and complex questions provoked by the (re)reading of history through Rancière's theoretical framework. We'd love to follow up and schedule a time to connect to speak in-depth about Gonzalez-Torres's practice and the context of the exhibition you are working towards. We value having conversations with every potential exhibitor however, we are currently experiencing an exceptionally busy moment at the Foundation so it may take a few weeks for us to schedule a time to speak.

We will get back in touch as soon as possible and sincere thanks for your patience during this atypical period. In the meantime, I am available to answer any questions you may have so please don't hesitate to reach out. We're really looking forward to connecting and continuing the dialogue together about your loan request.

Until soon, and sending best regards,
Holly

ANNEXE F CONTRAT ENTOURANT LE PRÊT DE L'ŒUVRE AVEC LA FONDATION FELIX GONZALEZ-TORRES

THE FELIX GONZALEZ-TORRES FOUNDATION

June 13, 2022

Page 1 of 8

Please note: all documents issued by the Felix Gonzalez-Torres Foundation tend to change and evolve over time, as we work to nuance language to accurately reflect the specific, yet open-ended nature of Gonzalez-Torres's work. This document is current as of June 2022.

As the language in this document purposefully holds space open for interpretation where appropriate, we encourage the individual(s) appointed by the Borrower to read this document in its entirety. In addition, whenever possible, the Felix Gonzalez-Torres Foundation attempts to have a conversation with this person in advance of the loan.

LOAN AGREEMENT

LOANED BY:	The Felix Gonzalez-Torres Foundation 544 West 24 th Street New York, NY 10011 (hereinafter, the "Lender") On behalf of a Private Collection (hereinafter the "Owner")
LOANED TO:	Projet Casa 4351 Avenue de l'Esplanade Montréal, QC H2W 1T2 CANADA (hereinafter, the "Borrower")
LOANED FOR:	<i>Regards intimes sur l'histoire / Intimate look at history</i> June 23 – July 15 2022 Curated by Félix Denis
LENGTH OF LOAN	June 10, 2022 – August 15, 2022
WORK:	FELIX GONZALEZ-TORRES "Untitled", 1988 Wooden pedestal and photocopy on paper, endless copies Stack: 6 inches at ideal height x 11 x 8 1/2 inches (original paper size) Pedestal: 30 x 12 1/2 x 9 1/2 inches FGTF# GF1988-013 (hereinafter, the "Work")
INSURANCE VALUE FOR THE BORROWER:	The decision of whether to insure materials used to manifest the Work for exhibition is determined by the Borrower

544 WEST 24TH STREET, NEW YORK, NY 10011

TELEPHONE: 212-414-4242 E-MAIL: INFO@FELIXGONZALEZ-TORRESFOUNDATION.ORG

All costs associated with manifesting the Work, including: sourcing, fabricating, transporting, installing, maintaining and de-installing the materials used to manifest the Work (and returning these materials, if requested by the Owner) are the responsibility of the Borrower.

The loan must be credited in the exhibition and anywhere else pertinent as follows:

Private Collection

The Borrower will approve any additional credit lines or acknowledgements with the Owner c/o the Felix Gonzalez-Torres Foundation in advance of the exhibition.

In furtherance of its educational mission, the Felix Gonzalez-Torres Foundation is available, without charge, to answer any questions that the Borrower may have about the Work and the manifestation of the Work.

FELIX GONZALEZ-TORRES

"Untitled"

1988

Wooden pedestal and photocopy on paper, endless copies

Stack: 6 inches at ideal height x 11 x 8 1/2 inches (original paper size)

Pedestal: 30 x 12 1/2 x 9 1/2 inches

DESCRIPTION: A wood pedestal on top of which is a stack of individual sheets of printed/photocopied white paper, endless copies. Dimensions listed as: *Stack: 6 inches at ideal height x 11 x 8 1/2 inches (original paper size); Pedestal: 30 x 12 1/2 x 9 1/2 inches.* (Description of the paper in the original installation, to be used as a point of reference: 20 lb. Copy Plus by Hammermill, a standard copy paper stock.¹) Each sheet is printed near the bottom (in landscape orientation) with two lines of text in black ink. The first line of text reads: *Helms Amendment 1987 Anita Bryant 1977 High-Tech 1980 Cardinal*; the second line of text reads: *O'Connor 1988 Bavaria 1986 White Night Riots 1979 F.D.A 1985*. The text is Trump Medieval Bold Italic typeface, title case, with standard spacing between letters and standard spacing between lines, each line fully justified from left to right, so that it appears as follows:

Helms Amendment 1987 Anita Bryant 1977 High-Tech 1980 Cardinal
O'Connor 1988 Bavaria 1986 White Night Riots 1979 F.D.A 1985

In proportion to the original paper size, the original size of the text was 3/16 inches in height. In proportion to the original paper size, the line of text measured 7 1/2 inches long. In proportion to the original paper size, the top of the first line of text is positioned 6 3/4 inches from the top of the paper, and the bottom of the second line of text is 1 1/4 inches from the bottom of the paper; the left and right edges of both lines of text are 1 3/4 inches from the left and right sides of the paper, respectively.

¹ Gonzalez-Torres made aesthetic and conceptual choices around the scale and qualities of the paper used for each paper stack work; the original choice of paper was also influenced by standardized paper sizes, readily available materials, and the effects of common printing practices. In response to both the principle of ease of manifestation, and the owner's (or authorized borrowers') rights and responsibilities to interpret the open-ended yet specific parameters of the work, each manifestation of the Work may continue to be influenced by local standards and current practices.

The orientation of each sheet is consistent throughout the stack, with the printed side face up. The stack of paper is placed on top of the pedestal so that it is centered and there is an equal amount of the top surface of the pedestal visible around all edges of the stack. The ideal size of the pedestal is: 30 inches x 12 ½ x 9 ½ inches. (Note: in the original installation of the Work in 1988, the pedestal was made of a dark brown stained wood; for a subsequent installation in 1992, the pedestal was finished with a glossy white paint.) The stack of paper may never be installed without the pedestal.

A. ESSENTIAL PARAMETERS OF THE WORK

The owner has the right to choose to manifest the Work at any time.

The possibility for the Work to be manifest with ease is an integral part of the Work.

The paper stack works, as with all manifestable works, exist regardless of whether they are physically manifest.

If and when the Work is manifest (and sheets are present), it is integral that individuals must be permitted to choose to take individual sheets of paper from the Work.^{2,3}

The Work can exist in more than one place at a time.

Each authorized manifestation of the Work is the Work and should only be referred to as “the Work.”

B. ESSENTIAL PRINCIPLES OF LENDING THE WORK

The owner has the right to interpret the specific, yet open-ended parameters of the Work on an ongoing basis and each time they manifest the Work.

By choosing to lend the Work, the Owner is thereby temporarily extending to the Borrower for the term of the loan the right to make decisions about the Work, within the Borrower’s interpretation of the specific, yet open-ended parameters of the Work (the content of the caption is intended to be part of that interpretation.) The Borrower accepts these rights and responsibilities.

As part of that interpretation, the Borrower has the right to make determinations on an ongoing

² Individual sheets of paper, and all sheets taken collectively, do not constitute a unique work nor are they considered the Work. The Foundation refers to this material as individual sheets from a *manifestation of “Untitled,”* 1988, from [exhibition details, when known].

³ Gonzalez-Torres did not want individuals to be instructed to take sheets of paper from the work. However, in his lifetime, if an institution felt the need to address the amount of sheets individuals might take, Gonzalez-Torres allowed exhibitors to display a small wall label (no bigger than a standard caption wall label) incorporating open-ended language that did not limit the choice of whether or not to take sheets from the work but may have implied a limit of how many. An example of a label that had been used in his lifetime read: “Please take only one.”

basis and throughout the course of the loan about how the paper will be sourced, installed, replenished and maintained, etc. for each manifestation.

The rights and responsibilities that the Owner extends to the Borrower are temporary, enduring only for the specified length of the loan, and are granted strictly for the purposes designated in this loan agreement.

C. PARAMETERS FOR EXHIBITING THE WORK

The Work has a specific text and design that is integral to the Work and remains consistent from one manifestation to the next.

The Work is always exhibited with the pedestal element.

The Work is exhibited with the recto side of the paper facing up.

The Work is installed with no stanchions or other types of barriers surrounding the Work.

The paper type and orientation of each sheet is intended to be consistent throughout each stack of paper.

During the term of the loan, the Borrower has the right to determine if and how the sheets will be replenished, and how the Work may be maintained. [See Section E, *Practical Suggestions for Manifestation and Maintenance*.]

D. REMAINING MATERIAL FROM MANIFESTATIONS

Any material remaining at the end of a manifestation does not constitute a unique work and is not the Work.

The Owner has the right to determine how remaining material from any manifestation of the Work will be treated. Or, in the case of loans, the Owner may choose to assign this right to a borrower. The Borrower will be in touch with the Owner c/o the Foundation in advance to confirm the Owner's preference for this loan.

E. PRACTICAL SUGGESTIONS FOR MANIFESTATION AND MAINTENANCE

The Borrower should appoint an individual (or individuals) who will be responsible for decision making regarding the manifestation and maintenance of the Work. *(This individual should read this loan agreement in its entirety and consider all the information contained herein.)*

It is suggested to consider in advance how the Work will be maintained and/or replenished, and by whom, over the course of each manifestation.

It may be important to leave room so that one's decision-making may evolve over the course of the Work's installation, for any given manifestation.

It is helpful to source all of the paper at once. Before determining the amount of paper to source, it is helpful for the individual making decisions for each manifestation of the Work to consider their choices of installation (within the specific, yet open-ended parameters of the Work): whether the sheets will be replenished, how the sheets will be replenished, and how often the sheets will be replenished, for any given manifestation, etc. It is also helpful to gauge how often visitors may take a sheet of paper from the Work.

If the Borrower chooses to replenish the Work throughout the installation, such that they are adding paper to an existing stack (as opposed to creating an entirely new installation), the type of paper used to replenish the Work should be consistent with the sheets of paper that are already installed.

Suggestions Regarding Maintenance of the Work:

Although the paper stack may become less orderly as third parties take sheets, the Work is intended to be maintained over the course of the exhibition. Damaged sheets can be removed, and the paper can be realigned over the course of the installation. It is recommended that the Borrower create a protocol for how, and how often, to address damaged sheets or sheets that are out of alignment. The Borrower should consider these factors when making decisions about if and how to maintain the orderliness of the stack.

Museum/Gallery Guards:

Felix Gonzalez-Torres found the interactions between museum/gallery guards and the public in relation to his malleable works to be particularly compelling. Gonzalez-Torres understood that museum/gallery guards have, in some cases, the most direct contact with the public, and he often took the time to explain the nature of his works to them. The Borrower may want to consider describing the nature of the Work to guards when preparing the exhibition of the Work.

F. CAPTION INFORMATION

The wording, punctuation (including placement of quotation marks), formatting of titles, and the specific medium, dimensions, and the date of the Work have conceptual significance.

The title of the Work is listed as follows in catalogues, wall labels and any other texts:

"Untitled"

If it is the protocol of the Borrower to italicize or underline titles, the full title should be italicized or underlined and the quotation marks should remain in place.

Regardless of the year in which the Work is manifested, or the dates of the exhibition in which the Work is included, the date of "Untitled" is 1988.

Regardless of the choices made for this manifestation of the Work, if it is standard practice to include medium in catalogues, on wall labels, or other texts, the following text should be used:

Wooden pedestal and photocopy on paper, endless copies

Regardless of the choices made for this manifestation of the Work, if it is standard practice to include dimensions, the following text should be used:

Stack: 6 inches at ideal height x 11 x 8 1/2 inches (original paper size)
Pedestal: 30 x 12 1/2 x 9 1/2 inches

It is not appropriate to indicate any additional details specific to this particular manifestation of the Work.

G. COPYRIGHT, RIGHTS & REPRODUCTION

All copyright in and to Felix Gonzalez-Torres's works is reserved. Loan of the Work confers no right to use images or authorize third parties to use images of the Work. The Felix Gonzalez-Torres Foundation must be contacted to obtain image usage rights. It is the responsibility of both the Owner and the Borrower of the Work to refer anyone seeking the right of reproduction to the Felix Gonzalez-Torres Foundation.

H. ARCHIVAL REQUESTS

A core activity of the Felix Gonzalez-Torres Foundation is to maintain multi-faceted records of in-depth information on the ongoing existence of the Work. For each manifestation and installation of each Work, the Foundation seeks materials that reflect decisions made by the exhibitor prior to and throughout the Work's manifestation (in accordance with their rights and responsibilities to make decisions around the Work), the public's responses to the Work, and any and all the changes to the Work that may unfold throughout the course of each exhibition.

The Borrower should send the following archival information and materials to the Felix Gonzalez-Torres Foundation at 544 West 24th Street, New York, NY 10011. All information that can be shared digitally should be sent to info@felixgonzalez-torresfoundation.org.

Photographic Documentation of the Work:

In order to fully document the Work, the Felix Gonzalez-Torres Foundation encourages the Borrower to develop and implement an approach to photographic documentation that reflects the specific nature of Gonzalez-Torres's work. This approach should consider how to capture all aspects of the Work throughout the course of its manifestation and installation, appreciating that each moment of a manifestable work by Gonzalez-Torres – and all of the ways in which the Work may change or be affected – are equally significant and contribute to the representation and history of the Work. This photographic documentation, taken throughout the duration of the term of the loan, may include the production of materials used to manifest the Work; installation and deinstallation processes; ongoing decision-making around the Work and interpretation of its specific, yet open-ended parameters; the ways in which the public interacts with the Work and/or influences the Work; how the Work may otherwise shift throughout the duration of the installation; individual sheets from the Work, and how those sheets may circulate; the potential absence of all sheets during the course of the installation; potential replenishment of the sheets... etc.

The Foundation requests to be in contact with the individuals responsible for coordinating overall documentation in advance of the exhibition and scheduled photography, in order to discuss the nature and scope of photographic documentation.

The Foundation requests high-resolution native format images (and video, if available) that reflect the photographic strategy described above, and finds that candid or informal photographs and/or videos, ideally from diverse individuals' points of view, not limited to those taken by professional photographers, bolster strategies of documenting the Work. Thus, in addition to high-resolution native format images, the Foundation is interested in receiving candid or informal photographs, including those taken on a phone or other personal device, from professional photographers, staff members, and/or members of the public. (Please note that Andrea Rosen Gallery, Inc. maintains independent archives on the works of Felix Gonzalez-Torres and may request these images as well.)

The images should be catalogue reproducible, royalty-free, worldwide, irrevocable, licensed and sub-licensable images of the Work installed in context of the exhibition and include the name and credit line of the photographer. All copyright in and to Felix Gonzalez-Torres's works is reserved and must be indicated to the photographer of the Work.

Manifestation Information and Materials:

- 15 sheets from each manifestation of the Work
- Information on the type of paper chosen to manifest the Work (including name, manufacturer, color, weight, finish, dimensions, and any relevant item numbers)
- Name, address, telephone number, and email address of the company that supplied the printed the paper
- Information on the chosen initial installation height(s) of the Work
- Information on decisions around maintenance and/or regeneration, including both conceptual decisions as well as any protocols established
- Information on the sourcing/production of the pedestal, including dimensions, finish, etc.
- Photo documentation of and/or information on how the remaining material was treated after the close of the exhibition

Exhibition and Programming Information:

- Detailed floor plan indicating the location of the Work in the exhibition space
- One copy of all exhibition materials, including a press release and checklist
- Five copies of the invitation or announcement card, when applicable
- High-quality digital copies of all exhibition reviews and other press in which the artist or the Work is addressed, including each article's title, author name, publication title and date, and relevant page number(s)
- High-quality audio or video recordings of public conversations, lectures, or presentations in conjunction with the exhibition which include content on the artist or the Work
- High quality copies of any audio or video documentation of the exhibition

Narrative Information:

The Felix Gonzalez-Torres Foundation strives to conduct interviews with individuals involved in the decision-making around each manifestation and installation of the Work, so as to create records of both conceptual and practical decisions and any influential factors that may have contributed to the ongoing decision-making process. The Foundation requests the names and contact information of such individuals.

THE FELIX GONZALEZ-TORRES FOUNDATION

June 13, 2022
Page 8 of 8

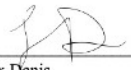
Manifestation and installation details (including both conceptual and practical considerations) can be communicated via photographic documentation, planning documents, floor plans, written notes, narrative description, or any combination thereof.

This loan document is executed by the Borrower and the Felix Gonzalez-Torres Foundation (on behalf of the Owner, who has full legal title to the Work). The Borrower agrees and acknowledges that the terms set forth in this loan document are binding upon the Borrower as a condition of the Borrower's loan of the Work, and each individual executing this loan document, whether on behalf of the Owner or the Borrower, represents and warrants that he or she, as the case may be, has the legal authority to cause the Owner or the Borrower, as the case may be, to enter into it.

On behalf of the Owner

On behalf of the Borrower

Signature: _____
Name: Andrew Kachel
Title: Secretary
The Felix Gonzalez-Torres Foundation

Signature:  _____
Name: Félix Denis
Title:
Projet Casa

Date: _____

Date: 14th of June 2022 _____

ANNEXE G CONTRAT DES DROITS DE L'ŒUVRE DE GONZALEZ-TORRES

THE FELIX GONZALEZ-TORRES FOUNDATION

June 17, 2022

Félix Denis
denis.felix.2@courrier.uqam.ca

NON-EXCLUSIVE LICENSE AGREEMENT

The Felix Gonzalez-Torres Foundation, being the exclusive licensor of the copyright in and to the following work by Felix Gonzalez-Torres does hereby authorize Félix Denis for Projet Casa to reproduce images of the following work:

Felix Gonzalez-Torres
"Untitled", 1988
Wooden pedestal and photocopy on paper, endless copies
Stack: 6 inches at ideal height x 11 x 8 1/2 inches (original paper size)
Pedestal: 30 x 12 1/2 x 9 1/2 inches
© Estate of Felix Gonzalez-Torres / Courtesy the Felix Gonzalez-Torres Foundation

The images will be reproduced in conjunction with the exhibition *Regards intimes sur l'histoire / Intimate look at history*, scheduled to be on view at Projet Casa from June 30 – July 17, 2022. In addition to use in the exhibition catalogue, the images may be reproduced for educational, archival, promotional and press use relating to the above mentioned exhibition, under the following conditions:

1. All rights and permissions granted pursuant to this license are non-exclusive, one-time use only.
2. All rights and permissions granted pursuant to this license are valid for reproduction related to this exhibition only. Additional traveling venues of the exhibition must contact the Foundation to license usage.
3. All rights and permissions granted pursuant to this license pertain to non-commercial usage.
4. Only high quality digital images will be used for print purposes.
5. The images may be reproduced in material associated with the exhibition: in the catalogue, gallery guides, educational materials, pamphlets and newsletters (in print or digital formats), as well as on the exhibitor's online platforms. This agreement does not license usage for advertisements or invitations, posters, postcards, and/or other merchandise, regardless of whether or not for sale. The Felix Gonzalez-Torres Foundation must be contacted separately to request permission to reproduce an image on advertisements or invitations, posters, postcards, and/or other merchandise, regardless of whether or not for sale.
6. The images may not be included on the front or back cover or the frontispiece of the exhibition catalogue or any other print or digital materials.
7. The image may also be provided to accompany a critical review of the exhibition, as long as the above caption is indicated and a copy of the review is shared with the Felix Gonzalez-Torres Foundation for the archives.
8. A copyright notice must accompany any reproduction of the work as follows: © Estate of Felix Gonzalez-Torres. Any reproduction of the work must indicate the following credit line: **Courtesy the Felix Gonzalez-Torres Foundation.** These should be placed in connection with the image, in close proximity to the image and without superimposing the image. Alternatively, the notice may be included on a separate photo credits page if this is the protocol of the publication.
9. Felix Gonzalez-Torres made a clear indication that the title of the works be specifically punctuated. As such, "Untitled" must always be in quotation marks. If it is the protocol to italicize or underline the titles, the title must be italicized or underlined including the quotation marks. **The medium and dimensions, if they are to be included, will be indicated exactly as above.**
10. To help assure that the most accurate and complete information is in circulation on the work of Gonzalez-Torres, print layouts should be submitted to the Felix Gonzalez-Torres Foundation in advance of publication.

544 WEST 24TH STREET, NEW YORK, NY 10011
TELEPHONE: 212-414-4242 FACSIMILE: 212-627-5450 E-MAIL: INFO@FELIXGONZALEZ-TORRESFOUNDATION.ORG

THE FELIX GONZALEZ-TORRES FOUNDATION

11. General inquiries regarding the work, not specific to the exhibition, will be referred to the Foundation.
12. Two copies of the exhibition catalogue and any other print materials which include an images of the work will be sent free of charge to The Felix Gonzalez-Torres Foundation for the archives. If there is only a digital version, a PDF will be sent to Holly McHugh at copyright@felixgonzalez-torresfoundation.org.
13. No other usage is agreed to.

All rights and permissions granted pursuant to this license, which does not transfer ownership of the copyright to the Projet Casa are valid only in regard to this particular usage.

By using the images of the above work for reproduction, the Projet Casa agrees to the above terms of this Non-Exclusive License Agreement.

Please sign, date and return this agreement to The Felix Gonzalez-Torres Foundation.



Holly McHugh
for The Felix Gonzalez-Torres Foundation
DATE:

FÉLIX DENIS
for Projet Casa
DATE: 19 juin 2022

ANNEXE H DOSSIER ENVOYÉ À DIFFÉRENTS ORGANISME DANS LE BUT D'OBTENIR DU FINANCEMENT

Exemple du dossier envoyé à la BAnQ

L'intime et l'histoire

Exposition présentée à Projet Casa

Du 23 juin au 10 juillet 2022

Artistes : Anna Jane McIntyre, Antoine Paillassard, Cynthia Girard-Renard, Emmanuelle Jacques, Felix Gonzalez-Torres, Lawrence Bondesen, Marian Fournier et Skeena Reece

Commissaire : Félix Denis

Liste descriptive des images :

1. Felix Gonzalez-Torres, *Untitled*, photographie, 26.35 x 20.32 cm, 1987. Photo tirée de : <https://www.felixgonzalez-torresfoundation.org/works/untitled10>
2. Emmanuelle Jacques, *Faire partie du paysage / The Freedom Pickers*, dimensions inconnues, 2021. Gracieuseté de l'artiste.
3. Skeena Reece, *Touch me*, œuvre vidéographique, durée indisponible, 2013. Photo prise par I. Barbour, 2013 et tirée de : <https://www.oboro.net/fr/activite/mousse>
4. Cynthia Girard-Renard, *Bébé papillon*, acrylique sur toile, 211 x 167 cm, 2002. Photo tirée de : <http://www.cynthiagirardrenard.ca/index.php/la-secte-de-la-souris-volante-2007/le-pavillon-du-quebec-iii-le-panthcon/>

Montréal,
4 février 2022

Objet : demande de commandite

Bonjour à vous,

C'est avec plaisir que je vous présente en exclusivité les détails de l'exposition *L'intime et l'histoire* qui se tiendra à Projet Casa, nouvel espace d'exposition situé au 4351, rue de l'Esplanade. Ce projet d'exposition est effectué dans le cadre de mon parcours à la maîtrise en histoire de l'art à l'UQAM. *L'intime et l'histoire* cherche à creuser les entrelacements entre intime, histoire et politique dans les pratiques artistiques contemporaines. Je vous écris aujourd'hui pour solliciter plus votre aide financière afin de verser un cachet à un duo d'artistes qui réaliseront une série d'œuvres sur l'histoire revisitée du Québec. Il et elle produiront une œuvre dans le sillage des enjeux historiques et conceptuels reliés à la série d'œuvres *Pavillon du Québec I, II et III* (2001-2003) de l'artiste Cynthia Girard-Renard. Cette initiative artistique s'inscrit dans votre mission de créer une « réelle prospérité culturelle en donnant à tous un accès à la richesse du savoir » (<https://www.fondation.banq.qc.ca/fondation>). Cette exposition, gratuite et accessible, mène à *voir et vivre* un savoir qui, autrement que visuellement, ne pourrait être transmis. Le montant proposé est de **500\$**, mais il est à votre discrétion de le réévaluer.

Par le fait même, cette proposition de soutien financier vient avec l'assurance d'être invité en primeur au vernissage et au finissage de l'exposition qui devraient se tenir respectivement le 23 juin et 10 juillet 2022. Les dates restent toutefois à confirmer.

Vous trouverez plus bas les détails biographiques des artistes qui seront présentés dans l'exposition et la façon dont ils s'intègrent à la thématique de l'exposition.

Brève présentation des artistes et mise en contexte

Felix Gonzalez-Torres est né en 1957 à Guáimaro, Cuba et mort en 1996 à Miami aux États-Unis. L'œuvre *Untitled* (1987) de la série *Photostats* de Felix Gonzalez-Torres est un œuvre qui ne fait pas référence à un événement historique, mais à une succession d'événements historiques qui finissent par s'intégrer à une plus large histoire, celle de la défense des droits des Homosexuel·les et leur inscription dans cette dernière. Ces références à l'histoire ne sont pas visuellement subversives ni graphiquement confrontantes, l'artiste fait le choix d'une police blanc neutre sur fond noir. Ces choix plastiques sobres empêchent que son œuvre ne soit pas d'emblée réduite à une « promotion » de l'homosexualité. *L'intime*, ou du moins ce qui est de

l'ordre de l'intime, du *caché* se voit relayé à la même ligne de lecture de ce qui est, de toute évidence, de l'ordre du public. L'intime est, dans cette série d'œuvres, un détour que l'artiste prend pour se prononcer et passer un commentaire sur l'histoire.



Marian Fournier est artiste et poursuit actuellement une maîtrise en muséologie à l'UQAM. Son travail prend habituellement place entre la maîtrise traditionnelle de la peinture à l'huile, le tatouage et le textile. Alliant art numérique et muséologie, son projet prendra la forme de cartels d'exposition alternatifs qui accompagneront les cartels officiels. En ayant en tête l'œuvre *Photostats* et ses enjeux sous-jacents (lecture intime de l'histoire, histoire des communautés LGBTQIA+), l'artiste utilisera les technologies de reconnaissance vocale pour créer des cartels alternatifs numériques (voir la pièce jointe pour une meilleure idée du projet).

J'ai découvert le travail en duo d'**Emmanuelle Jacques** et d'**Anna Jane McIntyre** lors de l'exposition *Faire partie du paysage / The Freedom Pickers* au centre Adélaré situé à Frelighsburg. Elles ont fait une résidence de six semaines au courant de l'été en se penchant sur l'existence et l'histoire de communautés afrodescendantes dans les comtés de l'Estrie avoisinant la frontière américaine. Une histoire oubliée que les artistes se sont affairées à déterrer au travers d'une démarche historienne intime. Les deux artistes prennent avantage d'une des particularités qui est de pouvoir « faire-sembler-de » et de « jouer » un rôle, dans leur cas d'historienne, sans avoir à se soumettre aux différentes exigences déontologiques et scientifiques du métier. C'est en ce sens que les artistes ont déjoué le travail de l'histoire et de ses compétences en proposant l'intime comme façon de creuser une histoire oubliée. Cette intimité se voit donc moins dans les résultats artistiques que dans les recherches qui ont mené à ces derniers. Si leurs œuvres ont été présentées sous forme de recherche à l'été 2021 à Adélaré, celles qui seront à l'exposition du Projet Casa prendront une forme qui reste encore à déterminer.



Skeena Reece est une artiste multidisciplinaire Tsimshian/Gitksan et Cri qui vit en Colombie-Britannique. Son œuvre *Touch me* (2013) a été présentée en 2017 lors de l'exposition Moss en 2017 à Oboro. Dans cette vidéo « Reece lave une "aînée blanche" alors que les deux versent des larmes de compassion, de soulagement, de deuil et de joie » (Claxton, 2017). Le geste de « laver » une autre personne peut être lu à plusieurs niveaux, car il s'agit à la fois d'une jeune artiste qui s'occupe d'une autre artiste aînée, mais il s'agit aussi d'une Autochtone qui lave une Allochtone. Telle que l'avance Claxton (2017), « il n'est pas question ici de réconciliation, mais de connaître ». Être « lavé » – ce geste si intime – par une autre personne, consiste à se place dans une position vulnérable qui permet une forme de compassion quant aux traumas intergénérationnels liés aux pensionnats autochtones.



Cynthia Girard-Renard est artiste et professeure à la Faculty of Fines Arts de l'Université Concordia. Elle a exposé dans nombreux centres d'artistes et ses œuvres font partie de plusieurs collections partout au Canada. De 2001 à 2003, elle a produit la série *Pavillon du Québec I, II (La Nouvelle-France) et III (le Panthéon)*. Cette série d'œuvres porte sur l'histoire revisitée du

Québec, de la Nouvelle-France à aujourd'hui. Les œuvres qui seront présentées à l'exposition sont : *Bébé papillon* (2002), *Monica La Mitraïlle : La Terre des Hommes* (2002) et *Josée Hyvon : La chienne de l'Hôtel Tropicana* (2002). Cette série opère une logique très semblable à celle de Gonzalez-Torres en ce qu'elle met en lien des personnages historiques et des « symboles » qui, dans le cas de Girard-Renard, n'attendent qu'à devenir les emblèmes d'un Panthéon du Québec dont l'histoire aurait été revisitée. À l'opposé d'un cours d'histoire, Girard-Renard nous propose une histoire intime du Québec telle qu'elle voudrait s'en souvenir (et qu'on s'en souviennne).

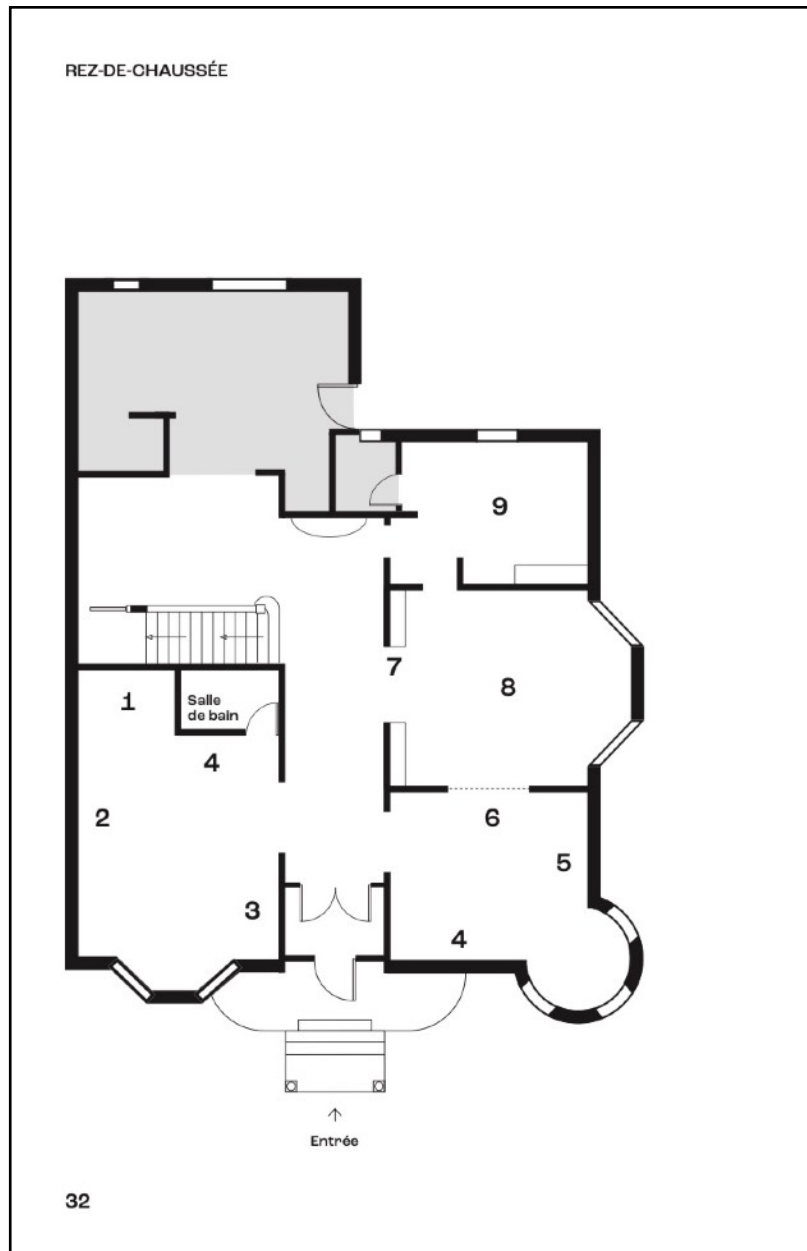


Lawrence Bondesen et Antoine Paillassard est un duo d'artistes qui poursuivront la question de l'histoire revisitée du Québec au travers de la série d'œuvres *Pavillon du Québec I, II et III* (voir en pièce jointe un aperçu de leur travail artistique). Lawrence Bondesen est originaire de Drummondville. Antoine Paillassard est originaire de l'Île de la Réunion. Ils se rencontrent à Montréal et travaillent ensemble depuis lors. Ils s'engagent, par l'utilisation de l'image imprimée, à célébrer la vie. Pour l'exposition, le couple d'artistes propose d'illuminer une des luttes historiques façonnant son imaginaire. L'installation est un hommage aux différents visages de la résistance dans le contexte du Sommet des Amériques de 2001, à Québec. Par le réinvestissement des arts décoratifs et la forme du livre d'artiste, Lawrence et Antoine racontent leurs colères et leurs espoirs.

En profitant de cette période pour vous souhaiter, un peu tardivement, une merveilleuse nouvelle année,

Félix Denis, commissaire de l'exposition *L'intime et l'histoire*
felixdenis.ca

ANNEXE I PLAN DE L'EXPOSITION



LISTE DES ŒUVRES

01 Cynthia Girard-Renard

Bébé papillon, 2002
Acrylique sur toile
211 × 167 cm

02 Cynthia Girard-Renard

*Josée Yvon: La chienne de l'Hôtel
Tropicana*, 2002
Acrylique sur toile
209 × 166 cm

03 Cynthia Girard-Renard

*Monica La Mitraille: La Terre
des Hommes*, 2002
Acrylique sur toile
209 × 166 cm

04 Marianne Fournier

untitled (cartels participatifs), 2022
Bois de merisier, ordinateur,
reconnaissance de la parole anglaise
11 × 14 × 1,625 pouces

05 Anna Jane McIntyre

*La baleine de Freilighsburg: Une sorte
de conversation avec Abram Freiligh,
fondateur de Freilighsburg*, 2022
Du sang, de la sueur, des larmes,
de l'argent, du fumier, de la terre,
une houe antique, des roues en fonte
faites à la main, de la quincaillerie,
des histoires, des mensonges, des
rêves éveillés, des psaumes assortis,
des mécontents manifestés, du son,
des paillettes, du bois
29 × 13,5 × 10,5 pouces

06 Emmanuelle Jacques

*Faire partie du paysage /
The Freedom Pickers*, 2018
Encre sur papier, tampons encreurs
et papier découpé
36 sections de 10 × 11 pouce

07 Marian Fournier

untitled (cartels participatifs), 2022
Bois de merisier, ordinateur,
reconnaissance de la parole française
11 × 14 × 1,625 pouces

08 Lawrence Bondesen-Laplante et Antoine Paillasaard

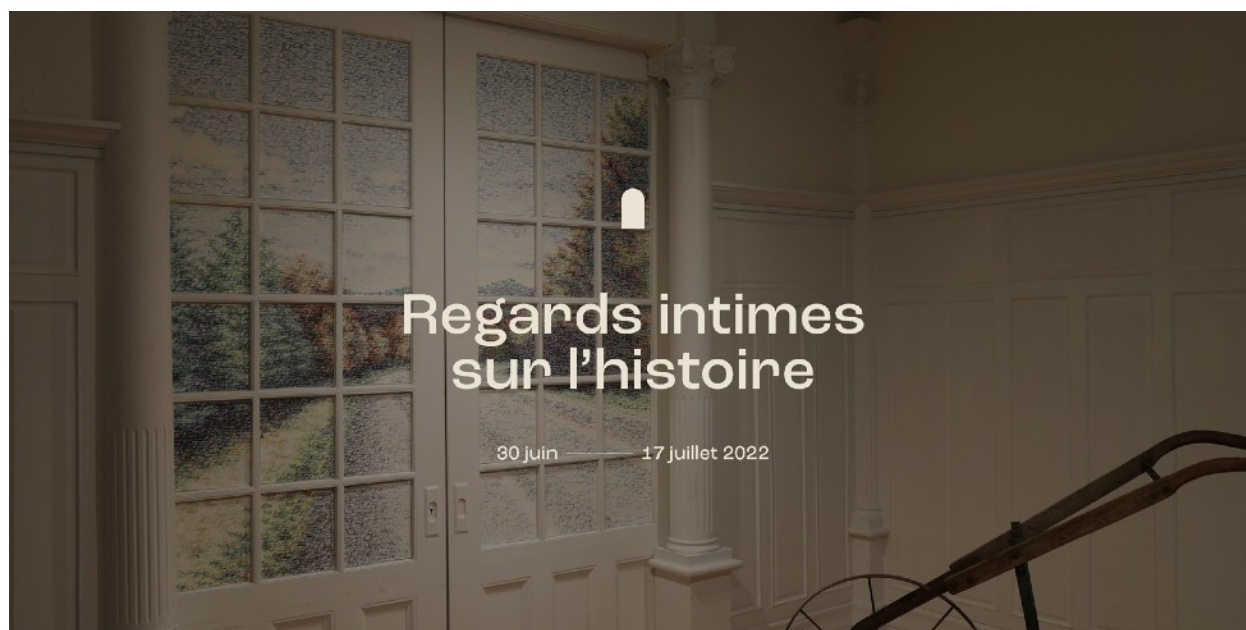
*777: Le pavillon du Québec est
un casino*, 2022
Installation aux médiums variés

09 Felix Gonzalez-Torres

"Untitled", 1988
Socle en merisier baltique et photocopies
sur papier, copie infinie
6 × 11 × 8,5 pouces
Socle: 29 × 13,5 × 10,5 pouces
Collection privée
© Succession de Felix Gonzalez-Torres /
Avec l'aimable autorisation de la
Fondation Felix Gonzalez-Torres

ANNEXE J MATÉRIEL PROMOTIONNEL DE L'EXPOSITION

Bannière horizontale pour la page Facebook de Projet Casa





Regards intimes sur l'histoire / Intimate Look at History

30 juin ———
17 juillet 2022

Pour nous visiter —
4351, Avenue de l'Esplanade,
Montréal, QC, Canada H2W 1T2

Jeudi et vendredi, 12h – 19h
Samedi et dimanche, 12h – 17h

Pour nous suivre —
Site web : projetcasa.org
Courriel : direction@projetcasa.org

Facebook : [ProjetCasa.art](https://www.facebook.com/ProjetCasa.art)
Instagram : [projet_casa](https://www.instagram.com/projet_casa)

Commissaire : Félix Denis

Artistes : Anna Jane McIntyre, Antoine Paillassard,
Lawrence Bondesen-Laplante, Cynthia Girard-
Renard, Felix Gonzalez-Torres, Emmanuelle
Jacques et Marian-ne Fournier

Cette exposition propose de nouer et dénouer les liens entre les notions de l'intime, de l'histoire et du politique dans certaines pratiques artistiques des années 80 à aujourd'hui. Il ne faut cependant pas s'attendre à ce que les artistes de cette exposition nous dévoilent des histoires intimes. Il s'agit plutôt de construire un espace où le regard peut se déployer sur l'histoire. Si les histoires sont nombreuses et plurielles, elles seront ici regroupées sous trois grands chapeaux : l'histoire des communautés LGBTQIA+, l'histoire revisitée du Québec et les histoires oubliées / les histoires effacées.

This exhibition proposes to tie up and untie the links between the notions of intimacy, history and politics in certain artistic practices from the 1980s to today. However, we should not expect the artists of this exhibition to reveal intimate stories. It is rather about constructing spaces where the gaze can unfold on history. If the stories are numerous and plural, they will be grouped here under three main headings: the history of the LGBTQIA+ communities, the revisited history of Quebec and the forgotten stories / the erased stories.



Bannière affichée à l'extérieure



REGARDS INTIMES
SUR
L'HISTOIRE

Artistes :
Anna Jane McIntyre
Antoine Paillassard
Lawrence Bondesen-Laplane
Cynthia Girard-Renard
Felix Gonzalez-Torres
Emmanuelle Jacques
Marianne Fournier

Commissaire :
Félix Denis

30 juin ———
17 juillet 2022

PROJET
CASA ■

Communiqué de presse

Montréal,
22 juin 2022



exposition

DU 30 JUIN AU 17 JUILLET

Projet Casa - 4351, Av. de l'Esplanade, Montréal

Regards intimes sur l'histoire

Cette exposition propose de nouer et dénouer les liens entre les notions de l'intime, de l'histoire et du politique dans certaines pratiques artistiques des années 80 à aujourd'hui. Il ne faut cependant pas s'attendre à ce que les artistes de cette exposition nous dévoilent des *histoires intimes*. Il s'agit plutôt de construire un espace où le regard peut se déployer sur l'histoire. Si les histoires sont nombreuses et plurielles, elles seront ici regroupées sous trois grands chapeaux : l'histoire des communautés LGBTQIA+, l'histoire revisitée du Québec et les histoires oubliées / les histoires effacées.

Artistes :

Anna Jane McIntyre
Antoine Paillarsard
Lawrence Bondesen-Laplante
Cynthia Girard-Renard
Emmanuelle Jacques
Felix Gonzalez-Torres
Marianne Fournier

Commissaire :

Félix Denis

Heures d'ouverture :

Judi et vendredi : 12h à 19h
Samedi et dimanche : 12h à
17h

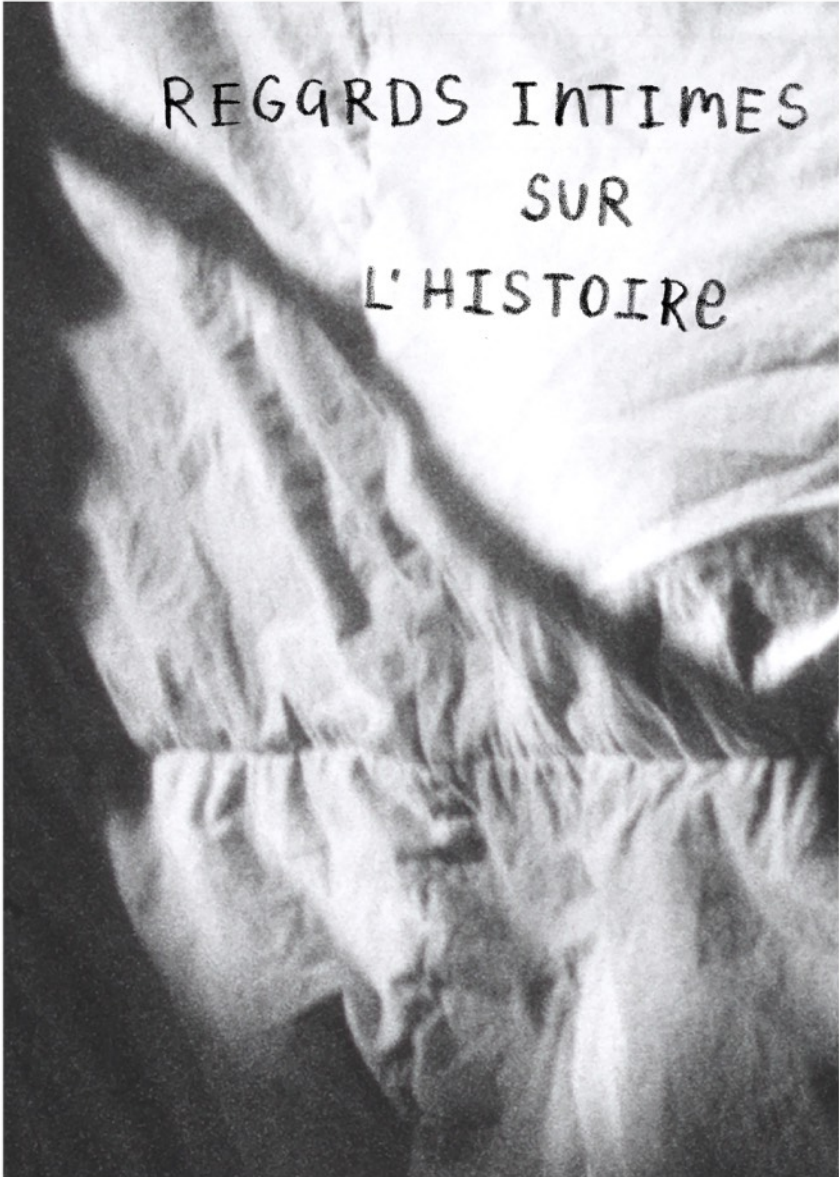
Dates :

30 juin au 17 juillet

Lieu :

Projet Casa
4351, Av. de l'Esplanade

Affiche



REGARDS INTIMES
SUR
L'HISTOIRE

exposition © Lawrence B-L

DU 30 JUIN AU 17 JUILLET
Projet Casa - 4351, Av. de l'Esplanade, Montréal

Carton d'invitation

Recto :



Verso :

Regards intimes sur l'histoire /
Intimate Look at History

30 juin — 17 juillet 2022 **PROJET CASA**

Artistes :
Anna Jane McIntyre
Antoine Paillassard
Lawrence
Bondesen-Laplante
Cynthia Girard-Renard
Felix Gonzalez-Torres
Emmanuelle Jacques
Marianne Fournier

Commissaire :
Félix Denis

Cette exposition propose de nouer et dénouer les liens entre les notions de l'intime, de l'histoire et du politique dans certaines pratiques artistiques des années 80 à aujourd'hui. Il ne faut cependant pas s'attendre à ce que les artistes de cette exposition nous dévoilent des histoires intimes. Il s'agit plutôt de construire un espace où le regard peut se déployer sur l'histoire. Si les histoires sont nombreuses et plurielles, elles seront ici regroupées sous trois grands chapitres : l'histoire des communautés LGBTQIA+, l'histoire revisitée du Québec et les histoires oubliées / les histoires effacées.

This exhibition proposes to tie up and untie the links between the notions of intimacy, history and politics in certain artistic practices from the 1980s to today. However, we should not expect the artists of this exhibition to reveal intimate stories. It is rather about constructing spaces where the gaze can unfold on history. If the stories are numerous and plural, they will be grouped here under three main headings: the history of the LGBTQIA+ communities, the revisited history of Quebec and the forgotten stories / the erased stories.

Pour nous visiter —
4351, Avenue de l'Esplanade,
Montréal, QC, Canada H2W 1T2

Pour nous suivre —
Site web : projetcasa.org
Courriel : direction@projetcasa.org

Jouli et vendredi, 12h — 19h
Samedi et dimanche, 12h — 17h

Facebook : [ProjetCasa.art](https://www.facebook.com/ProjetCasa.art)
Instagram : [projet_casa](https://www.instagram.com/projet_casa)

LISTE DE RÉFÉRENCES

- Ameline, J.-P. (dir.). (1996). *Face à l'histoire (1933-1996) : l'artiste moderne devant l'évènement historique*. Paris : Éditions Flammarion, Éditions Georges Pompidou.
- Babin, S. (2011). Le pouvoir du commissaire / The Curator's Power. *Esse* 72(2), 2-3.
- Baqué, D. (2004). *Pour un nouvel art politique : de l'art contemporain au documentaire*. Paris : Flammarion.
- Barthes, R. (1980). *La chambre claire : note sur la photographie*. Paris : Éditions de l'étoile, Gallimard, Le Seuil.
- Benjamin, W. et Joly, F. (2013). *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (2e éd.). Paris : Éditions Payot & Rivages.
- Benjamin, W. (1991). *Écrits français*. Paris : Gallimard.
- Bourriaud, N. (1998). *Esthétique relationnelle*. Dijon : Les presses du réel.
- Bourriaud, N. (2004). *Postproduction – La culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*. Dijon : Les presses du réel.
- Camus, A. (1957). *Discours de Suède*. Paris : Gallimard.
- Centre Georges Pompidou. (1996). *Face à l'Histoire 1933-1996 : engagement, témoignage, vision* [Communiqué]. <https://www.centrepompidou.fr/media/document/e9/59/e9595d6097fd4010b2195bbd0e8cd04a/normal.pdf>
- Comox Alley Art Gallery (2018). *Touch Me*. CVAG. <https://www.comoxvalleyartgallery.com/exhibitions/touch-me/>
- De la Torre, M. et Lauterbach, A. (2020). *Photostats Felix Gonzalez-Torres*. New York : Siglio.
- De Toledo, C., Imhoff, A. et Quirós, K. (2016). *Les potentiels du temps : art et politique*. Paris : Manuela éditions.
- Elgar, D. (dir.), Rosen, A., Wäspe, R., Fuchs, R. et Deitcher, D. (1997). *Felix Gonzalez-Torres*. [Catalogue raisonné]. Ostfildern-Ruit : Hatje Cantz Verlag.
- Gaehtgens, T. W. (2011). *L'art, l'histoire, l'histoire de l'art*. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme.

- García Calvo, A. (2016). *Histoire contre tradition : Tradition contre Histoire*. Bordeaux : Éditions la Tempête.
- Guinard-Terrin, M (2011). Felix Gonzalez-Torres. *Espace*, 96(2), 19-22.
- Hébert, I. (2021). *Anna Jane McIntyre et Emmanuelle Jacques : au cœur de l'histoire oubliée*. Adélard. Récupéré de <https://www.adelard.org/anna-jane-mcintyre-et-emmanuelle-jacques>
- Lebovici, E. (2017). *Ce que le sida m'a fait : art et activisme à la fin du XX^e siècle*. Zurich : JRP | Ringier.
- Locher, H. (2016). Introduction. *Histoire de l'art*, 79(2), 5-10.
- Locher, H. (2016). Querelle de compétence : historiens contre artistes. *Histoire de l'art*, 79(2), 157-163.
- Lorenz, R., Bortolotti, M.-M., & Alfonsi, I. (2018). *Art queer : une théorie freak*. Paris : B42.
- Madill, S. (2018). *Robert Houle : Sa vie et son œuvre*. Toronto : Institut de l'art canadien
- Miller, J. (1996). Être ici et maintenant : l'image de l'histoire. Dans Ameline, J.-P. (dir.), *Face à l'histoire (1933-1996) : l'artiste moderne devant l'évènement historique* (p.514-522). Paris : Éditions Flammarion, Éditions Georges Pompidou.
- Mosna-Savoye (réalis.). (2020, 10 juin). La politique et le politique. Dans France Culture (prod.), *Le journal de la philo*. Récupéré de <https://www.franceculture.fr/emissions/le-journal-de-la-philo/la-politique-et-le-politique>
- Nickas, R., Chérix, N. et Pécoil, N. (2000). *Vivre Libre Ou Mourir : Sélection De Textes 1985-1999*. Dijon : Les presses du réel.
- OBORO. (2017). *Skeena Reece : Mousse*. OBORO. <https://www.oboro.net/fr/activite/mousse>
- Ouellet, P.-O. (2007). Savoir et muséologie : la recherche disciplinaire au musée d'art. *Muséologies*, 1(2), 52–67. <https://doi.org/10.7202/1033608ar>
- Piazzesi, C. (2017). *Vers une sociologie de l'intime : Éros et socialisation*. Paris : Hermann Éditeurs
- Rancière, J. (1996 [2012]). *Figures de l'histoire*. Paris : Presses universitaires de France.
- Rancière, J. (2000). *Le Partage du sensible*. Paris : La fabrique éditions.
- Rancière, J. (2008). *Le spectateur émancipé*. Paris : La fabrique éditions.
- Salber Philipps, M. et Bear, J. (2019). *What Was History Painting and What Is It Now*. Montréal : McGill-Queen's University Press.

Thiffault, C., Robitaille, C., Piché, K. et Gallant, C. (2021). *Étude de valeurs patrimoniales : Maison Raoul A. Girard*.

Trésor de la langue française informatisé. Domestique. Dans le *Trésor de la langue française informatisé*. Récupéré le 26 mars 2023 de <http://atilf.atilf.fr>

Zaoui, P. (1998) Deleuze et la solitude peuplée de l'artiste (sur l'intimité en art). Dans E. Lebovici (dir.), *L'intime* (p.33-48). Paris : École nationale supérieure des beaux-arts.