

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'EXPOSITION À L'ÉPREUVE DU VIVANT : PRATIQUES CURATORIALES ET
PERFORMANCE

THÈSE

PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS

PAR

VÉRONIQUE HUDON

NOVEMBRE, 2025

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse 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.12-2023). 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

Le doctorat a été un long parcours marqué par différents événements de la vie en parallèle, le projet de thèse est devenu un projet de vie qui va bien au-delà du document textuel produit. C'est bien parce que la vie a été suffisamment « bonne » que j'ai pu mener à terme ce projet, je suis donc reconnaissante de ce privilège et de cette chance.

En premier lieu, je remercie Patrice Loubier, directeur de la thèse, pour sa bienveillance, sa présence et sa rigueur tout au long de ce long processus. Avec son regard affûté, il a été un commentateur avisé, dévoué et clairvoyant. Je remercie aussi Barbara Clausen, dont l'apport a été déterminant dans le remaniement de mon projet vers une intervention, elle a permis une ré-orientation judicieuse de mon travail. Je remercie l'équipe de la Galerie de l'UQAM et Louise Déry qui ont rendu possible l'exposition *Refus contraire* qui est aujourd'hui au cœur de ma thèse. Merci pour l'accueil, le professionnalisme et l'ouverture. Un remerciement spécial à Philippe Dumaine, ami et allié, car il a spécifiquement accompagné ce projet à la Galerie de l'UQAM. L'exposition a été réalisée avec les co-commissaires Doriane Biot et Camille Richard, dont leur apport dans la conceptualisation et la réalisation de l'exposition a été essentiel. De même, elles ont été des partenaires inspirantes et exemplaires lors de cette aventure. Je remercie aussi l'ensemble des interlocuteur·rice·s et collègues qui au fil de mon parcours ont partagé avec moi leurs réflexions et leur enthousiasme.

Je tiens à remercier tout spécialement les deux groupes en arts vivants les Cool Cunts et le groupe de chorégraphes autour de *Make Banana Cry* qui ont été réceptif·ve·s et ouvert·e·s à la discussion, à la collaboration et à l'échange. La réalisation de mon commissariat n'aurait pas été possible sans le travail, la collaboration et les échanges avec les artistes et les différent·e·s intervenant·e·s qui ont composé l'exposition : Oana Avasilichioaei, Scott Benesiinaabandan, Karina Champoux, Angie Cheng, Daria Colonna, Cool Cunts, Pascale Drevillon, Sophie Dubois, Alix Dufresne, toino dumas, Ray Ellenwood, Ellen Furey, Émilie Graton, Mathieu Grenier, Leticia Hamaoui, Hanako Hoshimi-Caines, Benoit Jutras, Camille Larivée, Fanny Latreille, Soleil Launière, Nikki Little, Anna Lupien, Kamissa Ma Koïta, Noémi McComber, Dana Michel, Chloé Ouellet-Payeur, Dominique Pétrin,

Simon Portigal, Marie-Pier Proulx, Marie-Ève Quilicot, Dave St-Pierre, Patricia Smart, Andrew Tay, Becca Taylor, France Théoret, Stephen Thompson, Marilou Verschelden.

Toute aventure est partagée avec ceux·celles que l'on aime et qui nous sont précieux·euse·s, je remercie Michaël Trahan d'être un interlocuteur attentif et sensible, il est aussi celui qui m'a soutenu au quotidien dans ce travail de longue haleine. Mon fils, Arthur, dont l'apport dans ma vie est inestimable, il me permet de faire les choses autrement. La famille et les ami·e·s qui depuis de longues années me voient avancer dans ce projet exigeant et qui m'ont soutenu. Merci à ceux·celles qui m'ont dit un mot d'encouragement quand le travail était plus difficile, ce sont ses petits gestes au quotidien qui permettent d'avancer et de persister dans un tel projet.

Cette thèse a été produite avec l'appui financier du Fonds recherche du Québec – Société et culture (FRQSC)

Table des matières

REMERCIEMENTS	II
RÉSUMÉ	XI
INTRODUCTION	1
CHEMINEMENT THEORIQUE ET PRATIQUE.....	11
PLAN DE LA THESE	13
CHAPITRE 1 TRAJECTOIRES DES EXPOSITIONS EN ARTS VIVANTS : PROBLÉMATIQUE, MÉTHODOLOGIE ET CORPUS.....	17
1.1 PROBLÉMATIQUE ET MÉTHODOLOGIE.....	17
1.2 LE MUSÉE ET LE VIVANT	21
1.3 QUELLE(S) HISTOIRE(S) DES ARTS VIVANTS AU SEIN DES EXPOSITIONS ET DES MUSÉES ?.....	27
1.4 PRATIQUES CURATORIALES ET PERFORMANCE.....	34
1.5 PRÉSENTATION ET DESCRIPTION DU CORPUS : <i>REFUS CONTRAIRE</i>	47
1.5.1 « <i>Transformation continue</i> ».....	52
1.5.2 <i>Les groupements : Make Banana Cry et Cool Cunts</i>	55
1.5.3 <i>Make Banana Cry</i>	57
1.5.4 <i>Cool Cunts</i>	60
1.5.5 <i>Lectures, prises de parole et autres performances</i>	64
1.5.6 <i>Daria Colonna et toino dumas</i>	66
1.5.7 <i>Si le refus avait une forme (micro-ouvert et scène-ouverte) et rassemblements</i>	66
1.5.8 <i>Documentation</i>	70
CHAPITRE 2	72
DE <i>REFUS GLOBAL</i> À <i>REFUS CONTRAIRE</i> : HISTOIRES ALTERNATIVES ET PERFORMATIVES DU MANIFESTE.....	72
2.1. <i>REFUS GLOBAL</i> CONTEMPORAIN : LIRE ET ÉCRIRE L'HISTOIRE AUTREMENT.....	88
2.2. PRATIQUES COLLECTIVES ET EXPERIMENTALES : DES AUTOMATISTES A AUJOURD'HUI.....	108
2.3. LES FEMMES AUTOMATISTES ET LES ARTS INCARNES : ENJEUX FÉMINISTES	123
CHAPITRE 3	139
L'EXPOSITION COMME SITE DE RECHERCHE ET DE CRÉATION	139
3.1 PRATIQUE CURATORIALE ET DRAMATURGIE DE L'EXPOSITION.....	142
3.2. DE-CADRER OU RE-CADRER LE CORPS VIVANT : HABITER L'EXPOSITION.....	156
3.3. L'EXPOSITION A L'ŒUVRE : PRATIQUES ARTISTIQUES ET AGENTIVITÉ DES CORPS VIVANTS	167

3.4. ENTRE REFLEXION ET PRATIQUE : LA DIMENSION PARACURATORIALE.....	180
CHAPITRE 4.....	190
EXPOSER LES CORPS VIVANTS : ENJEUX ESTHÉTIQUES ET POLITIQUES.....	190
4.1. LE CORPS ET L'IMAGE : (RE) MATERIALISER LE VIVANT ?.....	194
4.2. MATERIALITES ET « VIE DES IMAGES ».....	201
4.3. LE·LA PERFORMEUR·SE AGENT·E DE LIBERTE DANS L'EXPOSITION ?.....	207
4.4. VULNERABILITE DU VIVANT ET RESISTANCE	216
4.4.1. <i>Make Banana Cry et Banana Peels (Trying Hard): la décolonisation de la danse</i>	220
4.4.2. <i>Le collectif Cool Cunts : corporéité et matérialité féministes</i>	230
4.4.3. <i>La poésie comme actes de langage</i>	239
CHAPITRE 5	246
RÉCEPTION ET ÊTRE ENSEMBLE.....	246
5.1. HYBRIDATION DU DISPOSITIF DE RECEPTION : CO-PRESENCE, EXPERIENCE ET RASSEMBLEMENT.....	251
CONCLUSION.....	271
<i>ÉPILOGUE</i>	280
ANNEXE A.....	282
DOCUMENTS OFFICIELS DE LA GALERIE DE L'UQAM	282
ANNEXE B.....	284
ANNEXE C.....	288
ANNEXE D.....	333
BIBLIOGRAPHIE	346

LISTE DES FIGURES

ANNEXE A – DOCUMENTS DE PRÉSENTATION *REFUS CONTRAIRE*

Figure 1 Doriane Biot, Véronique Hudon et Camille Richard. *Refus contraire*, Galerie de l'UQAM, carnet de l'exposition et archive vidéo, description et hyperliens. Source : Galerie de l'UQAM.

p.282

ANNEXE C- PROGRAMMATION, COMMISSARIAT EN ARTS VIVANTS

Figure 1 Programmation d'événements et de performances sous la direction et/ou en collaboration avec Véronique Hudon. Source : Véronique Hudon

p.284

ANNEXE C – CORPUS PRINCIPAL

Figure 1. Refus global, 1948, Saint-Hilaire, Éditions Mithra-Mythe. Crédits : Doriane Biot. Paul-Émile Borduas, Magdeleine Arbour, Marcel Barbeau, Bruno Cormier, Claude Gauvreau, Pierre Gauvreau, Muriel Guibault, Marcelle Ferron-Hamelin, Fernand Leduc, Thérèse Leduc, Jean-Paul Mousseau, Maurice Perron, Louise Renaud, Françoise Riopelle, Jean-Paul Riopelle, Françoise Sullivan. Source : Collection de Françoise Sullivan

Tract de Fernand Leduc tiré de Refus global, 1948.

« Danse dans la neige », tirée de la maquette du manifeste *Refus global*. Photographie de Maurice Perron. Source : Fonds Maurice Perron.

p.288

Figure 2. *Au-delà des signes* (Paul-Émile Borduas, *Les raisins verts*, 1941), 2013. Gypse, peinture acrylique, système d'accrochage, cartel. Collection Giverny Capital, Montréal. Crédits : Galerie de l'UQAM

p.291

Figure 3. Noémi McComber, vues d'exposition. *Mise en échec*, 2011-2013. Triptyque vidéo composé de : *Prise d'assaut*, 2011 ; Vidéo, 8 min 50 s, couleur, son, en boucle - *À travers ou L'ouverture*, 2012 ; Vidéo, 8 min 10 s, couleur, son, en boucle — *Une autre bière*, 2013 ; Vidéo, 5 min 17 s, couleur, son, en boucle. Crédits : Galerie de l'UQAM.

p.293

Figure 4. Noémi McComber, *Prise d'assaut*, 2011 ; Vidéo, 8 min 50 s, couleur, son, en boucle. Crédits : Noémi McComber.

p.296

Figure 5. Noémi McComber, *À travers ou L'ouverture*, 2012 ; Vidéo, 8 min 10 s, couleur, son, en boucle. Crédits : Noémi McComber.

p.296

Figure 6. Noémi McComber, *Une autre bière*, 2013 ; Vidéo, 5 min 17 s, couleur, son, en boucle.
Crédits : Noémi McComber.

p.296

Figure 7. Cool Cunts. *Iron Cunt/croiser le fer*, 2018. Espace exigu, divers costumes. Série *Blank Cunts/quatuor en solos*, 2018. 4 installations et performances avec Pascale Drevillon, Angie Cheng, Émilie Graton, Leticia Hamaoui, Chloé Ouellet-Payeur, Marie-Pier Proulx, Marie-Ève Quilicot, Dave St-Pierre, Marilou Verschelden. Crédits : Doriane Biot, Véronique Hudon et Galerie de l'UQAM.

p.295

Figure 8. Cool Cunts. *Hidden Cunt/émanciper l'érotisme*, 2018. Serre, terre. Série *Blank Cunts/quatuor en solos*, 2018. 4 installations et performances avec Pascale Drevillon, Angie Cheng, Émilie Graton, Leticia Hamaoui, Chloé Ouellet-Payeur, Marie-Pier Proulx, Marie-Ève Quilicot, Dave St-Pierre, Marilou Verschelden. Crédits : Doriane Biot, Véronique Hudon et Galerie de l'UQAM.

p.296

Figure 9. Cool Cunts, *Juicy Cunt / nager à contre-courant*, 2018. Intervention sur le monte-charge, queue de sirène, baril de plastique. Série *Blank Cunts/quatuor en solos*, 2018. 4 installations et performances avec Pascale Drevillon, Angie Cheng, Émilie Graton, Leticia Hamaoui, Chloé Ouellet-Payeur, Marie-Pier Proulx, Marie-Ève Quilicot, Dave St-Pierre, Marilou Verschelden. Crédits : Véronique Hudon et Galerie de l'UQAM.

p.300

Figure 10. Cool Cunts, *Shiny Cunt/déshabiller l'esprit*, 2018. Intervention sur le mur de la galerie. Série *Blank Cunts/quatuor en solos*, 2018. 4 installations et performances avec Pascale Drevillon, Angie Cheng, Émilie Graton, Leticia Hamaoui, Chloé Ouellet-Payeur, Marie-Pier Proulx, Marie-Ève Quilicot, Dave St-Pierre, Marilou Verschelden. Crédits : Doriane Biot, Véronique Hudon et Galerie de l'UQAM.

p.303

Figure 11. Cool Cunts, performance de groupe lors du vernissage (15 juin, 2018). Crédits : Galerie de l'UQAM.

p.306

Figure 12. Kamissa Ma Koïta, 2018. Avec l'installation *Nous serons universel.le.s*, l'artiste s'approprie une photographie de la *Seconde exposition des automatistes*, réalisée en 1947 par Maurice Perron. S'inspirant de la composition spatiale de cette image célèbre, Ma Koïta remplace les peintures abstraites par des symboles caractéristiques de son identité. Crédits : Doriane Biot et Camille Richard.

p.307

Figure 13. Kamissa Ma Koïta, *Nous serons universel.le.s*, 2018. Installation et performance composée de : *Reenactement 1*, 2018, *Reenactement 2*, 2018 *Reenactement 3*, 2018, *Reenactement 4*, 2018 *Reenactement 5*, 2018, *Reenactement 6*, 2018, *Reenactement 7*, 2018. Panneaux de contreplaqués, peinture acrylique, encre à l'eau, cheveux synthétiques, cheveux naturels. Lors de l'activation de l'espace 26 mai 2018, 14 h. Crédits : Doriane Biot.

p.308

Figure 14. Fanny Latreille, *On accomplit des actes à l'encontre de la vie. Il faut que tout s'organise pour la libération, pour retrouver le vertige, l'amour. Nous voulons mettre la musique et la vérité dans nos caleçons. Il ne s'agit pas de mettre l'imagination au pouvoir, mais bien d'exercer le pouvoir de l'imagination. Nous ne recevrons pas le sceau du changement des époques précédentes. Nous avons encore à le fondre. [La] honte, elle aussi, est un cliché du siècle. La faute revient aux oiseaux, la liberté bouleversante c'est vous*, 2018. Plâtre et acrylique sur mur. Crédits : Galerie de l'UQAM.

Extraits de textes :

Françoise Sullivan, *La danse et l'espoir*, dans *Refus global*, 1948.

Mainmise : trois ans de recherche, Mainmise, n° 26, août 1973.

Manifeste du mouvement coup de poing, Mainmise, n° 41, novembre 1974.

Fermaille, *Fermaille : anthologie*, Moul't Édition, 2013.

Daria Colonna, *Ne faites pas honte à votre siècle*, Poètes de brousse, 2017.

p.309

Figure 15. Scott Benesiinaabandan, *little resistances*, 2016. Installation photographique composée de : *marykennethagnes | oka*, 2015 — *mary | ezln*, 2015 — *norman | ipperwash*, 2015 — *martha | burntchurch*, 2015 — *homecoming | ixharlottetown*, 2015 — *inm | mary*, 2015. Épreuves numériques sur vinyle. *Recital for a Revolution*, 2015. Encre sur coton. Crédits : Doriane Biot et Galerie de l'UQAM.

p.310

Figure 16. *Make Banana Cry*, vues du dispositif scénographique réalisé par Dominique Pétrin. Crédits : Véronique Hudon et Galerie de l'UQAM.

p.312

Figure 17. *Make Banana Cry*, partie I, 2 juin, 2018. Spectacle avec Ellen Furey, Hanako Hoshimi-Caines, Dana Michel, Simon Portigal, Andrew Tay, Stephen Thompson. Dispositif scénographique de Dominique Pétrin. Crédits : Galerie de l'UQAM. Crédits : Doriane Biot et Galerie de l'UQAM.

Photos de presse, lors de la présentation au MAI (Montréal, arts interdisciplinaire). Crédits : Claudia Chan Tak.

p.316

Figure 18. Série *Banana Peels (Trying Hard)*, 2018. Interventions performatives avec Ellen Furey, Hanako Hoshimi-Caines, Dana Michel, Simon Portigal, Andrew Tay, Stephen Thompson. Dispositif scénographique de Dominique Pétrin. Crédits : Galerie de l'UQAM et Véronique Hudon.

p.321

Figure 19. Daria Colonna, lecture et Cool Cunts, performance. Lecture intégrale du livre de poésie *Ne faites pas honte à votre siècle* (2017). Crédits : Galerie de l'UQAM.

p.323

Figure 20. toino dumas, lecture de *Sylvestres et survivantes*, 2 juin, 2018. Crédits : Galerie de l'UQAM.

p.324

Figure 21. *Soirée si le refus avait une forme*, micro-ouvert et scène-ouverte, poésie, prises de paroles et performances, au Gingko café & bar (308, rue Ste-Catherine Est), 15 juin, 2018. Crédits : Hugo St-Laurent.

p.325

Figure 22. Espace de lectures et d'accueil convivial, écran avec des citations choisies de *Refus global*, livres et articles, tables et chaises. Crédits : Galerie de l'UQAM

p.329

ANNEXE D – CORPUS SECONDAIRE

Figure 1. Luis, Jacob, *A Dance for Those of Us Whose Hearts Have Turned to Ice. Based on the Choreography of Françoise Sullivan and the Sculpture of Barbara Hepworth (with Sign-Language Supplement)* (2007). Vue du Musée Fridericianum, Kassel, documenta 12. Crédits: Luis Jacob

p.333

Figure 2. *Natures mortes*, Anne Imhof, Palais de Tokyo, 2021. Artistes Anne Imhof, Alvin Baltrop, Mohamed Bourouissa, Eugène Delacroix, Trisha Donnelly, Eliza Douglas, Cyprien Gaillard, Théodore Géricault, David Hammons, Eva Hesse, Mike Kelley, Jutta Koether, Klara Lidén, Joan Mitchell, Oscar Murillo, Eadweard Muybridge, Cady Noland, Precious Okoyomon, Francis Picabia, Giovanni Battista Piranesi, Sigmar Polke, Paul B. Preciado, Bunny Rogers, Sturtevant, Yung Tatu, Paul Thek, Wolfgang Tillmans, Rosemarie Trockel, Cy Twombly, Adrián Villar Rojas. Crédits : Palais de Tokyo

p.338

Figure 3. *Flip Book*, Boris Charmatz. « Flip Book » (2008/2013), Museum of Modern Art, 2013. Partie du Musée de la danse: Three Collective Gestures (October 18 to November 03, 2013). Crédits: The Museum of Modern Art, New York. Photo by Julieta Cervantes

p.342

Figure 4. « TURF FEINZ RIP RICH D Dancing in the Rain Oakland Street », réalisation Yoram Savion. Danseurs : No Noize, Man, BJ et Dreal, en action sous la pluie sur un boulevard à Oakland (États-Unis).

p.345

RÉSUMÉ

Ces dernières décennies, les arts vivants sont de plus en plus présents dans les musées et les institutions en arts visuels. Certain·e·s artistes et commissaires revisitent le format de l'exposition en remettant en question les cadres perceptuels traditionnels du *white cube*, et donc renouvèlent les relations entre l'artiste, le public et l'œuvre. En partant de réflexions et d'analyses d'historien·ne·s de l'art, notamment Claire Bishop, Dorothea von Hantelmann, Amelia Jones et Catherine Wood, je vais situer ces transformations dans un horizon plus large qui nous pousse à redéfinir notre relation aux corps vivants et à la vie dans le contexte de l'exposition. Au carrefour des études décoloniale, curatoriale et de la performance, je mettrai en contexte l'émergence de ces nouvelles pratiques de l'exposition.

Mes recherches et analyses vont s'appuyer sur la réalisation concrète du co-commissariat de l'exposition *Refus contraire* (2018) avec les commissaires Doriane Biot et Camille Richard. Réalisée à la Galerie de l'UQAM, l'exposition présentait le travail d'artistes contemporains dont les gestes et les œuvres étaient mis en dialogue avec *Refus global* et le groupement automatiste. Le parti pris de l'exposition était d'interroger l'imaginaire populaire et nationaliste associée à *Refus global*, en présentant des pratiques artistiques féministes, queer et décoloniales. Mon commissariat en arts vivants intitulé « Transformation continue » m'a permis de mettre à l'épreuve une hypothèse générale : les arts incarnés et la performance transforment le format de l'exposition et participent aux développements de pratiques curatoriales.

Ma thèse porte sur les enjeux épistémologiques, esthétiques et politiques que soulève le développement d'approches curatoriales, dont les pratiques mettent en jeux les arts vivants, la performance et la performativité. Dans l'exposition, les formes incarnées ont un potentiel critique à l'égard de nos manières de penser l'œuvre, son contexte et l'expérience esthétique. Ce potentiel critique prend forme à travers les traits singuliers liés à la matérialité vivante des corps : l'éphémère, la corporéité, la précarité, le recours à la partition, la performativité et l'affect. À l'aide de réflexions faites par différent·e·s théoricien·ne·s du champ des arts vivants, André Lepecki, Rebecca Schneider et Eleonora Fabião, je vais réfléchir aux singularités des corps vivants. Ma thèse soutient que les corps en actions dans l'espace d'exposition ont un potentiel critique à l'endroit du *white cube*. Je souhaite montrer comment ces singularités transforment les formes discursives, les formats de production, de présentation et de réception habituellement préconisées dans l'espace d'exposition et évaluer l'espace d'émancipation qu'elles peuvent rendre possible.

Tout au long de ma thèse, j'analyse mon commissariat en arts vivants « Transformation continue » tout en me livrant à des analyses plus générales d'expositions performatives ou de pratiques curatoriales. Mes analyses s'inscrivent en continuité avec les réflexions sur les pratiques curatoriales faites par Beatrice von Bismarck, Paul O'Neil et Maura Reilly. Dans le premier chapitre, j'esquisse différentes trajectoires historiques pour mettre en contexte le phénomène des expositions performatives, et fournis une description de détaillée de *Refus contraire* et de mon commissariat en arts vivants. Dans le second chapitre, je vais présenter et analyser la pluralité des discours que *Refus contraire* développe avec et autour *Refus global*. Dans mon commissariat, les formes en arts vivants interrogent par le truchement de *Refus global* : la place des femmes dans

l'art, l'effacement des œuvres en arts vivants dans les histoires de l'art (jusqu'à récemment) et l'occultation de la dimension communautaire propre à l'art. Les trois autres chapitres analysent ma pratique curatoriale : en partant des processus de production (chapitre 3), en passant par la présentation des œuvres mêmes (chapitre 4), jusqu'à la réception (chapitre 5).

Ainsi, je m'intéresse aux formes curatoriales dont les processus mettent en scène des enjeux de production et de réception comme participant à l'exposition même. Il sera question de l'exposition comme un site de création. Dans ce contexte, j'analyserai mes approches conceptuelles et organisationnelles afin de penser le déploiement de l'action dans le temps, dans l'espace et les relations avec les formes matérielles. Les enjeux esthétiques et politiques propres aux expositions performatives seront approfondis en traitant de la « re-matérialisation » des corps vivants dans l'espace d'exposition. Les arts vivants développent des formes relationnelles autres que celles habituellement développées avec un objet visuel dans les expositions traditionnelles; il y a une hybridation des modalités de réception à mi-chemin entre les arts visuels et les arts de la scène, qui déstabilise les rituels de réception.

Mots clés : pratiques curatoriales, performance, exposition, arts vivants, *Refus global*

INTRODUCTION

Mon projet de thèse-intervention porte sur les développements curatoriaux ¹ qu'implique l'inclusion des arts vivants au sein d'expositions. Je soutiens que la présentation d'œuvres en arts vivants et l'usage de l'action, du geste, du mouvement, ou encore, de la parole transforment l'exposition. Les œuvres incarnées font intervenir des approches axées sur l'expérience et la *praxis*, leurs présences en actions opèrent d'une manière implicite une critique du dispositif d'exposition. Mes analyses vont mettre de l'avant l'idée que l'inclusion des arts vivants a le potentiel de reconfigurer l'exposition. La dénomination « arts vivants » est inclusive : elle embrasse des formes performatives diversifiées, tout autant qu'elle réfère au « vivant ».

Plutôt que d'avoir recours aux notions d'arts scéniques ou de spectacles, j'emploie ici le terme « arts vivants ». Celui-ci permet de souligner l'hybridation des pratiques actuelles, où performance, danse, théâtre et musique se mêlent à des formes expérimentales et contemporaines situées en marge des conventions des arts de la scène. Cette approche s'inscrit dans la continuité des travaux de chercheurs tels que Philip Auslander (1999), qui rappelle que l'expression « live arts » émerge au Royaume-Uni dans les années 1980 pour désigner des pratiques échappant aux classifications habituelles — n'appartenant ni tout à fait à la danse, ni tout à fait au théâtre, par exemple. L'ouvrage collectif *Perform, Repeat, Record: Live Art in History* (2012), sous la direction d'Amelia Jones et d'Adrian Heathfield, propose également une histoire située au croisement des arts de la scène et de l'art de la performance, remettant en question les divisions qui ont historiquement séparé ces champs. Cette terminologie me permet donc d'inclure divers domaines disciplinaires — notamment la danse — tout en éclairant plus particulièrement le lien avec la vie et le vivant, lien qui résonne avec des formats d'expositions participatives et collaboratives contribuant aux développements du curatorial. Je reviendrai dans le premier chapitre sur cette terminologie afin d'en préciser la portée.

Dans le but de mieux comprendre les implications curatoriales liées à l'inclusion de pratiques diversifiées en arts vivants, mes analyses s'appuient sur l'expérience concrète d'un commissariat, « Transformation continue », que j'ai réalisé dans le cadre de l'exposition *Refus contraire*. Cette

¹ À la page 4, je reviens sur l'usage de ce terme

exposition, réalisée avec les commissaires en arts visuels Doriane Biot et Camille Richard à la Galerie de l'UQAM (du 16 mai au 16 juin 2018), constitue l'un des fils conducteurs de ma thèse.

Refus contraire offrait une relecture contemporaine et interdisciplinaire de *Refus global* et du groupement automatiste. L'exposition présentait le travail d'artistes contemporains dont les œuvres et les gestes en dialoguaient avec l'histoire des automatistes. Plutôt que de mettre l'accent sur des formes picturales rendant hommage aux peintres du mouvement, elle réunissait des interventions collectives variées : vidéos, œuvres photographiques, sculptures murales et textuelles, performances, danse et lectures. Ce parti pris visait à interroger l'imaginaire populaire et nationaliste associé à *Refus global*, en présentant des pratiques articulées autour des enjeux identitaires à partir de perspectives queer et décoloniales. Pour renouer avec l'énergie transformatrice énoncée dans le manifeste, il nous est apparu important de présenter des œuvres actuelles. Au cœur de l'exposition se trouvait un espace d'échange où artistes et visiteur·euse·s pouvaient consulter des textes, dont un exemplaire du manifeste, et participer à des activités publiques — conférences, discussions — témoignant de notre volonté de relier l'histoire automatiste à l'actualité tout en questionnant l'histoire officielle. Dans son ensemble, *Refus contraire* proposait des lectures alternatives du groupement automatiste en s'éloignant de l'histoire officielle. Alors que le texte éponyme « Refus global² » est souvent annoncé comme un texte précurseur de la Révolution tranquille, le recueil, dans sa matérialité hétérogène, a suscité peu d'analyses englobantes³. Soulignons que le domaine des arts visuels a longtemps mis à l'avant-plan le travail pictural (fait principalement par les hommes)⁴. À l'inverse, le commissariat de *Refus contraire* mettait en lumière des lectures marginales du mouvement, orientées vers l'interdisciplinarité, l'esprit communautaire et le travail des femmes artistes.

² D'emblée, il faut distinguer *Refus global*, recueil de textes et d'illustrations paru en 1948, de « Refus global », texte d'ouverture du recueil. Étant donné la relation d'éponymie qui unit le recueil *Refus global* et le texte « Refus global », il importe de préciser que l'italique sera réservé à l'œuvre complète (le recueil *Refus global*), tandis que le texte spécifique (« Refus global ») sera indiqué entre guillemets. Pour faciliter les références, je vais utiliser la réédition de 1972 paru chez les éditions Anatole Brochu (Shawinigan). Cette édition inclut les éléments visuels, bien qu'elle ne restitue pas le caractère plus artisanal du recueil original. J'ai aussi accès à l'édition numérisée du recueil original *Refus global* de Françoise Sullivan, ce qui me permet d'avoir en tête ses spécificités matérielles.

³ Je reprends l'un des constats fait par Sophie Dubois dans son livre *Refus global : histoire d'une réception partielle* (2017).

⁴ Johanne Lamoureux, Rose-Marie Arbour et Patricia Smart, n'hésiteront pas à qualifier cette situation de « pictocentrisme » : le groupe est le plus souvent réduit à son noyau de peintres et à sa production picturale.

Mon commissariat en arts vivants intitulé « Transformation continue » donnait lieu à un événement en constantes mutations, il mettait en scène des corps, des voix et des formes matérielles, il voulait incarner l'énergie transformatrice au cœur du manifeste. Mon approche renouait avec l'héritage interdisciplinaire et le travail collaboratif propre au groupement automatiste. Plus encore, mon approche éclairait l'effacement des pratiques en arts vivants dans l'histoire de l'art en général, en prenant l'exemple de *Refus global*.

Mon commissariat m'a permis de mettre à l'épreuve une hypothèse générale : les arts vivants transforment le format de l'exposition et participent aux développements de pratiques curatoriales. Mon approche curatoriale s'inspire du travail d'artistes et de commissaires qui au cours des deux dernières décennies ont développé des expositions chorégraphiques et performatives : des artistes tels que Tania Bruguera, Boris Charmatz et Trajal Harrell, des commissaires tels que Pierre Bal-Blanc, Mathieu Copeland et Bojana Cvejic. Ma thèse prend appui sur mon expérience curatoriale pour réfléchir plus largement à ce que je nomme les « expositions performatives ». J'emploie cette dénomination générique pour m'affranchir des catégories disciplinaires et mettre l'accent sur la malléabilité des formes performatives contemporaines ainsi que sur leurs effets sur les pratiques curatoriales. Par « expositions performatives », j'entends des expositions dont la structure, le rythme et l'expérience sont transformés par la performance et par le performatif. Ce type de dispositif ne se contente pas d'intégrer une œuvre vivante : il en est reconfiguré. La temporalité d'apparition, la présence des corps, l'activation de dispositifs matériels ou sonores, ou encore le recours à la parole, à la conversation ou à des gestes proches des actions quotidiennes modifient la manière dont l'exposition se déploie et se reçoit. Cette notion permet ainsi d'aborder les arts vivants dans leurs développements contemporains — chorégraphiques, musicaux, théâtraux ou circassiens — tout en élargissant le champ aux pratiques qui s'activent, se déclenchent ou se performant dans l'espace d'exposition. Elle englobe également des formes orales, relationnelles ou conversationnelles où la dimension performative est immédiate, parfois indissociable des gestes de la vie courante.

Dans ce désir de rendre compte d'un phénomène plus général des « expositions performatives », ma thèse fera des allers-retours entre mon propre commissariat et des expositions exemplaires (corpus secondaire). L'analyse d'une sélection d'expositions et de projets curatoriaux contribueront à mieux expliciter le potentiel critique des expositions en arts vivants. Ainsi, au fil

de la thèse, j'analyserai un ensemble d'œuvres et d'expositions, ce qui me permettra d'analyser de quelles manières les formes incarnées peuvent renouveler les expositions. Certaines expositions seront analysées pour montrer le potentiel des formes incarnées à renouveler nos relations aux histoires des arts. J'aborderai dans la thèse des expositions exemplaires : *Flip Book* (2012) du chorégraphe Boris Charmatz et du Musée de la danse, l'installation *A Dance for Those of Us Whose Hearts Have Turned to Ice. Based on the Choreography of Françoise Sullivan and the Sculpture of Barbra Hepworth (with Sign-Language Supplement)* (2007) de l'artiste torontois Luis Jacob, ou encore, le travail du chorégraphe Trajal Harrell avec *Twenty Looks or Paris Is Burning at the Judson Church (Twenty Looks)*. Enfin, d'autres expositions et œuvres créent des relations plus actives aux publics, c'est le cas *Tatlin's Whisper* de Tania Bruguera et *Spatial Confessions (On the question of instituting the public)* (2014) de Bojana Cvejic. L'ensemble de ces expositions constituera un corpus secondaire. J'analyserai de quelles manières les formes incarnées impliquent des modes d'interventions en dehors des conventions traditionnelles de l'exposition. Ainsi, j'inscrirai l'analyse de mon intervention dans un contexte plus large en évoquant d'autres projets analogues.

Les arts vivants explorent d'autres façons d'occuper l'espace, de penser le mouvement, le temps et la durée au sein de l'exposition. À leur tour, ces expositions mettent en jeu des savoirs incorporés⁵ et empruntent des procédures. Les expositions sont en actions, leur activation offre une expérience esthétique intensifiée. Ainsi, les expositions performatives engagent des réflexions critiques sur les manières de contextualiser et de faire vivre l'expérience de l'œuvre, c'est-à-dire que les dispositifs de présentation qui encadrent les œuvres sont repensés. Je montrerai que la matérialité des formes corporelles permet d'élaborer des réflexions critiques sur l'image et le corps. Ainsi, l'analyse de mon commissariat ouvrira sur des réflexions liées aux enjeux identitaires, féministes, *queer* et décoloniaux en relation avec l'histoire de l'art.

⁵ Le terme « incorporer » est une traduction de l'anglais *to embody*, en vue de souligner combien les expériences et les perceptions corporelles informent et influencent la pensée. Il vient du concept *embodiment* (encorporation) issu de la psychologie cognitive et psychologie sociale. Contrairement au mot « incorporé » qui implique plutôt le fait de donner une forme corporelle à la pensée, il fait référence aux pensées (cognition), aux sentiments (émotion) et aux comportements (corps) basés sur nos expériences sensorielles et sur nos positions corporelles. Il est utilisé dans les études féministes pour désigner avec plus de justesse l'agentivité du sujet.

Dans le cadre de mon intervention, je signe officiellement un « commissariat », néanmoins ma démarche s'inscrit dans une approche réflexive et critique à l'endroit de l'exposition, c'est pourquoi j'envisage ma pratique comme étant liée au *curatorial*. Le *curatorial* est un champ en émergence, dont les approches se situent dans le prolongement des pratiques commissariales indépendantes. Ainsi, je vais user de ces deux termes pour renvoyer à des pratiques distinctes, tout en reconnaissant que leurs développements et fonctions peuvent néanmoins se recouper (comme ce sera le cas dans ma thèse). D'emblée, il faut souligner que ces deux termes dans la langue française renvoient à des étymologies distinctes : d'un côté, le commissaire, qui renvoie au commissariat et à ce qui est relatif à l'application de règles et à la surveillance, près du commissaire de police ; de l'autre côté, curateur qui renvoie à *curator* en anglais, dont la racine est du latin *curare* qui signifie « prendre soin ».

Le *curatorial* a un champ de pratique plus vaste que celui de l'exposition, il s'inscrit dans l'univers culturel regroupant les enjeux politiques et sociaux. Il veut dépasser les limites imposées par les institutions en art. Selon l'historien de l'art Paul O'Neil, le *curatorial* privilégie une approche réflexive du commissariat où l'espace d'exposition devient le principal objet de connaissance. Ainsi, il s'inscrit au sein de développements discursifs qui peuvent prendre la forme de diverses activités : discussions, lectures, publications, événements, performances et projets hors site⁶. Le *curatorial* s'étend à des sphères d'activités vastes comme le souligne la commissaire Maria Lind : « [...] *the curatorial* is something else, something that can also operate beyond the field of art, and whether it has other significant features. So far, the *curatorial* understood to have a multidimensional role that includes critique, editing, education, fundraising, etc. But even more importantly, the *curatorial* goes beyond *roles* and takes the shape of a function and a method, even a methodology. » (2012,11-12). Tandis que l'usage du terme « commissariat » (et ses dérivés) va davantage dans le sens de pratiques commissariales héritées du musée et du conservateur, ou encore,

⁶ Dès les années 90, la prolifération des biennales contribue à ce phénomène important. Les biennales illustrent des changements majeurs dans le milieu de l'art et les politiques, notamment en Europe. Leur nature événementielle met aussi l'accent sur le développement d'activités périphériques plutôt que de limiter la manifestation à une simple exposition d'objets. Elles deviennent les véhicules pour la production de connaissances et les débats intellectuels. Le *curatorial* fait aujourd'hui l'objet d'une théorisation croissante : *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)* (2012) de Paul O'Neil, *Cultures of Curatorial* (2012) sous la direction de Beatrice Von Bismarck et de Jörn Schafaff, *The Curatorial. A Philosophy of Curating* (2013) sous la direction de Jean-Paul Martinon, Irit Rogoff cosigne avec Beatrice Von Bismarck « Curating/Curatorial » (2012) et de Maria Lind avec son livre *Performing the curatorial* (2012).

recoupe les pratiques liées à la figure du commissaire indépendant⁷ ; ces pratiques sont plus axées sur un discours sur l'œuvre d'art et sur l'organisation d'exposition.

L'importance actuelle des arts vivants au sein d'exposition s'inscrit en concordance avec l'essor du champ curatorial, parce que les formes incarnées contribuent aux développements d'expositions plus ancrées dans l'espace social, et qu'elles renouvèlent le format même de l'exposition. Loin d'un champ de pratiques orienté vers l'objet-œuvre en tant que finalité du travail artistique, l'art actuel fait de l'expérience esthétique, de la situation « réelle » et relationnelle créée par l'artiste et vécue avec les publics, une dimension fondamentale de l'œuvre. Dans cette perspective, les arts vivants apparaissent comme des formes artistiques ayant développé un champ de pratiques et de connaissances plus empiriques à même de nourrir les investigations curatoriales actuelles. Les nouveaux contextes et discours développés par les pratiques curatoriales transforment à leur tour notre regard sur les arts vivants, et plus spécifiquement sur le corps vivant, qui est alors envisagé dans sa matérialité complexe.

Le curatorial, pour revenir à son étymologie, « prendre soin », est plus à même de prendre en charge le vivant, les corps ou les communautés qui demandent des attentions particulières. Dans ma thèse, je vais réfléchir aux enjeux épistémologiques, esthétiques et politiques propres aux développements des pratiques curatoriales en arts vivants. Je souhaite envisager ce champ à travers son potentiel critique à l'égard de nos manières de penser l'œuvre, son contexte et l'expérience esthétique. Je montrerai comment les arts vivants ont le potentiel de développer un « être-ensemble », celui de lier les êtres et les formes matérielles pour réfléchir autrement à l'écologie de notre monde. Ainsi, je souhaite explorer les discours et les histoires auxquels les pratiques curatoriales et les arts vivants peuvent donner forme.

Le théoricien André Lepecki soutient l'idée que les singularités de la performance et de la danse contemporaine soulèveraient des problématiques politiques liées à nos conditions actuelles d'existence⁸. Dans son livre, *Singularities : Dance in the Age of Performance* (2016) Lepecki

⁷ Néanmoins, l'émergence de commissaires indépendants ouvre la voie aux développements actuels du curatorial, notamment par le fait que le commissariat indépendant concorde avec l'émergence de l'art conceptuel. L'émergence du curatorial se situe à la fin et début des années 2000.

⁸ Dans ce livre, André Lepecki écrit : « Dance experiments with acute critiques of the current conditions of existence. In this sense, dance's most significant singularity is its capacity for gathering and articulating the set of defining

affirme que la danse aurait la capacité d'articuler des contre-mouvements et des contre-discours. Pour sa part, la théoricienne Rebecca Schneider (*Performing Remains*, 2011) dit que les formes performatives ont le potentiel d'activer une contre-mémoire, notamment par le biais de *reenactments*. En continuité avec ces analyses, je souhaite démontrer que les expositions performatives ouvrent sur un savoir incorporé et sensible. Ces formes de savoirs liées à l'expérience pratique ont jusqu'à récemment été peu représentées dans les histoires de l'art. Ma thèse soutient que les corps en actions dans l'espace d'exposition ont un potentiel critique à l'endroit du *white cube*. Ce potentiel critique prend forme à travers les traits singuliers des formes contemporaines en arts vivants : l'éphémère, la corporéité, la précarité, le recours à la partition, la performativité et l'affect. Je souhaite montrer comment ces singularités transforment les formes discursives, les formats de production, de présentation et de réception habituellement préconisées dans l'espace d'exposition et évaluer l'espace d'émancipation qu'elles peuvent rendre possible.

Dans l'espace d'exposition, ces traits singuliers inhérents aux pratiques incarnées ont le potentiel de mettre en jeu une critique des modèles muséologiques traditionnels et ceux associés au *white cube*. Dans le même ordre d'idées, je pense que la manière dont les connaissances se développent et se transmettent dans le domaine des arts vivants déploie ce potentiel critique : en effet, les arts vivants s'appuient sur des traditions orales et des expériences concrètes en studio (répétitions, ateliers expérimentaux) favorisant la création d'expériences sensibles. Ces expériences sensibles ne sont pas des objets définis et figés dans le temps, elles s'inscrivent dans un flux continu d'événements plus complexes à définir ou à circonscrire, dès lors le discours et les gestes qui accompagnent ses formes ouvrent sur des connaissances peu utilisées avec les formes en arts visuels. Plus précisément, j'ai identifié différentes composantes propres aux arts vivants qui contribuent à des développements curatoriaux : la dimension éphémère et événementielle des arts vivants qui ouvre sur une autre organisation temporelle de l'exposition (de la production à la réception) ; les corps en action (par le biais de la chorégraphie, de la performance ou encore de la dramaturgie) ; le travail en communauté par lequel prend forme la création et la transmission d'expériences sensibles et de savoirs corporels ; et enfin, la relation au spectateur dont l'expérience est transformée par la présence humaine (les singularités du corps, l'aspect relationnel et

problems in neoliberal production of subjectivity as it produces countermoves and counterdiscourses. » (Lepecki, 2016,18)

l'expérience partagée en communauté ou non). L'ensemble de ces composantes fait que les arts vivants développent des registres d'approches moins téléologiques que l'histoire de l'art, ils formulent des histoires plus près de la pratique, de la mémoire et de l'expérience. L'exposition épouse alors des temporalités et des formats mixtes entre l'événement, la performance, le spectacle et la médiation, se crée un fil narratif en transformation avec ce qui a lieu dans l'espace de la galerie. Mon commissariat en arts vivants « Transformation continue » (*Refus contraire*) a voulu explorer ces possibilités curatoriales. Le titre lui-même illustre cette idée de mutations de l'exposition, il réfère aussi à la vision esthétique des automatistes qui défendent une conception de l'art en transformation, dont la forme est analogue à la vie même⁹. Enfin, ce titre rappelle le texte « Transformation continuelle » de Borduas qui selon l'histoire aurait été la première version du manifeste.

Mon travail curatorial a tenté d'insuffler un dialogue avec ce qui avait lieu en galerie, c'est pourquoi je soutiens que les arts vivants en contexte d'exposition ont le potentiel de créer des relations plus fluctuantes avec les œuvres. En grande partie les performances ont été réalisées spécialement pour l'exposition, ce qui me permet donc d'analyser et de souligner de quelles manières l'espace d'exposition devient un site de production. De même, l'engagement du commissaire avec des artistes qui performant au sein de l'exposition diffère de celui avec des objets stables, dès lors le travail curatorial se rapproche des processus de création et implique une dimension collaborative significative. En effet, une part du travail de création des artistes se constitue à travers des échanges. Les dispositifs performatifs quant à eux sont pensés en dialogue avec le cadre curatorial, alors que l'accueil des artistes et des publics dans la galerie demande des soins particuliers. L'inclusion des publics est pensée au sein de chacune des situations en sachant que son emplacement va orienter son expérience, alors, que les formes incarnées demandent certains accommodements plus terre à terre (un accès aux douches, des matelas, de l'eau, etc.). Ce rapprochement entre la pratique curatoriale et artistique sera aussi analysé au cours de la thèse.

Dans mon commissariat, comme dans les expositions soumises à l'analyse, je m'intéresse au fonctionnement des expositions interdisciplinaires — à mi-chemin entre les arts visuels et les arts

⁹ À la fin de « Refus global », on peut lire : « Ce trésor est la réserve poétique, le renouvellement émotif ou puiseront les siècles à venir. Il ne peut être transmis que TRANSFORMÉ, sans quoi c'est le gauchissement. » (1972[1948], 24) À la page 56-57, je reviens sur cet élément en relation avec la vision esthétique des automatistes.

vivants. Sur le plan des politiques de la perception, de la représentation et de la réception, de quelles manières les expositions performatives interagissent-elles avec les approches muséologiques qui régissent les modes d'exposition ? De quelles manières interviennent les modalités et spécificités issues du champ des arts vivants — la théâtralité, la chorégraphie, la corporalité, la coprésence et l'événementiel — dans le contexte de l'exposition ? De quelles manières interagissent les œuvres en arts vivants et les pratiques curatoriales ? Quels enjeux politiques soulève la présence de corps vivants en tant qu'œuvre artistique dans le dispositif d'exposition ? Ma thèse examine comment l'exposition interagit avec les formes performatives. J'analyse autant la manière dont elle se raconte et produit des savoirs que la façon dont les corps y prennent forme et espace. Elle ancre ses réflexions dans le cadre du développement de pratiques curatoriales spécifiques à ces expositions performatives.

Afin d'approfondir ces questionnements sur les expositions performatives et les pratiques curatoriales qui les accompagnent, ma recherche s'ancre dans un cadre théorique au croisement des études en arts de la scène et de la performance. Ainsi, je m'attache à légitimer une histoire des arts vivants, c'est-à-dire à ne pas faire de distinction entre les formes expérimentales en arts de la scène et l'art de la performance. Cette approche est en phase avec les travaux d'Adrian Heathfield et d'Amelia Jones (*Perform, Repeat, Record : Live Art in History*, 2012) et de la théoricienne Rebecca Schneider qui rejette le cloisonnement de ces disciplines pour penser une histoire inclusive de l'art de la performance et des arts scéniques. Cette perspective me permet d'inclure dans ma réflexion des approches provenant de la danse et du théâtre contemporain : des réflexions sur la dramaturgie avec Hans Thies-Lehmann en passant par les enjeux d'ordre chorégraphique avec André Lepecki, jusqu'aux travaux sur la pratique théâtrale de Rebecca Schneider ou de Shannon Jackson. Cet élargissement des arts vivants inclut également des pratiques populaires et culturelles dont aujourd'hui on revendique la légitimité dans le champ des arts.

L'exposition *Refus contraire* est une réactivation libre et créative du manifeste *Refus global*. D'emblée, l'exposition se positionne dans un horizon critique face à l'histoire officielle du manifeste. Mes réflexions porteront sur des travaux en périphérie du récit dominant associé à *Refus global*, tels que ceux de Sophie Dubois sur la réception critique du recueil, de Patricia Smart sur les femmes automatistes et de Ray Ellenwood sur la dimension communautaire du groupement

automatiste, entre autres. En prenant en compte que le recueil *Refus global* est réactivé par des formes artistiques, *Refus contraire* est une exposition qui propose d'autres interprétations de l'histoire. Dans son livre, *Rejouer le vivant — Les reenactments, des pratiques culturelles et artistiques (in)actuelles* (2020) parle de « reenactment artistiques » comme étant des formes « [...] qui conjuguent le performatif et le médiatisé, et dans une perspective revendiquée de rejouer l'histoire pour interroger ces processus de fabrication, ses généalogies et le pouvoir de ses représentations. » (Bénichou, 59) Je situerai mes réflexions en résonance avec le développement actuel du champ d'études des *reenactments* en adéquation avec les réflexions faites par les théoriciennes Vanessa Agnew, Rebecca Schneider et Anne Bénichou.

Ma thèse affirme que les expositions performatives ont une dimension politique essentielle, parce qu'elles offrent un nouveau contexte pour vivre l'expérience artistique. De même, elles développent un travail sur la mémoire et l'imaginaire collectif qui n'est pas en opposition avec un travail sur l'histoire. Elles mettent en avant le pouvoir d'incarnation des communautés impliquées dans les pratiques artistiques. Dans l'ensemble, les arts vivants suscitent des réflexions critiques sur le dispositif d'exposition et l'histoire de l'art. Mes analyses et réflexions sont en continuité avec les réflexions faites dans le champ commissarial, curatorial et muséal par Maria Lind, Catherine Wood, Mathieu Copeland, Beatrice von Bismarck, Pierre Bal-Blanc, Ana Janevski, Maura Reilly et Bojana Cvejic, et celles de théoriciennes en histoire de l'art telles que Claire Bishop, Estelle Zhong-Mengual, Dorothea von Hantelmann et Amelia Jones. Mes approches se situent au croisement des études en performance, en philosophie, en commissariat et en études curatoriales : des travaux de Claire Bishop sur la « muséologie radicale » aux réflexions de Beatrice Von Bismarck sur la dimension curatoriale comme engagement plus vaste dans l'espace politique et social, en passant par les théories queer de José Esteban Muñoz, ou encore, les réflexions de Judith Butler et d'André Lepecki sur le performatif et le corps. Pour traiter des enjeux liés aux corps vivants et de leur agentivité, mes réflexions vont aussi s'inscrire en résonance avec des courants de pensées actuels : les nouveaux matérialismes (*new materialisms*), les études décoloniales, du genre et queer. La présence de corps vivants pose des questions liées à leur représentation et aux différentes codifications identitaires, mais aussi des questions liées à la vulnérabilité des corps.

Cheminement théorique et pratique

À la jonction des arts vivants et des arts visuels, ma thèse s'inscrit en continuité avec mon parcours interdisciplinaire en art. Mon travail réflexif et pratique n'appartient pas à une discipline spécifique, mais les arts vivants ont joué un rôle central dans la constitution de mon travail de recherche et de création. Ayant d'abord fait des études en théâtre, j'ai œuvré dans le champ des arts vivants et développé des initiatives en recherche interdisciplinaire. Je suis entrée à l'École de théâtre (UQAM) en ayant une jeune pratique éclectique en mise en scène, performance et écriture dramatique. J'avais déjà réalisé quelques projets interdisciplinaires qui touchaient aux arts visuels, au cinéma, au théâtre et à la danse contemporaine. À cette période, mon travail était orienté vers la création. En poursuivant mes études au deuxième cycle en théâtre, j'ai décidé de me consacrer à la recherche et à l'élaboration d'initiatives vouées au développement du discours critique en arts vivants. Dans le cadre de mes études à la maîtrise, je me suis intéressée à l'installation comme forme limite du théâtre, notamment à travers l'analyse de l'œuvre *Personnes* de l'artiste français Christian Boltanski. Rapidement, j'ai inclus dans mes recherches des travaux provenant du champ de l'histoire de l'art et des arts visuels pour situer ces formes esthétiques au confluent de plusieurs champs théoriques. Je me suis engagée dans différentes initiatives structurantes dans le milieu des arts. Dans les premières années de mon doctorat, j'ai participé à l'élaboration d'initiatives liées au commissariat émergent dans le domaine des arts vivants menant à l'édition d'un ouvrage collectif *Curating Live Arts* (2018). Au fil de mes activités professionnelles et de recherche, je me suis rapprochée de la communauté en danse contemporaine montréalaise qui est devenue un point d'attache. À la même période, j'ai collaboré à un projet de recherche et création avec des artistes de la danse contemporaine et des arts visuels *Attabler* (2018), une pièce expérimentale présentée à l'Agora de la danse. J'ai alors renoué avec un travail de création et de performance. Ce retour au travail de création a ouvert la voie à de nouveaux projets artistiques que je poursuis aujourd'hui. Rapidement, le travail commissarial, puis curatoriel est apparu comme le cadre idéal pour concilier mes intérêts pour le discours critique, la recherche, tout autant que la création, la pratique en arts vivants et les médiums en arts visuels.

Embrasser un nouveau champ de pratiques et de recherche ne va pas de soi, surtout quand on effectue un passage d'un champ souvent qualifié de mineur, les arts vivants, vers un champ de pratique lié au développement d'une discipline majeure, l'histoire de l'art. En apparence ces deux

disciplines sont détachées l'une de l'autre, elles ont leur propre histoire, leur méthode et des objets d'études distincts. Cependant, c'est bien la rencontre de ces champs pratiques et théoriques étrangers qui me permet de concilier l'expérimentation corporelle et les arts visuels au sein d'expositions. Mes recherches doctorales m'ont donné à comprendre qu'il y a toujours des voies de traverses entre les champs pratiques et théoriques, bien qu'il y ait des spécificités propres à chacun. Je me suis formée aux spécificités de l'histoire de l'art et du commissariat d'exposition pour être capable de faire valoir ma pratique hybride. Néanmoins, ma spécialisation en arts vivants me permet de travailler en studio avec les artistes et d'être impliquée dans la création. Si mon intérêt pour les arts visuels et l'histoire de l'art n'est pas nouveau, il a fait l'objet d'une formation plus tardive, dont témoigne mon parcours doctoral.

L'interdisciplinarité n'est pas une notion récente en art, il demeure que les institutions académiques et culturelles sont encore limitées dans leurs manières d'embrasser ce type de travail, plusieurs problématiques institutionnelles témoignent de la rigidité des structures à s'adapter aux pratiques. Au fur et à mesure que les démarches en recherche-crédation prennent de l'ampleur, autant dans les espaces académiques que culturels, il apparaît de plus en plus vital de sortir des cadres disciplinaires et de représentations dualistes entre pratique et théorie. Ma démarche est généraliste et éclectique, elle cherche à mettre en dialogue des champs théoriques et pratiques diversifiés pour les enrichir mutuellement, elle postule une relation horizontale aux disciplines pour repenser leurs dynamiques. Néanmoins, elle accorde une grande importance aux savoirs pratiques et corporels. Le transfert de techniques et d'outils issus des arts vivants vers le champ de l'exposition et de l'histoire de l'art ouvre de nouvelles façons d'appréhender ce que l'art peut « faire ». La pensée ne doit pas se développer en vase clos, mais s'ouvrir à des contextes variés d'expériences et embrasser la dimension collective du travail réflexif : on ne réfléchit jamais seul·e, nous sommes toujours accompagné·e·s dans nos réflexions d'écrits, de paroles, d'expériences, d'échanges qui sont au fondement de tout apprentissage.

Ma démarche actuelle découle d'un cheminement atypique où j'ai longtemps hésité entre la création et la recherche, entre le champ des arts visuels et des arts vivants. Ainsi, mon travail actuel est mûrement réfléchi et modelé par mes différents apprentissages pratiques et théoriques qui ont jalonné mon parcours. Aujourd'hui, mon travail curatorial utilise des outils conceptuels et pratiques du domaine des arts vivants pour interroger le dispositif d'exposition et ses relations avec la culture

visuelle. Mes projets les plus récents prennent des formes collectives et processuelles dans lesquels les corps vivants cristallisent des interrogations d'ordre identitaire, féministe, décoloniale, esthétique, sociale et politique. Le travail curatorial m'a permis de renouer avec un travail collectif de création, tout en s'inscrivant en continuité avec mon engagement dans le champ de l'art. Pendant la période charnière de mon intervention, j'ai pu réaliser mes premières expériences de terrain lors de l'exposition *Refus contraire*. Ce travail pratique m'a permis d'approfondir ma réflexion théorique sur les corps et le vivant en contexte d'exposition. « Transformation continue » m'a permis de mettre à l'épreuve différentes hypothèses liées aux retombées esthétiques et politiques de la présence de corps vivants dans l'exposition. L'ensemble des réflexions et analyses que j'ai développées nourrissent au quotidien mon travail actuel à la direction d'un centre d'art.

Plan de la thèse¹⁰

Mon projet de thèse s'articule autour des formes incarnées et du vivant au sein des expositions. Mes analyses s'inscrivent au croisement d'un ensemble de réflexions émergentes entourant les pratiques curatoriales, les études de la performance et décoloniales qui insufflent des changements dans les manières de penser et de faire les expositions. Dans cette perspective, le premier chapitre va permettre de définir ma problématique au sein de plusieurs champs de réflexions et de pratiques. Ce premier chapitre va inclure une description détaillée de mon commissariat « Transformation continue » et de l'exposition *Refus contraire*. Le second chapitre va aborder l'actualisation de *Refus global* au sein de *Refus contraire*, il situera mon commissariat à l'égard de la réception critique entourant le manifeste et les automatistes. Les trois autres chapitres vont décortiquer et analyser ma pratique curatoriale : en partant des processus de production (chapitre 3), en passant par la présentation des œuvres mêmes (chapitre 4), jusqu'à la réception (chapitre 5). Ainsi, je m'intéresse aux formes curatoriales dont les processus mettent en scène des enjeux de production et de réception comme participant à l'exposition même. Dans cette perspective, je montrerai comment les expositions performatives développent des approches curatoriales qui renouvèlent l'exposition, nos relations à l'histoire et aux formes de savoir. Dans chacun des chapitres, je convoquerai

¹⁰ En accord avec l'objet de mes recherches et les partis pris explicitement féministes qui y figurent, j'ai adopté une écriture inclusive tout au long de la thèse. En se basant sur l'idée que l'écriture inclusive permet d'assurer une égalité des représentations des deux sexes.

d'autres expositions ou projets curatoriaux, ce qui me permettra d'inscrire mes analyses dans un horizon plus large portant sur les pratiques curatoriales et les arts vivants.

Dans le premier chapitre, je vais esquisser différentes trajectoires historiques pour mettre en contexte le phénomène des expositions performatives. La présence des arts vivants au sein des musées et des expositions n'est pas nouvelle, mais son importance actuelle témoigne de changements profonds, de nouvelles conceptions du vivant, du corps et de la vie au sein même du monde de l'art. La trajectoire analytique et historique présentée va permettre de situer mon intervention, c'est-à-dire mon commissariat en arts vivants intitulé « Transformation continue » dans un héritage riche et transdisciplinaire. Cette mise en contexte servira de points d'appui pour mes analyses plus précises qui constituent le cœur de la thèse. Ce chapitre brosse donc un portrait général de la recherche portant sur les arts vivants au sein d'exposition, tout en situant ma propre approche méthodologique pour l'inclusion des arts vivants au sein de l'exposition. Ce chapitre présente un descriptif général de l'exposition *Refus contraire*, et une description détaillée de mon commissariat « Transformation continue ». D'entrée de jeu, cette présentation va donner à comprendre mon intervention qui sera au cœur de mes analyses tout au long de la thèse.

Dans le second chapitre, je vais présenter et analyser la pluralité des trames discursives que *Refus contraire* développe autour de l'héritage de *Refus global*. Dans l'exposition, la réception critique de *Refus global* est constamment interrogée pour mettre de l'avant les dimensions occultées du recueil et du groupement automatiste. Par le truchement de *Refus global*, les formes en arts vivants soulèvent un certain nombre d'enjeux politiques en histoire de l'art, tels que : la réception critique mineure des femmes automatistes, l'effacement des œuvres en arts vivants et l'occultation de la dimension communautaire propre au groupement. Ainsi, mon commissariat va mettre de l'avant des interprétations marginales à l'égard de l'histoire officielle de *Refus global*. Ce travail s'appuie sur les travaux de Sophie Dubois, de Patricia Smart et de Ray Ellenwood portant sur le groupe automatiste et *Refus global*. *Refus contraire* renouvelle et s'approprie les histoires et l'imaginaire entourant *Refus global* par l'entremise de formes artistiques actuelles. Cette stratégie curatoriale vise à s'éloigner d'une posture historicisante pour créer des formes libres et critiques. Dans la même foulée, je soutiendrai que les arts vivants résistent à une forme d'historicité linéaire, ces formes incarnées privilégient d'autres voies d'inscription dans le temps, tel que l'oralité et la

mémoire. Ainsi, les pratiques performatives développent d'autres approches à l'égard des récits historiques, notamment à partir de savoirs incorporés.

Dans le troisième chapitre, il sera question de l'exposition comme un site de création. J'explorerai les modes de production des expositions performatives en partant de ma propre expérience, celle-ci sera mise en résonance avec le travail d'artistes et de commissaires internationaux. Dans ce contexte, j'analyserai mes approches théoriques et pratiques afin de penser le déploiement de l'exposition dans le temps et l'espace, tout en montrant les relations dynamiques créées avec les formes matérielles. Je montrerai que les expositions performatives rendent significatives les modalités de production qui participent à l'exposition même. Ces expositions valorisent l'expérience sensible au détriment de la production d'un objet d'art. En ce sens, mon commissariat met en place des formes processuelles et expérimentales dans lesquelles le travail collaboratif et collectif donne une grande place à la subjectivité des performeur·euse·s. En relation avec l'interprétation, la transmission et la passation de savoirs pratique dans le domaine des arts vivants, je vais m'intéresser aux spécificités de ce travail communautaire, et à l'apport de ces pratiques dans le contexte d'exposition et d'institutions en arts visuels. Les formes incarnées exposent nécessairement la pratique, qu'elles prennent la forme d'exercice, d'atelier, de performance, ou de manifestation, ce qui fait de l'exposition un cadre d'expérimentation et de recherche. Ainsi, les formes artistiques produisent des discours qui peuvent faire partie de la performance ou contribuer aux discussions autour de l'exposition. En ce sens, les formes artistiques et curatoriales sont des sources de savoir. C'est dans cette perspective que la dimension paracuratoriale de l'exposition sera analysée.

Dans le chapitre quatre, j'approfondirai les enjeux esthétiques et politiques propres aux expositions performatives. À partir de l'exemple de mon commissariat, je vais avancer l'idée que les formes en arts vivants par leurs singularités transforment le dispositif d'exposition. Au sein de « Transformation continue », une agentivité de la matière, des corps et des objets est mise de l'avant par les relations mouvantes entre ces éléments. Il s'agira de penser l'écologie de l'exposition en continuité avec le monde réel où les actions ne sont pas détachées des formes matérielles. Cette approche contredit les politiques de la représentation préconisées généralement dans le domaine de l'art, l'œuvre est souvent isolée par un cadre : une scène au théâtre, un socle et un cadre dans l'espace d'exposition, par exemple. Par l'entremise d'analyses esthétiques, j'aborderai la

dimension politique des œuvres qui préconisent des approches féministes, décoloniales et *queer* du corps. Dans le contexte de mon commissariat, mes analyses vont réfléchir au dispositif d'exposition à ce qu'il rend visible et ce qui ne l'est pas. Enfin, l'occupation de l'espace d'exposition par des corps vivants me mènera à interroger les formes collaboratives, communautaires ou collectives comme vecteur d'engagement artistique.

Dans le chapitre cinq, je vais aborder les cadres de réception propres aux expositions performatives. J'avancerai que les arts incarnés développent des formes relationnelles autres que celles habituellement développées avec un objet visuel au sein des expositions traditionnelles. Ces dernières décennies, un ensemble de réflexions et d'analyses ont été faites sur les spécificités des œuvres performatives dans les contextes de la galerie et du musée. Par une analyse de ces réflexions et de mon commissariat, je montrerai qu'il y a une hybridation des modalités de réception à mi-chemin entre les arts visuels et les arts de la scène. Cette hybridation du dispositif crée une déstabilisation des rituels de réception. Ainsi, il sera question autant des expériences individuelles que celles collectives vécues par les publics. En partant du constat que l'une des spécificités des arts vivants dans la galerie est de rassembler un public pour partager une expérience commune, j'analyserai les rassemblements qu'a permis l'exposition et leurs retombées sur les spectateur·rice·s. Ces situations de rassemblements seront l'occasion de réfléchir aux notions de communauté, de singularité et de partage. À partir de réflexions philosophiques formulées par Judith Butler, les rassemblements seront approfondis dans leurs dimensions performatives et politiques. Au final, c'est une re-conceptualisation plus large de l'exposition, une écologie, qui fait interagir les corps, les objets, les formes matérielles et vivantes. La présence des corps vivants témoigne d'une re-matérialisation des corps dans l'espace d'exposition, ce qui permet de donner à vivre des expériences esthétiques — relationnelles, processuelles, sensorielles et kinesthésique —, qui jusqu'à récemment étaient peu représentées dans le champ de l'art.

CHAPITRE 1 TRAJECTOIRES DES EXPOSITIONS EN ARTS VIVANTS : PROBLÉMATIQUE, MÉTHODOLOGIE ET CORPUS

1.1 Problématique et méthodologie

Ces dernières décennies, la présence plus accrue des arts vivants dans les espaces d'expositions et les musées a provoqué un ensemble de réflexions et d'analyses. L'intervention des arts incarnés au sein des institutions en arts visuels n'est cependant pas une situation nouvelle. Dans les années 60 et 70, la performance est occasionnellement présentée au sein de galeries et des musées, tout en l'étant dans des contextes plus marginaux ou ponctuels, c'est-à-dire en dehors des heures et des programmations officielles, ou encore, lors de programmations spécifiques dans l'espace public ou touchant à des volets éducatifs. On pense à des performances et événements emblématiques : « *18 Happenings in 6 parts* » (1959), premier happening réalisé par Allan Kaprow à la Galerie Reuben à New York ; *Museum Event No.1 (Events)* de Merce Cunningham pour le Museum des 20 Jahrhunderts à Vienne ; *I like America and America likes me* (1974), célèbre performance d'une semaine de Joseph Beuys avec un coyote à la René Block Gallery de New York ; *Parades and Changes* (1970) d'Anna Halprin au Berkeley Museum ; *Walking on the Wall* (1971) de Trisha Brown où les danseur·se·s marchent à l'horizontale sur les murs du Whitney Museum (repris en 2010 lors de l'exposition *Of the Wall*) ; *Relation in Space* (1976) de Marina Abramovic et Ulay à la Biennale de Venise. L'ensemble de ces œuvres croisent les spécificités de plusieurs disciplines en arts vivants : danse contemporaine, théâtre, art action, performance, *happening*. Bien que ces événements aient été présentés dans des galeries et des musées, cette situation demeure occasionnelle. Dans les années 60 et 70, les expérimentations en arts vivants se sont grandement déroulées dans des lieux atypiques, tels que des espaces publics, des studios, des ateliers et des lofts ; alors que les espaces scéniques demeurent des espaces de prédilection pour les expérimentations venant du champ de la musique, de la danse et du théâtre.

L'historienne de l'art et conservatrice Catherine Wood schématise cette chronologie en trois périodes de transition qu'elle compare aux « rites de passage¹¹ », cette notion qu'elle emprunte à l'ethnologue Arnold van Gennep. Pour Gennep, les « rites de passage » sont surtout associés à des

¹¹ Elle se réfère au livre *Rites of Passage* (1981 [1909]) de l'ethnologue Arnold van Gennep.

initiations de diverses natures et à des changements majeurs dans le cycle de vie. Comme l'a montré Genep, les changements de statut social s'accompagnent généralement d'actes rituels que l'on peut distinguer en tant que « rites de séparation » de l'ordre traditionnel, « rites de transition » de perturbations et « rites de ré-incorporation » dans un ordre établi¹². Wood utilise cette chronologie en trois temps pour illustrer les relations historiques entre les arts vivants et les institutions en arts visuels : 1. la période « pré-liminale », qu'elle associe aux années 60 et 70 où la performance est présentée en-dehors des institutions officielles dans des espaces alternatifs, 2. la période « liminale », soit l'entrée des arts vivants au sein de l'institution, mais en-dehors des programmations traditionnelles dans des programmations marginales, 3. la période « postliminale » (actuelle), c'est-à-dire l'incorporation des arts vivants dans le champ de l'art. Au fil de ce chapitre, je suivrai cette chronologie schématique pour illustrer ces périodes charnières, je montrerai de quelles manières celles-ci illustrent une séparation, une transition et une incorporation ; cela dit, il s'agit d'une schématisation générale, les histoires des arts vivants au sein des galeries et des musées sont à écrire, elles demeurent parcellaires et incomplètes.¹³

En effet, ce n'est que dans les dernières décennies que les expositions performatives sont devenues des formats plus courants. Ainsi, l'on remarque qu'un nombre significatif de chorégraphes ont réalisé des projets d'exposition (Tino Sehgal, Boris Charmatz, Xavier Le Roy, Anne Teresa Keersmaeker, Trajal Harrell, Sasha Waltz) dans des musées et événements majeurs en arts visuels, alors que les projets collaboratifs et participatifs de création et de recherche ont été présentés à l'initiative d'artistes et de commissaires (Tania Bruguera, Pierre Bal-Blanc, Anton Vidokle, Bojana Cvejic, Roman Ondak, Isabel Lewis) dans le cadre d'événements internationaux et de musées.

¹² Genep, A. (1981 [1909]). *Les rites de passage. Étude systématique des rites*. Réimpression de l'édition de 1909 Émile Nourry, augmentée en 1969, Mouton and Co et Maison des Sciences de l'homme. Paris : Éditions A. et J. Picard.

¹³ On retrouve des traces avant les années 60 et 70 des arts vivants dans les institutions en arts visuels, mais ces événements sont plutôt rarissimes, et surtout n'agissent pas sur les dispositifs d'exposition, c'est-à-dire qu'ils ne transforment par le cadre de l'exposition lui-même. À titre d'exemple : en 1889-1900, Isadora Duncan étudie les antiquités gréco-romaines au British Museum ainsi que la peinture italienne à la National Gallery (Londres). Elle danse peu après la légende d'Orphée à la New York Gallery de Charles Hallé. Dans son livre, *Poetic of Dance : Body, Image, and Space in the Historical Avant-Gardes*, l'historienne Gabriel Brandstetter (2015) remarque que les premières représentations d'Isadora Duncan, accompagnées par des conférences d'archéologues et d'historiens de l'art, ont donné l'effet d'un projet global sur l'antiquité. Cette incursion de la danse ne transforme pas l'exposition, la danse se substitue en quelque sorte aux sculptures, elle ne change pas les positions entre l'œuvre, le public, l'artiste et l'institution.

Les arts vivants ont longtemps occupé une position marginale, voire invisible, dans l'histoire de l'art, ce qui explique le caractère encore lacunaire de leur historicisation. En dépassant les formes scéniques traditionnelles, ils englobent des dimensions participatives, sociales et contextuelles qui complexifient leur inscription disciplinaire. Ces formes se déploient dans divers champs d'études — théâtre, musique, danse, arts populaires, mais également ethnologie et anthropologie —, notamment à travers les pratiques corporelles et orales issues de cultures non occidentales. La trajectoire de ces expressions, longtemps écartées des canons de l'histoire de l'art, demeure à reconstituer et à théoriser, à la lumière de l'évolution conjointe des modes de pensée et des pratiques curatoriales et artistiques dans le contexte de l'exposition.

Ces dernières décennies, les historien·ne·s et théoricien·ne·s de l'art ont présenté des analyses et des trajectoires historiques de ces pratiques en arts vivants. Mon analyse cherche à situer les expositions performatives contemporaines pour montrer ce qui les caractérise et la façon dont elles nourrissent les pratiques curatoriales. Ainsi, je veux souligner que les développements de ces expositions sont liés à une redéfinition des fonctions de l'art et de son inscription dans la vie, notre manière de vivre et faire vivre l'art, tout autant que notre manière d'être en relation avec les formes vivantes et de représenter notre écologie. Les réflexions sur la performance et le performatif mènent à repenser l'art au-delà d'une forme représentationnelle pour l'inscrire à travers un processus vivant qui relie la production, la présentation et la réception. L'art devient une pratique concrète, plus démocratique, ancrée dans le corps et l'action, l'expérience vécue par les artistes et le public y devient essentielle, ce qui constitue un changement politique.

Mes analyses de la situation actuelle tiendront compte de plusieurs développements touchants des champs variés : de la muséologie, de l'exposition, des spécificités des pratiques en arts vivants, et leurs relations avec les arts visuels, l'art de la performance et son historicisation (qui pose des questions d'ordre institutionnel). Avant d'effectuer un retour historique et contextuel, je souhaite traiter de la position des musées traditionnels à l'endroit du « vivant » et de la vie. En effet, je montrerai que l'exclusion des formes et matières vivantes des musées a conditionné des relations désincarnées à l'art. Le musée a reconduit des formes de séparations qui structurent la pensée moderne : le partage disciplinaire provenant des beaux-arts, la séparation de l'art et de la vie, de la nature et de la culture. Je m'attarderai ensuite à revenir sur des travaux de recherches qui ont réfléchi à l'inscription historique des arts vivants au sein des musées d'art moderne et contemporain.

Enfin, je traiterai d'un tournant social en art dans les années 80 et 90, je discuterai de différentes théorisations esthétiques liées à ces développements. Dans la foulée de ces réflexions, je vais aborder la dimension participative, relationnelle, dialogique de pratiques artistiques qui redéfinissent la forme de l'exposition elle-même. En continuité, je montrerai que les expositions performatives sont liées aux développements actuels des pratiques curatoriales. Enfin, il s'agira d'aborder le développement des pratiques curatoriales pour donner à comprendre les singularités de ces pratiques qui lient recherche et création.

1.2 Le musée et le vivant

Le musée tel que nous le connaissons aujourd'hui puise son origine à la Renaissance et est étroitement lié à l'émergence des beaux-arts. Le développement disciplinaire et l'autonomisation du champ de l'art mènent à la naissance du musée¹⁴. Au musée les œuvres sont initialement décontextualisées et dégagées de leur inscription sociale (ou culturelle), elles se déploient dans une mise en histoire propre à l'art. Cette institution s'érige autour de l'œuvre d'art en tant qu'objet unique et visuel. Ainsi, le vivant ou les formes vivantes n'y sont pas traditionnellement présentés, d'autant plus que le musée s'appuie sur la collection d'œuvres qui sont des artefacts. Le musée reconduit la séparation de la nature et de la culture, ce qui mène à privilégier une représentation du monde vivant en tant que matière passive dont peut disposer l'humain. La peinture et l'histoire naturelle ont contribué à penser la nature comme quelque chose d'extérieur à l'humain : la matière y est dépourvue d'intériorité. L'activité de classification et de collection en laquelle consiste l'histoire naturelle crée une relation désincarnée au vivant. Les musées qui présentent des reproductions d'animaux et de formes vivantes inanimées, ou encore, des ossements et des fossiles, témoignent de manière explicite de cette séparation l'humanité et la nature. Les éléments de la nature ont été exclus du périmètre de ce qui définit l'œuvre d'art, sinon à l'état mort ou figuré. La conception dualiste de la nature et de la culture se reflète dans la séparation entre le corps et l'esprit, la préséance de l'esprit sur le corps a mené à rejeter le corps et à développer des formes représentationnelles répressives à son endroit. Ainsi, il ne faut pas s'étonner que les musées n'aient pas présenté de formes artistiques impliquant les corps vivants en tant que médium : ils se sont limités à des représentations picturales ou sculpturales qui ont sublimé la matérialité première des corps, alors que les arts de la scène classique (théâtre, ballet) et moderne ont cherché à effacer la matérialité des corps vivants, notamment par la distance entre la scène et la salle et l'usage d'artifices techniques.

Ce partage entre nature et culture s'appuie sur un regard naturaliste qui le fonde, ce regard que l'anthropologue Philippe Descola a décrit comme opérant une continuité de la matière et une

¹⁴ Plus spécialement, la mise en place de l'institution muséale a suscité un vaste processus de laïcisation corrélatif d'une mise en retrait de l'Église; mise en retrait qui s'est traduite dans les faits par l'apparition officielle de ces grandes institutions républicaines que sont l'École publique (chargée de l'instruction, c'est-à-dire de l'acquisition des savoirs) et le Musée également public (en charge de gérer la distribution des images), institutions symétriques et parallèles dont on oublie trop volontiers qu'elles sont contemporaines l'une de l'autre.

discontinuité des esprits, cette conception de la culture est associée à une domination du sujet humain sur le monde (Descola, 2005, 176). Dans son livre *Par-delà nature et culture* (2006) Descola montre comment l'art a contribué à façonner l'idée occidentale de la « nature », c'est-à-dire en tant que matière inerte, permettant au vivant d'être perçu comme une ressource à exploiter. Notre sensibilité au vivant aurait été compromise par le développement d'une mise en scène de la nature séparant l'humain et le reste du vivant. Je ne souhaite pas me livrer à des analyses approfondies de cette situation, mais je veux énoncer des constats généraux ayant présidé aux développements d'une conception de l'œuvre d'art séparée du « vivant ». Le musée incarne cette conception de l'art en tant que rituel basé sur la représentation et la séparation. Or, tout au long du vingtième siècle, une critique de l'institution muséale se formule. Pour les artistes d'avant-garde, le musée a été considéré comme un lieu où les artefacts ont été coupés des sources de la création et les musées sont perçus comme des prisons, en particulier les musées d'art et les collections ethnographiques (Fyfe, 2000). L'imaginaire et l'histoire des représentations du musée témoignent d'une relation désincarnée avec l'art qui est séparé de la « vie ordinaire » ; l'art exclut les corps vivants, qu'il s'agisse de ceux des artistes ou des publics, ils sont invisibilisés, l'objet représentationnel seul se tient devant nous. Cependant, les artistes vont travailler à une déconstruction des formes représentationnelles, jusqu'à proposer des expériences plus directes par le biais de la performance. Lors de ces performances, les corps sont donnés à voir dans leurs matérialités réelles, tout en activant le corps de l'artiste et ceux des publics ; la performance rompt ainsi avec une conception idéaliste de l'œuvre d'art.

Si mes recherches et mon intervention font une grande place aux arts vivants, c'est que je souhaite aborder les corps « vivants » à travers leurs enjeux représentationnels et l'occultation de leurs réalités matérielles. La commissaire Catherine Wood affirme : « Liveness has been repressed: obscured as the shadow-side of art, in contrast with the object-relics displayed in brightly lit galleries that are designed to maximize the visibility of the museum permanent holdings. » (2017, 54-55). Depuis le début du vingtième siècle, le désir de rapprocher l'art et la vie a été au cœur de pratiques radicales en art. La performance correspond au désir des artistes d'échapper à la *mimesis*, c'est-à-dire la représentation réaliste des corps dans la peinture ou la sculpture, ou encore, le réalisme psychologique avec des personnages au théâtre. L'historienne de l'art Élise Archias, dans son livre *Concrete Body* (2016), affirme que c'est seulement à partir des années 60 que le corps est

devenu un médium à part entière : « But only in 1960s did the vulnerability and intransigence of that material body become immediately and literally present in a performing body with the explicit intention to displace the traditional materials of painting and sculpture. » (7). Des artistes tels qu'Yvonne Rainer, Carolee Schneeman et Vito Acconci vont introduire des gestes plus près du quotidien et présenter les corps dans leur littéralité au sein d'espaces d'exposition.

Dans son texte « Cross-disciplinarity and Antitheatrical Historiographies of Performance Art » (2020), la théoricienne Bertie Ferdman soutient qu'il y aurait un préjugé antithéâtral dans le champ de l'art de la performance, puisque celui-ci rejette les formes de représentation et la *mimesis* associée aux conventions du théâtre réaliste. Le théâtre aurait été associé à la représentation, alors que la performance se traduirait par l'authenticité de la présence. Cependant, Ferdman remet en question cette opposition en montrant qu'elle a contribué à constituer une histoire de l'art de la performance centrée sur les arts visuels ; cette situation a eu pour conséquence de minimiser ou d'effacer un ensemble de pratiques issues du champ théâtral qui ont récusé les formes scéniques illusionnistes. En effet, il existe dans l'art contemporain un désir constant de réduire l'importance de l'objet matériel et, dans le théâtre contemporain, un désir parallèle de réduire l'importance du spectacle (depuis les activités parathéâtrales passées de Jerzy Grotowski jusqu'au travail basé sur le processus, l'utilisation actuelle d'interprètes non formés, les dramaturgies du réel, la mise en scène de l'échec, etc.).

Dans l'anthologie *Perform, Repeat, Record : Live Art in History* (2012), Adrian Heathfield et Amelia Jones élaborent une histoire des arts vivants en choisissant de défendre un croisement des histoires respectives en arts de la scène et de l'art de la performance, cela, en reconnaissant la dimension performative inhérente à toute forme incarnée. Dans ce livre, Amelia Jones fait allusion à « ces histoires officielles » (*these official histories*) propres à l'histoire de l'art qui portent sur l'art de la performance :

[...] which have themselves constituted the field of performance art proper as a separate discipline (of making and of study)—have been dominated by a visual arts (art historical) rather than a theater studies perspective, although both function as the twin *parent* disciplines of the practices of performance and live art. The *art* perspective in official histories has encouraged the focus on determinable lineages and individual authors, as the art market demands these in order to turn cultural into economic value. (2012, 39)

Ainsi, les arts vivants s'offrent comme une catégorie plus étendue que l'art de la performance : elle inclurait un ensemble de pratiques provenant de la scène qui sont expérimentales, en attirant l'attention sur le fait que plusieurs formes scéniques explorent depuis longtemps des formes performatives. De même, l'approche que je vais préconiser défend une compréhension moins binaire ou oppositionnelle de l'art de la performance et des formes théâtrales en soulignant que les artistes représentés par les institutions d'arts visuels incorporent les tactiques « inauthentiques » qu'ils critiquent (comme le jeu, la *mimesis*, l'illusion et le spectacle). Inversement, les artistes de théâtre emploient de plus en plus de procédés ou d'effets pour contrer les conventions établies et faire de la représentation elle-même un objet d'enquête. Dans l'ensemble, ces pratiques en arts vivants montrent la matérialité vivante des corps et créent un rapprochement de l'art et de la vie. La dénomination « arts vivants » désigne un ensemble de pratiques incarnées ayant cours sur les scènes et au-delà qui sont de nature interdisciplinaire et expérimentale.

Cette dénomination accueille et reconnaît des pratiques artistiques aux croisements de plusieurs disciplines qui explorent les possibilités du corps, de l'espace et du temps, et crée des formes d'art qui investissent l'idée de processus, de présence et d'expérience plutôt que celle d'objet matériel. Ce rapprochement de la vie en appelle à une expérience esthétique vitaliste et incarnée qui s'inscrit en continuité avec une approche pragmatiste de l'art, telle que théorisée par Dewey dans *L'art comme expérience* (1934). Dans ce livre, Dewey veut réformer l'art en le pensant comme expérience, donc comme pratique. Ce qui signifie renouer avec l'expérience vécue par l'artiste lors de la création, tout en inscrivant l'expérience du spectateur dans la foulée. Pour Dewey, l'expérience esthétique s'inscrit en continuité avec le processus normal de la vie. Dans cette perspective, l'expérience vécue par le spectateur prend forme dans l'intensité d'une activité performative et processuelle, cette activité renoue avec la dynamique vivante de l'expérience. Dewey privilégie le caractère processuel des œuvres d'art, ce qui signifie que l'œuvre n'existe qu'en actes à travers la dynamique vivante de l'expérience. Cette approche de l'art valorise une pratique artistique ancrée dans la dimension sociale, car elles revendiquent leur inscription au plus près de la vie.

Ainsi, la présence des arts vivants dans les musées témoigne d'une importance accordée à l'ancrage et l'engagement social de ces institutions. Ces transformations institutionnelles ont d'abord été portées par un travail critique des artistes. Dans les années 60 et 70, les musées ont été réinvestis

par les artistes de la critique institutionnelle dans une perspective démocratique afin d'en faire un lieu d'échanges et de débats. C'est en continuité que la *nouvelle muséologie* est théorisée dans les années 80 ; elle avait pour objectif de mobiliser le musée afin de favoriser l'intégration sociale des populations et d'utiliser cette institution dans le cadre de projets communautaires. La nouvelle muséologie traite de l'histoire et du but des musées à travers une pratique réflexive et critique tenant compte des dimensions sociologiques inhérentes au musée : « Ce mouvement a instauré de nouveaux modèles de musées ainsi que de nouvelles formes de participation de la collectivité et de nouvelles vocations pour les musées qui reconnaissent le potentiel de l'institution d'agir au service de la société et son développement. » (Carter, 2012, 21). La dimension sociale a été réinvestie par les nouvelles théories muséologiques. Ainsi, le sociologue Tony Bennett (1995) dit de l'espace du musée qu'il est avant tout le lieu d'une performance sociale. La reconnaissance du musée comme dispositif social change donc la perception du musée et sa relation aux formes artistiques.

Ces développements mènent aujourd'hui à certaines mutations dans le champ institutionnel et certains courants de pensée y sont attachés, notamment le *new institutionalism*¹⁵ ou encore la *post-critical museology*. On voit aujourd'hui émerger des musées plus expérimentaux et engagés politiquement dans leur manière de représenter les moments de l'histoire. Claire Bishop traite notamment de « muséologie radicale » (*Radical Museology*, 2013) où elle décrit des approches muséales engagées dans la tâche de repenser la catégorie du contemporain. Pour Bishop, le contemporain doit être compris dans une relation plus radicale à la temporalité par une méthode dialectique et un projet politique. Il s'agit de revisiter la relation des musées à l'histoire à travers des approches qui valorisent des pans historiques ignorés ou encore qui en renouvèlent les lectures possibles. Les musées analysés par Bishop (Van Abbemuseum, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, entre autres) témoignent d'un engagement par la valorisation d'une histoire qui ne se veut pas positiviste, hégémonique ou univoque, mais qui se situe davantage dans une perspective postcoloniale à travers une lecture critique de l'histoire de l'art. Il s'agit de repenser le musée comme étant un dispositif de légitimation du travail artistique, tout en étant conscient que le

¹⁵ Voir Ekeberg, J. (dir.). (2003). *New Institutionalism*. Verksted. No. 1. Oslo : Office for contemporary art Norway.

contexte sociohistorique a valorisé des formes d'art au détriment d'autres. Le musée en tant que dispositif socioculturel s'inscrit dans une dimension discursive et historique¹⁶ qu'il faut repenser.

L'entrée des arts vivants dans les espaces d'exposition concorde avec ces développements, puisque les arts vivants proposent une expérience de l'art plus directe : le geste, l'action, le mouvement créent des formes relationnelles ou contextuelles qui s'appuient sur une pratique incarnée. Les cadres perceptuels axés sur des dimensions relationnelles, sensibles, sociales font partie du travail artistique ou du projet curatorial qui redéfinit les paramètres de visibilité de l'art. De manière paradoxale, la présence d'arts vivants dans les espaces muséaux met en évidence leur absence ou leur statut minoritaire dans l'histoire de l'art. Ainsi, les expositions performatives, chorégraphiques ou parlées rejouent l'histoire autrement, il s'établit souvent une dialectique avec le contexte même de l'exposition ou du musée. Le vivant pose des questions ayant trait aux politiques de la perception, de la représentation et de la réception qui régissent les dispositifs d'exposition. Par ricochet, il traite de l'invisibilisation et/ou de la minorisation de formes artistiques et culturelles. A priori, le musée n'est pas destiné à accueillir des arts incarnés, il est plutôt destiné à l'accueil de collection d'objets matériels et visuels. Les musées sont dédiés à la conservation et à la préservation ; or, les corps vivants avec leur matérialité précaire et éphémère résistent à la prise en charge traditionnelle des musées. Cependant, il apparaît que malgré les difficultés que l'exposition et la conservation d'œuvres vivantes soulèvent, les musées les intègrent de plus en plus fréquemment à leurs collections. Ce qui pourrait donc conduire à envisager les premiers jalons d'une « muséologie du vivant », ce qui supposerait un remodelage du musée. En effet, il serait alors nécessaire de repenser les pratiques de conservation et d'exposition.

¹⁶ L'historicité s'inscrit elle-même dans une double temporalité : celle du contexte de production de l'artefact et celle des temps de sa réception. Quant à la discursivité, elle est à la fois celle qui justifie et médiatise la proposition artistique et celle de l'œuvre dans sa dimension symbolique.

1.3 Quelle(s) histoire(s) des arts vivants au sein des expositions et des musées ?

Le développement phénoménal des études de la performance a permis de réfléchir aux histoires liant les arts vivants et l'exposition. Si les travaux actuels ne constituent pas des recherches exhaustives, parce qu'ils portent souvent sur des enjeux spécifiques, des espaces et des périodes définies, ils permettent de faire certains constats. Catherine Wood, Claire Bishop, Rebecca Schneider, Amelia Jones et Adrian Heathfield, pour n'en nommer que quelqu'un·e·s, ont développé des recherches qui touchent les histoires des arts vivants dans le contexte d'exposition. Ces travaux s'accordent en général pour faire valoir que les années 60 et 70 constituent un moment décisif, puisque c'est à cette période que l'art de la performance fait place à des pratiques plus radicales, qui interviennent parfois directement dans les espaces d'exposition.

Dans son article « The perils and possibilities of dance in the museum » (2014), Claire Bishop se livre à l'étude de l'inclusion de la danse dans les histoires de trois musées emblématiques : le MoMA, le Tate Modern et le Whitney Museum¹⁷. Ces trois musées à l'heure actuelle ont créé des espaces dédiés aux arts vivants qui reflètent leur histoire spécifique. Selon Bishop, le phénomène actuel des arts vivants au sein des musées fait suite à un point culminant d'interaction à la fin des années 60 et 70, et avant cela, à un moment à la fin des années 1930 et au début des années 1940. Cette première vague ne présente pas d'œuvres en arts vivants au sein des expositions ou institutions, mais seulement des archives, des documents ou des reliques, par exemple le MoMA avec son Department of Dance and Theatre Design (1944) qui présente différents documents et éléments scénographiques. De son côté, le Whitney Museum of American Art aurait soutenu dès ces débuts des compositeurs d'avant-garde comme Edgard Varèse, qui s'est vu offrir le Whitney Studio Club comme siège de sa Guilde internationale des compositeurs, et a présenté des œuvres d'Igor Stravinsky, de Carl Ruggles et d'Henry Cowell.

À cette période, les œuvres en arts vivants demeurent la plupart du temps présentées en dehors des musées et des espaces d'exposition, ce sont les archives matérielles qui y figurent. Pourtant, il est

¹⁷ Le MoMA crée le département Media and Performance en 2009, ce musée a joué un rôle important en relation avec la danse moderne et postmoderne américaine. Le Tate Modern a lancé la série de performances à la « Turbine Hall » en 2002 et a aménagé un espace dédié à la performance en 2012 (Tanks), sa relation aux arts vivants est plutôt récente, le musée s'intéresse aux formes participatives et sociales tout en faisant place aux pratiques de *reenactement* d'œuvres passées. Le Whitney Museum a nommé son premier commissaire à la performance en 2012, l'histoire de ce musée est liée à la Judson dance et au champ de la musique contemporaine.

vrai que les artistes des premières avant-gardes ont développé des pratiques significatives en arts vivants. Les travaux de RoseLee Goldberg ont souligné que la performance a accompagné un nombre de pratiques et de courants artistiques liés à l'avant-garde. Goldberg affirme : « [...] c'est le plus souvent la performance qui fut l'activité fondatrice de ces mouvements et c'est par elle qu'ils tentèrent d'apporter des réponses à un certain nombre de questions. » (2001[1989], 7) En effet, les futuristes, dadaïstes, constructivistes, surréalistes, ou encore, les membres du Bauhaus ont tous entretenu un travail interdisciplinaire qui s'est concrétisé à travers des formes incarnées, scéniques, performatives, orales, théâtrales, etc. Les expérimentations ayant lieu sur scène, dans la rue, ou encore, dans des lieux plus inusités ne semblent pas avoir été présentées dans les institutions en arts visuels à cette période.

Le récit de l'art de la performance présenté par RoseLee Goldberg, met l'accent sur l'avant-garde historique (principalement Dada et les futuristes), le développement de la performance culmine et coïncide avec le développement de pratiques artistiques expérimentales des années 60 et 70, telles que Fluxus, l'art corporel avec des artistes, tels que Yoko Ono, Chris Burden, Vito Acconci, Carolee Schneeman. Pour les spécialistes du théâtre, l'art de la performance émerge un peu plus tard, avec les monologues de Spalding Gray, les images de Robert Wilson (Carlson, 1996). Comme pour le théâtre postdramatique, l'art de la performance, pour les spécialistes du théâtre, rompt avec les conventions théâtrales liées à la structure dramatique linéaire et la dramaturgie aristotélicienne. Ainsi, l'histoire de l'art de la performance, telle que présentée par Goldberg, est modulée par un positionnement disciplinaire, les récits choisis sont sélectifs et partiels, loin d'être généralisables. Comme le rappelle Diana Taylor dans *Performance*, « it is important to recognize that what has been called *performance art* has roots in many artistic forms » (2016 : 46), parmi lesquelles les domaines des arts visuels et du théâtre. La lecture qui est faite de l'histoire de la performance est souvent limitée au cadre disciplinaire des arts visuels.

En histoire de l'art, l'art de la performance émerge avec l'art conceptuel, minimaliste et la Critique institutionnelle; ces formes artistiques ont élargi la compréhension de l'art comme n'étant pas centrées sur un objet matériel et permanent, mais sur une situation qui emprunte une forme de théâtralité. Cette théâtralité a été décrite par le critique Michael Fried dans son célèbre article « Art and Objecthood » (1967), dans lequel il expose une virulente opposition à la théâtralité des œuvres minimalistes. Selon Michael Fried, le théâtre menace l'autonomie de l'œuvre (chérie par le

modernisme) par sa littéralité. La littéralité est comprise comme étant théâtrale, puisqu'elle concerne les « circonstances » ou la « situation » réelle lors de la présentation de l'œuvre sculpturale minimaliste. La « situation » en tant qu'effet théâtral se réfère tout autant au lieu qu'au contexte au sein duquel les œuvres peuvent se présenter. Le contexte inclut la présence du spectateur et seule la présence de ce dernier permettra l'activation de la situation. C'est bien cette incomplétude de l'œuvre en l'absence du spectateur que déplore Michael Fried, puisqu'elle menace l'autonomie de l'œuvre. Cette incomplétude renvoie aux arts de la scène, c'est la logique du spectacle même : son dispositif constitutif de coprésence, la relation scène/salle, signe la particularité de cet art dont la forme définitive ne se déploie que dans cette réunion. L'exigence de la spécificité autoréférentielle moderniste sera dès lors mise à mal par les « objets spécifiques » de l'art minimal. Aujourd'hui, cette critique témoigne du déplacement du modèle théâtral vers d'autres médiums et théories de l'art ; déplacements qui ont permis de penser tout un changement quasiment paradigmatique de la conception de l'œuvre d'art autour du spectateur. Les œuvres minimalistes sont associées à un moment phénoménologique, parce qu'elles font primer l'expérience, avec une prise en compte toute nouvelle du corps du spectateur dans la relation esthétique.

L'art de la performance émerge avec les développements de l'art minimaliste, de la critique institutionnelle et de l'art conceptuel qui vont tous contribuer à repenser le cadre de l'exposition et de l'institution. À cette période, on retrace des événements et des performances ayant lieu dans des contextes muséaux et d'exposition, comme on l'a vu plus haut. De manière plus générale, les années 60 et 70 ouvrent la voie à la présentation d'œuvres mettant en jeux les corps vivants en nouant des relations avec le développement de pratiques en arts visuels. Le Black Mountain college et la Judson Church¹⁸ (Kaprow, Claes Oldenburg, Jim Dine, Robert Rauschenberg, Trisha Brown, Lucinda Childs, Steve Paxton, David Gordon et Yvonne Rainer) ont joué des rôles importants dans la rencontre entre la peinture et la sculpture avec des pratiques plus expérimentales en performance, en danse et en musique. À cette période, il y a des programmations ou des événements qui interviennent directement dans le contexte d'exposition. Par exemple, c'est dans le cadre de la série

¹⁸ The Judson Dance Theater, a débuté en 1962, avec les chorégraphes Trisha Brown, Lucinda Childs, Steve Paxton, Deborah Hay, David Gordon et Yvonne Rainer qui y ont présentés leur travail. Ces artistes ont participé à l'histoire de la danse en créant et présentant la *postmodern dance*, le premier mouvement d'avant-garde en danse et théâtre a présenté la danse moderne dans les années 1930 et 1940.

Composer's Showcase qu'ont eu lieu les spectacles de danse les plus célèbres du Whitney Museum : *Continuous Project-Altered Daily* d'Yvonne Rainer (présentée pendant trois nuits au printemps 1970) et *Walking on the Wall* de Trisha Brown, présentée dans le cadre de son *Another Fearless Dance Concert* (1971). On sait moins que Deborah Hay a été la première chorégraphe à s'y produire (en 1969), suivie par Meredith Monk (1970), Steve Paxton et Alex Hay (1971), et Lucinda Childs (1973). Hay (1968) a obtenu les galeries du troisième étage en écrivant directement au directeur du musée John Baur. Malgré le développement d'un travail artistique au croisement des arts vivants et des arts visuels, il s'agit la plupart du temps d'événements ou de programmations temporaires : les arts vivants sont présentés dans des contextes extérieurs, dans les halls ou pendant les soirées, donc en dehors des programmations officielles. En ce sens, Claire Bishop fait remarquer que les programmations dédiées aux arts vivants sont souvent présentées dans des cadres spécifiques et qu'ils sont intermittents dans l'histoire des musées¹⁹.

Dans les années 90, on assiste à l'émergence d'approches artistiques plus sociales, qui valorisent la collectivité et les formes collaboratives entre les artistes et les publics. Ces pratiques collaboratives s'opposent à la figure individualiste de l'artiste associé au marché de l'art. Ces formes artistiques veulent repenser la connexion entre l'individu et le collectif, s'inscrivant notamment en filiation avec le livre *L'esthétique relationnelle* de Nicolas Bourriaud (1998), *Un art contextuel* de Paul Ardenne (2002) ou encore la théorisation de l'« art consultatif et dialogique » selon Grant H. Kester (*Conversation Pieces*, 2004). Claire Bishop parle d'un « tournant social », pour expliquer l'importance du développement de l'art participatif. Ce « tournant social » implique une relation plus active avec le public. Dans cette perspective, les formes de réception et l'engagement des publics y sont complètement repensés, ce qui sous-tend une réévaluation du dispositif d'exposition traditionnel. Ainsi, les actions des artistes et des participant·e·s vont être intégrées aux dispositifs artistiques, puisqu'ils permettent de créer des relations entre divers

¹⁹ La trajectoire dressée par Bishop mène à comprendre la place marginale des arts vivants, l'intégration des arts vivants se faisant par l'intermédiaire de programmes intermittents prenant la forme de festivals, par exemple, la création d'événements extérieurs, telle la série Summergarden au MoMA, donc l'entrée dans les murs du musée ne va pas de soi. À titre d'exemple, le MoMA a créé seulement en 2009 son département Médias and Performance Art, donc entretemps les programmes dédiés aux arts vivants sont demeurés fragiles et en bordure du récit historique dont rend compte le musée. De même, les programmes ont souvent tendance à amalgamer les pratiques en arts vivants au divertissement.

médiums et médias, tout en se présentant sous des formes de situations pouvant faire appel à des composantes incarnées plus ou moins formelles.

Ces vingt dernières années, un nombre plus important d'« expositions performatives » sont présentées dans les musées, les galeries ou les centres d'art qui mettent en jeu les arts vivants et des formes incarnées diversifiées. Les artistes et commissaires présentent des projets qui font usage de la chorégraphie et de la danse contemporaine. La danse contemporaine joue un rôle de catalyseur pour repenser les paramètres de l'exposition avec des projets emblématiques, tel *Rétrospective* (2012), du chorégraphe français Xavier Le Roy qui repense la rétrospective à travers le spectre de la chorégraphie. Le chorégraphe offre aux danseur·euse·s de s'approprier ses pièces solos, tout en les soumettant à un protocole spécifique d'actions qui rythme l'exposition. La rétrospective est loin d'offrir un parcours linéaire et unifié de la démarche artistique de Le Roy. Elle met plutôt de l'avant une forme de partage collectif qui tend à effacer la figure de l'artiste au lieu de la glorifier. *Une exposition chorégraphiée* (2008) du commissaire Mathieu Copeland, était composée exclusivement de mouvements interprétés par trois danseurs (Le Clubdes5), qui interprètent les partitions de sept artistes (Jonah Bokaer, Philipp Egli, Karl Holmqvist, Jennifer Lacey, Roman Ondák, Michael Parsons, Fia Backström & Michael Portnoy). Pendant deux mois, l'exposition explorait les relations entre chorégraphie et arts visuels. Il n'est pas rare que la présentation des pratiques incarnées mène au développement d'installation ou de formes sculpturales qui sont des dispositifs activés par des corps vivants. Un travail installatif et sculptural est développé en dialogue avec le lieu et la performance, on pense à l'artiste Anne Imhof avec *Faust* (2017), ou encore, plus récemment avec *Natures mortes* (2021). Lors de cette dernière exposition, Imhof a vidé de ses cimaises le Palais de Tokyo, elle retourne à l'architecture brute du bâtiment et reconstruit l'espace en y ajoutant des formes installatives. Ces installations structurent l'espace de manière à orienter la déambulation des publics, mais aussi à inclure les performeur·euse·s. Ces formes installatives s'insèrent comme des motifs sculpturaux dans l'exposition, elles sont des dispositifs pour mettre en action les corps vivants. Un autre versant des expositions performatives met en jeu les publics, par exemple, la performance *Tatlin's Whisper's* (2008) de l'artiste cubaine Tania Bruguera, qui proposent une chorégraphie sociale, dont l'interaction avec le public est un enjeu principal. L'ensemble de ces expositions performatives émerge de différents champs de

pratiques et ne présente pas à proprement parler des formes scéniques, mais plutôt des formes soumises à un format temporel et spatial repensé

Les expositions se déploient dans l'espace et le temps par le biais de protocoles très différents, tantôt près de la danse et de la chorégraphie, tantôt mettant en jeu l'agentivité de la matière et des corps. Le travail de ces artistes et commissaires a en commun de développer des relations critiques avec l'espace d'exposition, puisque la présence de formes incarnées remet en question le dispositif traditionnel de l'exposition centré sur des objets visuels. Ces expositions mettent en évidence le fait que les corps vivants — ceux des artistes et des publics — ont été invisibilisés au sein des musées et des institutions en arts visuels. Cette répression des corps est particulièrement présente dans l'art classique et moderne. Les expositions performatives sont plus ancrées dans l'espace « réel » et social, parce qu'elles montrent des corps dans leur matérialité. Ainsi, le commissaire Mathieu Copeland affirme qu'il faut reconsidérer la matérialité des œuvres d'art, et par conséquent, celle des expositions, ce qui implique « [...] une compréhension, entre autres, du caractère éphémère et de la (non) — physicalité ou encore de l'(im)matérialité, qu'il s'agisse de l'absence et du vide, de la voix et du mot, du geste et du mouvement, et de leur chorégraphie intrinsèque. » (2013, 19) Plutôt que de considérer ces formes comme dématérialisées, il les considère comme des objets conceptuels dont émergent des « possibilités de l'art, de la mémoire, et de la fabrique d'expositions » (2013, 19). Ce qui mènerait à une re-matérialisation des corps dans les espaces d'exposition.

Dans les musées et l'exposition, la présence actuelle des arts vivants s'inscrit en continuité avec les expérimentations ayant eu cours tout au long du vingtième siècle. Leur présence n'est donc pas nouvelle, mais le phénomène actuel semble donner forme à des changements plus profonds dans les institutions en arts visuels. En effet, les arts vivants mènent à l'émergence de nouvelles approches et méthodes en commissariat et en muséologie. Le travail des artistes et commissaires se répercute dans les institutions, dont certaines ont montré un désir d'incorporer les arts vivants de différentes manières. Pour les artistes en arts vivants, se retrouver au musée permet d'interroger le modèle muséal qui accorde peu de place aux corps vivants. C'est dans cette perspective qu'il est possible d'envisager les pratiques chorégraphiques, performatives, participatives comme problématisant des questions d'ordre disciplinaires, institutionnelles et sociales. Elles ébranlent la structure institutionnelle de l'intérieur tout en renouvelant la relation aux artefacts, aux documents

et aux archives. Une telle approche participe au brouillage entre le travail artistique et commissarial initié par l'art conceptuel, et ouvre sur un engagement de l'artiste en phase avec les réalités du monde de l'art, où résister à l'institution signifie redéfinir les systèmes symboliques de l'art, mais aussi les systèmes de production et de diffusion.

1.4 Pratiques curatoriales et performance

La dynamique entre les arts visuels et la performance se caractérise aujourd'hui par une attention renouvelée aux questions de structure, de forme et de contexte spatial des œuvres. Ces créations sont désormais réalisées en tenant compte de l'espace, du temps et de la sensibilité du spectateur, ce qui engendre un mélange de pratiques curatoriales et dramaturgiques. Mon rôle de commissaire dans l'exposition *Refus contraire* s'inscrit dans cette évolution des pratiques curatoriales. Le commissariat accorde une place centrale à la performance et au performatif, qui deviennent des outils essentiels à la croisée de la recherche et de la création. Ce développement s'accompagne de l'émergence de la figure du commissaire indépendant, et il est crucial de comprendre ces évolutions pour mieux appréhender la continuité des pratiques curatoriales et leurs explorations.

Le commissariat indépendant a contribué au développement de l'exposition en tant que médium. En effet, les commissaires indépendants vont inclure des formes processuelles et en performance à leur exposition, tout en effectuant un rapprochement entre le commissariat et le travail artistique, ce qui permet de repenser le format d'exposition. À ce titre, la célèbre exposition *Quand les attitudes deviennent formes* du commissaire Harald Szeemann (Kunsthalle de Berne, 1969) rend compte de ces transformations. Présentée en 1969, à la Kunsthalle de Berne, cette exposition regroupe les futurs grands noms de l'art conceptuel, de l'arte povera et du land art, le travail de Joseph Beuys, Keith Sonnier, Michael Heizer y était présenté, entre autres. Cette exposition proposait de considérer les processus de création au détriment de l'objet fini, les artistes étaient invités à réaliser leur œuvre sur place : Joseph Beuys remplissait les coins d'une salle avec de la margarine, tout en chantonnant, « Ja-Nee », Lawrence Weiner enlevait un mètre carré de plâtre d'un mur avec un petit marteau et Barry Flanagan a déposé une corde qui reliait deux salles. L'ensemble des artistes faisait usage de matériaux souples et de nature organique. De même, la prise en compte du lieu d'exposition avec ses caractéristiques physiques, symboliques et architecturales était au cœur de la proposition. *Quand les attitudes deviennent formes*, comme son titre l'indique, montrait que ce qui prime, ce qui fait forme, est l'idée ou l'attitude de l'artiste et non plus l'objet, cette exposition remettait en cause, dans l'esprit de la contre-culture de l'époque, l'idée même de musée et de galerie. Cette exposition est aujourd'hui considérée comme un moment décisif pour le développement du commissariat indépendant.

Dans son livre *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)* (2012), Paul O'Neil analyse l'émergence de la figure du commissaire indépendant et les discours qui accompagnent cette fonction. Selon O'Neil, et plusieurs théoricien·ne·s de ce champ, l'émergence du commissaire indépendant est liée aux développements des pratiques conceptuelles qui ont inclus la dimension sociale, relationnelle et contextuelle à leur travail artistique. Les approches conceptuelles, performatives et basées sur l'installation ont conduit à une définition élargie de l'œuvre d'art, l'exposition y est devenue un médium artistique. De même, le développement de pratiques artistiques ancrées dans des approches sociales transforme les pratiques commissariales qui s'orientent vers un modèle davantage collaboratif, discursif et collectif. Dans les années 90, les approches contextuelles s'inscrivent dans le sillage de la Critique institutionnelle, tout en développant des méthodes et des propos fortement influencés par les critiques de la représentation élaborées dans le cadre des études culturelles ; la ligne de démarcation entre les pratiques et les rôles artistiques, curatoriaux et institutionnels devient de plus en plus fluide. La prolifération des biennales, dont la nature événementielle met l'accent sur des programmes d'activités, contribue à des approches commissariales alternatives. Dans ce contexte, le commissariat devient un cadre pour la production de connaissances et les débats intellectuels. Ces deux dernières décennies, le « curatorial » est devenu un champ pratique et théorique qui veut repenser les paramètres de l'exposition à travers ses dimensions spatiales et temporelles, c'est-à-dire qu'il veut proposer d'autres cadres et contextes pour l'art. Le curatorial développe une forme d'autoréflexivité de l'exposition sur elle-même pour l'ouvrir à des formes plus vastes de recherche artistique. Il veut mettre l'accent sur les conditions de visibilité propres aux expositions pour en faire simultanément la critique, les repenser et les rejouer autrement. Ainsi, le curatorial crée de nouvelles dynamiques entre les médiums, les médias, les objets, les corps, les formes matérielles, etc. qui sont dotés de formes d'agentivité.

Le « curatorial » correspond à un rôle élargi de l'exposition au-delà de l'institution en art. Il fait l'objet d'une théorisation croissante, pensons à *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)* (2012) de Paul O'Neil, *Cultures of Curatorial* (2012) sous la direction de Beatrice Von Bismarck et de Jörn Schafaff, *The Curatorial. A Philosophy of Curating* (2013) sous la direction de Jean-Paul Martinon, « Curating/Curatorial » (2012) sous la codirection d'Irit Rogoff et de Beatrice Von Bismarck, *Performing the curatorial* (2012) de Maria Lind. Le curatorial s'inscrit

dans l'univers culturel regroupant les enjeux politiques et sociaux. En ce sens, il veut dépasser les limites imposées par les institutions en art : « [...] avec le *curatorial* l'accent est mis sur la trajectoire d'un travail en cours, non pas sur un produit isolé, mais sur un point à l'intérieur d'une ligne de projets du moment » (Bismarck et Rogoff, 2012, 22-23²⁰). Les projets curatoriaux prennent la forme de diverses activités, par exemple, l'artiste Anton Vidokle dit de son projet *unitednationsplaza* (2006-2007) qu'il est une « exposition comme école²¹ ». Ce projet est réalisé en collaboration avec Boris Groys, Martha Rosler, Liam Gillick, Walid Raad, Jalal Toufic, Nikolaus Hirsch, Natascha Sadr Haghighian et Tirdad Zolghadr et s'appuie donc sur le travail d'un regroupement de théoricien·ne·s et d'artistes. *unitednationsplaza* a connu trois itérations²². Le projet est à l'origine réalisé à Berlin (2006-2007), et son titre reprend le nom de la rue où s'est installée l'école United Nations Plaza. La structure qu'emprunte l'école temporaire est très simple : une série, gratuite et informelle, de séminaires, de conférences, de cours, de projections de films et de performances ponctuelles. Les séminaires détournent le format universitaire habituel et prennent des formes expérimentales, empruntant des durées anormalement longues ou encore le format de conférences-performances. *unitednationsplaza* a présenté plusieurs films et performances, accueilli la bibliothèque de Martha Rosler et produit un film, intitulé *A Crime Against Art*, basé sur une conférence inhabituelle organisée à Madrid. Le projet inclut un site web²³ où sont conservées les archives de l'ensemble des activités. En résonance avec des problématiques sociales, cette école alternative formule des questions relatives aux enjeux institutionnels liés aux politiques du savoir dans le contexte académique et muséal. Le curatorial prend forme à travers des projets de ce genre aux formes atypiques, ils peuvent se dérouler au sein d'établissements voués à l'art, prendre la forme d'une école, être un ensemble de conversations, une pratique partagée, leurs formes comme leurs lieux d'interventions sont multiples. Le curatorial favorise les processus de réflexions sur une longue durée, sous la forme de recherche expérimentale. Le curatorial s'étend à des sphères d'activités vastes comme le souligne la commissaire Maria Lind (2012) : « [...] *the curatorial* is

²⁰ Tel que cité et traduit dans le livre de Glicenstein, 2015, 242.

²¹ Anton Vidokle, « Exhibition to School: *unitednationsplaza* », dans Paul O'Neill et Mick Wilson (dir.), *op. cit.*, 2010, p. 149.

²² Les deux autres itérations ont été présentées à New York, au New Museum (2008-2010), sous la forme d'une série de séminaires intitulée *Night School* et à Mexico, à la Casa Refugio (2008), qui est une association civique de protection des écrivain·e·s victimes d'injustices. Le projet est chaque fois adapté au nouveau contexte d'accueil, en relation avec la communauté locale, qui est amenée à y collaborer ou à y participer.

²³ *unitednationsplaza archive*, <www.unitednationsplaza.org>.

something else, something that can also operate beyond the field of art, and whether it has other significant features. So far, the curatorial understood to have a multidimensional role that includes critique, editing, education, fundraising, etc. But even more importantly, the curatorial goes beyond *roles* and takes the shape of a function and a method, even a methodology. » (11-12) Le curatorial s'attarde à la situation, c'est-à-dire aux conditions et aux préalables, ainsi qu'aux possibilités d'actions qu'offre la situation, plutôt que de se concentrer sur la subjectivité du commissaire ou le format d'exposition. Jean-Paul Martinon ²⁴ (2013) quant à lui envisage le curatorial dans sa dimension philosophique en défendant que la distinction entre *curating* et *curatorial* tienne au déplacement de l'organisation d'un événement vers l'événement lui-même.

Au confluent d'approches décoloniales, féministes et sociales, qui ont contribué à remettre en question les cadres de représentations et les méthodologies privilégiées dans les expositions traditionnelles, le champ curatorial²⁵ intègre de nouvelles pratiques et approches de l'exposition. Les approches traditionnelles héritées des beaux-arts, de la muséologie et de l'histoire de l'art sont remises en question par ces pratiques. Le curatorial crée des situations, des contextes, des échanges, des mouvements ou des rencontres qui créent des relations actives avec les publics. Ce rapprochement de l'art cherche donc à vivifier notre expérience du monde, ce qui aurait le pouvoir de transformer notre attention à ce qui nous entoure. Les visées progressistes des pratiques curatoriales ne sont pas nécessairement effectives, mais elles cherchent à relier les œuvres, les artistes et les publics pour leur redonner une agentivité. Par des pratiques ancrées dans l'univers social et politique, ces pratiques sont réparatrices parce qu'elles mettent de l'avant les relations avec les formes matérielles, les objets, les êtres vivants et les corps humains, elles échappent à une séparation et une distanciation préconisée dans les expositions traditionnelles (classique et moderne). À titre d'exemple, un projet comme la BUSH Gallery s'intéresse aux façons dont l'art — ses institutions, ses disciplines, ses histoires — peut être modulé en se concentrant sur le vécu, les savoirs, les traditions et les cultures autochtones. Sous la direction des artistes et chercheuses canadiennes Leah Decter et Tania Willard, ce projet collaboratif est un espace pour le dialogue, les pratiques expérimentales et l'engagement communautaire. Dans « The BUSH Manifesto », les

²⁴ Martinon, J-P. (2013). *The Curatorial. A Philosophy of curating*. Londres : Bloomsbury.

²⁵ Ici, il faut souligner la création du réseau le réseau Cluster, créé avec six autres responsables de centres d'art en Europe, notamment Pierre Bal-Blanc qui se propose de mettre à l'épreuve la notion de *curatorial*.

artistes²⁶ de la BUSH Gallery affirment : « BUSH Gallery is a trans-conceptual gallery space. To be trans-conceptual is to reposition ideas born within Indigenous and Western epistemological conditions. A trans conceptual space requires your body to be in a constant state of flux – never settling, like the flow of water in a river. » (2021, 27) De manière décoloniale et déhiérarchisante, le collectif propose des méthodologies fondées sur des épistémologies impliquant que les corps et les esprits, à l'instar de la rivière, sont en constant mouvement. Ce projet curatorial témoigne de l'importance jouée par la présence, l'être au monde, ou encore, l'incarnation comme mode de réconciliation avec ce qui nous entoure. Ainsi, il ne faut pas s'étonner de l'importance jouée par la performance et le performatif qui va mettre en jeu directement différent intervenant·e·s avec leur bagage artistique, social et culturel. Plusieurs projets se consacrent plus spécifiquement à l'apport de la performance et du performatif; par exemple, le projet *If I can't Dance I Don't Want To Be a Part of Your Revolution* est une organisation en art qui explore l'évolution de la performance et de sa typologie en art contemporain. Ce projet basé à Amsterdam développe et commande des projets à des artistes, des commissaires et des chercheur·euse·s sur la base d'une collaboration et d'un soutien à long terme. Le Musée de la danse, sous l'initiative du chorégraphe français Boris Charmatz (2009-2018), cherche à repenser l'institution muséale sous le modèle d'un « musée dansant ». Ainsi, la mémoire de la danse dans son immatérialité et sa matérialité est interrogée. Les modes d'échanges oraux et corporels sont au cœur des projets curatoriaux et chorégraphiques fait par le Musée de la danse : l'expérience physique de l'interprète comme celle des publics. Cette approche ne s'oppose pas un travail discursif, cognitif et historique, au contraire, les projets du musée de la danse s'ouvrent sur des questions épistémologiques.

Les pratiques curatoriales sont transdisciplinaires, elles touchent au commissariat, à l'exposition en tant que médium, mais aussi revendiquent un ancrage social et politique, elles occupent une position critique à l'endroit de la muséologie traditionnelle et moderne en art. Les méthodologies qui émergent sont à mi-chemin de la recherche et de la création. Il serait difficile de circonscrire des limites claires aux pratiques curatoriales, elles proposent surtout une reconfiguration du champ de l'art, des manières de l'aborder, de l'écrire, de le penser et de le vivre. La théoricienne Beatrice von Bismarck affirme :

²⁶ Ce texte est signé par Tania Willard, Peter Morin, Gabrielle L'Hirondelle Hill, ad Jeneen Frei Njootli.

[...] This proposed conceptual framework highlights the activity, the subject position, and the resulting product as always already dynamically interrelated in their genesis, articulation, and function. Center stage, then, is given to the transformative but also self-transforming relational fabric of the curatorial situation, its conditions and preconditions, and the options for actions they offer. (2022, 9)

L'exposition est donc développée comme une forme en soi processuelle. De même, la dimension relationnelle et sociale est prédominante dans les pratiques curatoriales. Par la présentation du travail collectif et collaboratif de deux groupes d'artistes en arts vivants, le collectif féministe Cool Cunts et le groupe de chorégraphes constitué autour du spectacle *Make Banna Cry*, mon commissariat en arts vivants a privilégié des formes expérimentales en continuité avec les pratiques curatoriales. De plus, « Transformation continue » abordait des enjeux sociaux et culturels, la dimension féministe était au cœur de la pratique du collectif Cool Cunts, tandis que l'approche décoloniale était centrale dans la proposition de *Make Banana Cry*, ces enjeux politiques et sociaux prenaient forme à travers la présentation des pratiques incarnées. Dans sa globalité, l'exposition *Refus contraire* présentait une ré-interprétation de *Refus global* à travers des approches décoloniales, féministes, centrées sur les pratiques interdisciplinaires et en arts vivants. Plus d'une quinzaine d'événements, d'échanges et de performances étaient sous mon commissariat, ce qui insufflait une dimension performative à l'ensemble de l'exposition qui était en mutations. Je reviendrai dans la prochaine section sur l'exposition *Refus contraire* et mon commissariat « Transformation continue » pour en faire une description complète.

La commissaire et théoricienne Maria Lind inscrit les projets collaboratifs et participatifs comme des enjeux centraux dans les développements des approches curatoriales. En effet, les pratiques curatoriales valorisent souvent une dimension éducative, elles embrassent la forme de projet de recherche et veulent y engager activement différent·e·s intervenant·e·s, selon la nature des projets la dimension collaborative et/ou participative peut devenir une composante centrale aux développements de connaissances et savoirs plus informels. Les projets curatoriaux se développent à travers des formes relationnelles centrées sur l'échange, le dialogue et la rencontre. Ces projets repensent non seulement l'expérience esthétique, mais aussi les contextes de présentation des œuvres et les savoirs qui y sont liés. Loin de présenter le projet comme une proposition unilatérale et consensuelle, il s'agit plutôt d'exposer les processus de recherche. Ces dernières décennies, il y a de plus en plus de projets qui se rapprochent de dispositifs empruntés au champ du savoir. Tout

récemment, le diptyque *Vulnérables paradoxes*²⁷ (2020) et *En réponse à Vulnérables paradoxes*²⁸ (2021), présenté par la compagnie interdisciplinaire PME-Art (Montréal), se développe autour de prises de parole d'artistes qui abordent leur propre pratique en performance. Le premier volet du projet prend la forme de tables rondes ; le second propose, par le biais d'une publication, un retour écrit des artistes et d'autres intervenant·e·s sur ces discussions. *Vulnérables paradoxes* est une série de cinq tables rondes et discussions organisées par un comité artistique composé des artistes Burcu Emeç, Kamissa Ma Koïta, Jacob Wren avec la participation de Marilou Craft. Les invités sont Aisha Sasha John, Dana Michel, Dayna Danger, Elena Stoodley, Kama La Mackerel, Kamissa Ma Koïta, Lara Kramer, Mai ~~thi~~ Bach Ngoc Nguyen, Malik Nashad Sharpe, Milton Lim (Hong Kong Exile), nènè myriam konaté, Po B. K. Lomami et Sonia Hughes. Ce projet, mené en petit groupe lors d'échanges en ligne, conservait un caractère profondément intimiste. L'isolement propre au format virtuel, combiné à un dispositif où la parole est donnée aux artistes, favorisait l'émergence de récits personnels. De fait, le projet aborde des questions identitaires et politiques à partir de points de vue excentrés et subjectifs, qui s'éloignent des représentations dominantes. Les artistes sont tous·tes issu·e·s de communautés culturelles noires, autochtones, racisé·e·s et/ou LGBTQ+. D'entrée de jeu, les invitations s'inscrivent dans une perspective politique et critique. Jacob Wren a utilisé son privilège d'homme blanc à la tête d'une compagnie établie pour donner la parole à des artistes souvent maintenus en marge²⁹ Par l'usage de formes énonciatives ou de pratiques incarnées, ce projet valorise l'oralité, le partage d'expériences, la conversation, la conférence et la correspondance afin d'offrir des contextes informels pour réfléchir ensemble.

²⁷ L'évènement *Vulnérables Paradoxes* s'est tenu du 27 au 30 mai 2020 dans le cadre du OFFTA à Montréal.

²⁸ *En réponse à Vulnérables Paradoxes* fait écho aux tables rondes *Vulnérables paradoxes* tenues au OFFTA en 2020. Les artistes, les témoins et le comité organisateur réagissent à ces rencontres uniques en seize textes rassemblés dans une publication gratuite disponible en ligne. Le lancement virtuel s'est tenu le 4 juin 2021 dans le cadre du OFFTA. Emeç, B., Marcil, F., Wren, J., Ma Koïta, K., Forté, M-C, Craft, M., Ducharme, R., Lachance, S., (dirs.ed.), *En réponse à Vulnérables paradoxes*, 2021, 147. (En ligne) : <https://www.pme-art.ca/fr/projets/en-reponse-a-vulnerables-paradoxes-mwtpk>.

²⁹ À ce sujet, l'échange entre Dana Michel et Jacob Wren, qui ouvre le projet, est explicite. Dans son texte « La politique de l'invitation », Kathrin Tiedemann relate la situation : « (...) Dana Michel a demandé : pourquoi les panélistes étaient-elles toutes des personnes noires, autochtones et racisées ? Pourquoi l'hôte était-il un homme blanc ? ». *Ibid*, 47.

Dans mon commissariat en arts vivants, les artistes, les intervenant·e·s et les publics sont amenés au fil d'événements, de prises de parole et de performances à entrer en dialogue avec *Refus global*. Loin de proposer une interprétation toute faite de *Refus global*, il s'agit plutôt de mettre en relation des gestes, des actions, des paroles qui trouvent différentes résonances. Si les différentes activités de discussions et d'échanges abordent souvent de manière plus explicite *Refus global*, les performances sont des gestes créatifs, dont les formes et propos sont plus libres. L'écart entre les pratiques artistiques présentées lors de l'exposition et les représentations associées à *Refus global* pousse les publics à réfléchir aux histoires et aux récits entourant les automatistes. L'exposition se construit au fil des échanges et des performances, et se déploie, dans le prolongement des pratiques curatoriales, comme un long processus ouvert à l'intersubjectivité des collaborateur·ice·s. Le commissaire et théoricien Paul O'Neill et le chercheur Mick Wilson, dans leur livre *Curating and the Educational Turn* (2012), soulignent l'importance des modèles éducatifs dans les pratiques commissariales émergentes, qu'ils situent au milieu des années 1990. Dans cette lignée, le curatorial développe des formes pédagogiques alternatives en prise directe sur le projet artistique. Le cadre mis en place génère un processus à même de produire des connaissances — de la conceptualisation jusqu'à la réception en passant par la production. Tout au long de sa trajectoire, le projet élabore ses propres formes de savoir, qui émergent d'une recherche collective.

La performance et le performatif jouent des rôles importants dans les pratiques curatoriales qui cherchent à établir une relation plus pragmatique au champ de l'art, c'est-à-dire que le contexte « réel » d'exposition y est un cadre d'expérimentations. Dans les musées ou les espaces d'exposition, la présentation des arts vivants repense les expositions en développant des cadres d'attention spécifique, moins axés sur les objets visuels. La présence des arts vivants au musée signale des changements dans nos manières d'envisager l'œuvre d'art : moins tournées vers l'objet, davantage tournées vers l'expérience, plus encline à faire du public une partie active de l'œuvre, plus à même de considérer la pratique artistique comme une manière d'interroger les histoires et les mémoires culturelles. Les arts vivants s'ancrent dans la dimension sociale qui traverse les pratiques collectives présentées. L'exposition en tant que format basé sur des échanges sociaux permet aux formes incarnées de développer des relations avec les publics et les communautés y prenant place. Les arts vivants amènent une prise en considération de l'organisation des corps

vivants et des publics dans l'espace, de leur trajectoire et de leurs interactions avec les objets dans l'espace d'exposition, en repensant l'expérience en continuité avec le réel.

Ainsi, certaines expositions sont davantage attentives à la singularité des pratiques corporelles et à leurs interactions avec le champ social et communautaire. Les similitudes entre les pratiques curatoriales et la danse, le théâtre, le film et la performance peuvent être observées au niveau de leur structure collective. Le grand nombre de personnes impliquées se retrouve également dans la réalisation de situations curatoriales. La formation d'équipes de plus en plus importantes réunissant des artistes, des commissaires et des universitaires de différents horizons et formations reflète non seulement cette qualité fondamentalement collective, mais la met en œuvre. Les projets développés par la Galerie de l'Université de Montréal embrassent de plus en plus des formes de collaborations avec le champ de la recherche, par exemple, avec le projet récent *Engendrements* (2024) sous le commissariat de Marianne Cloutier. Cette exposition collective présente des œuvres inédites des artistes Heidi Barkun, Caroline Boileau, Kimberley de Jong et Hermione Wiltshire, créées au terme d'un cycle de résidences à la Chaire McConnell-Université de Montréal en recherche-crédation sur la réappropriation de la maternité. Sculptures, installations, dessins, vidéos et performances permettent de rendre compte des processus créatifs qui se sont échelonnés sur trois années, ainsi que des questionnements qui ont animé les démarches des quatre artistes. La transposition de pratiques associées au monde de la scène — mise en scène, scénographie, ou encore, dramaturgie — dans l'espace d'exposition contribue aussi à un rapprochement de la recherche et de la création. Les pratiques curatoriales semblent se situer dans un entrecroisement entre un travail artistique et discursif pour développer des dynamiques nouvelles qui mettent en jeu la performance. La commissaire Catherine Wood écrit :

Through imagining the art museum, via artists' eyes, not as a solemn and sedimented ritual, but as a ritual space of play, we can see it as a live entity whose habits of behaviour can be challenged, transgressed and transformed actively. In fact, these artists actually force it to evolve if their works and approaches are to be accommodated. (2018, 110)

De manière concomitante, la performance et le performatif se sont imposés en tant qu'outils pour créer des formats d'exposition dans lesquels l'incarnation joue un rôle central. Les arts vivants regroupent des artistes aux parcours variés, issus de la danse contemporaine, du théâtre ou de la

performance, qui portent une attention particulière aux corps et explorent des pratiques hybrides. Ces formes incarnées s'éloignent des conventions traditionnelles des arts de la scène et se caractérisent par leur aspect expérimental.

Ces deux dernières décennies, l'émergence de pratiques commissariales et curatoriales en arts de la scène témoigne d'un mouvement de transferts et d'échanges entre ces deux domaines. En 2010, le magazine *Frakcija* a consacré un numéro entier au commissariat en arts vivants (Malzacher, Tupajić & Zanki, 2010). En 2011, l'Institut pour le commissariat Practice in Performance (ICPP) a créé le premier cours d'études supérieures sur le sujet (Wesleyan University, 2015). Dans la même année, le colloque « Beyond Curating : Strategies of Knowledge Transfer in Dance, Performance and Visual Arts » (Boldt, 2011) a eu lieu. En 2014, la revue Theater (Ferdman et Sellar, 2014) a étudié comment le commissaire en performance peut influencer sur le développement du champ des arts du spectacle, tandis qu'à Montréal a eu lieu un Symposium international afin d'envisager le commissariat dans le champ des arts vivants (« Illumination : symposium international sur le commissariat des arts de la scène, une pratique à consolider » [CICA-ICAC, 2014]). Symposium auquel j'ai participé à titre de conférencière et organisation au sein de laquelle, je me suis ensuite impliquée pendant plusieurs années par la suite. En 2014, la revue *Dance Research* publie un numéro spécial intitulé « Dance in Museum » sous la direction de Mark Franko et d'André Lepecki. Bref, on assiste à un repositionnement des acteurs des arts de la scène visant à développer des approches curatoriales associées traditionnellement aux arts visuels.

Ces changements sont liés à une porosité entre les formes disciplinaires et artistiques ; il devient difficile de se référer à des disciplines pour désigner des projets transdisciplinaires. La transdisciplinarité touche à l'intervention de méthodes empruntées à des disciplines variées, elle suppose un dépassement et une inscription entre, à travers et au-delà de toutes disciplines. Ainsi, les formes performatives implantent des méthodes d'un domaine vers un autre, créant des transferts de connaissances. Les corps vivants et incarnés des artistes, des participant·e·s, des intervenant·e·s, des publics sont pris en compte. Pour Beatrice von Bismarck, les arts vivants se déploient sous la forme d'une stratégie culturelle en marge des disciplines et formes artistiques traditionnelles :

The term Live Arts is not a description of an art form or discipline, but a cultural strategy to include experimental processes and experiential practices that might

otherwise be excluded from established curatorial, cultural and critical frameworks. Live Art is a framing device for a catalogue of approaches to the possibilities of liveness by artists who chose to work across, in between, and at the edges of more traditional artistic forms. (2022, 26)

Les arts vivants offrent un autre cadre pour rendre manifestes des formes artistiques marginalisées ou minorées. Ainsi, les formes performatives permettent de rendre visibles des pratiques invisibilisées par les dispositifs de présentation traditionnels, elles ont donc une portée critique à l'endroit des valeurs qui structurent les cadres de visibilité traditionnels. Elles s'appuient sur d'autres approches esthétiques moins centrées sur la visibilité et davantage sur l'expérience. Ainsi, on peut comprendre que la portée de ces pratiques est de réinvestir les formes institutionnelles, les méthodes, les formes de savoirs qui structurent les domaines des musées, de l'exposition et de l'histoire de l'art. Un pan important de ces pratiques curatoriales se rapproche d'une forme d'activisme, parce qu'elles sont engagées dans des démarches explicitement politiques, dont les visées sont l'inclusion de formes artistiques marginalisées, autant que l'inclusion de communautés et de pratiques culturelles minorées, elles veulent contribuer à réviser les grands récits de l'histoire de l'art. Leur dimension performative redonne aussi aux artistes et aux publics une agentivité plus grande.

L'une des spécificités du musée est sa relation au discours historique et son devoir de représenter l'histoire de l'art, ce travail s'ancre dans la collection, ce qui en fait un site archivistique. Cette dimension archivistique le distingue de la scène, ce qui offre des possibilités de réinvention pour les arts vivants. Ainsi, les arts vivants dans cet espace développent leur relation avec le passé historique, celui de l'art, et celui spécifique à leur champ disciplinaire. Ce qui éclaire de manière paradoxale aussi l'histoire parcellaire quasi absente des arts vivants au musée. En ce sens, l'économie temporelle du musée favorise le cours linéaire avec une spéculation narrative unidirectionnelle. Tandis que les arts vivants exploitent une temporalité événementielle, c'est-à-dire conçue pour des moments déterminés en relation avec le public. Ce qui va au-delà des fonctions habituelles du musée centrées sur la collecte et la présentation d'œuvre. En continuité, l'historienne de l'art Marcella Lista affirme que les arts vivants au musée marient deux normes d'économies temporelles, qu'elle définit comme suit : « [...] on the one hand the linear course with its one-way narrative spectacularization; on the other the time of events, designed at set times to involve the audience in something beyond the formats of collection and display. » (2014, 23) Ainsi,

l'entrée des corps vivants bouleverse à différents niveaux les processus de conservation par lesquels les musées créent l'histoire de l'art : « In this sense, dance can challenge the spectacularization of museums: it endeavours to affect the forms of that very historical narrative that shape the institution and the visitor's experience. » (2014, 23) Dans cette perspective, le travail en arts vivants permet de repenser la temporalité linéaire du récit historique valorisé par le musée.

Les modalités de transmission orales et corporelles, l'implication humaine et ses spécificités, ou encore, le travail en communauté permettrait de développer des formes de médiations qui transforment la réception des publics. On peut avancer à la suite du philosophe Jean-Pierre Cometti que cette importance de la pratique artistique et de l'expérience proposée aux publics l'inscrit dans un paradigme qui privilégie l'action et l'événement, ce qui conduit à faire de la performance « le modèle et l'instrument d'une reconception de l'art » (2012, 33). Toutefois, il faut considérer aujourd'hui le travail fait sur la matérialité : qu'il s'agisse de produire un document photographique comme une œuvre indépendante issue elle-même d'une pièce dansée ou performée, ou encore, de montrer les différents processus menant à une forme matérielle ou de faire intervenir des médiums en relation avec les corps. Loin d'une vision dualiste, les arts vivants dans les expositions initient un dialogue entre les corps et les formes matérielles.

Les plus récents développements des arts vivants au sein de l'exposition laissent présager que la pénétration de ces pratiques dans le champ de l'exposition n'est pas une situation temporaire, elle témoigne d'une percée progressive. Elle s'inscrit dans une mouvance plus large qui propose de redéfinir les rôles et les formes de l'art, notamment l'expérience esthétique et son efficience dans la vie. Les histoires et les trajectoires que j'ai proposées des arts vivants au sein des expositions et des musées sont fragmentaires. Je n'ai pas cherché à me livrer à une historicisation, mais bien à dessiner des voies de traverses qui dessinent des approches expérimentales de l'exposition. Les pratiques curatoriales dépassent souvent largement l'exposition pour se projeter dans des formes processuelles où l'exposition n'est qu'un point d'arrêt parmi d'autres.

Les pratiques curatoriales et la performance s'entrecroisent étroitement : la performativité fait partie intégrante d'un travail curatorial fondé sur l'action et des formes transdisciplinaires et collectives. Tout au long de ma thèse, j'examinerai comment la présence de corps vivants dans l'exposition engage une dimension politique, révélant des enjeux identitaires, culturels et

disciplinaires, et s'inscrit dans des perspectives activistes favorisant l'engagement des artistes et des publics. Ces dernières années, les formes curatoriales se font de plus en plus présentes dans des institutions en art contemporain et les musées, les musées sont poussés à s'engager plus directement avec les artistes, les publics, les citoyens et les communautés. Les enjeux éthiques soulevés par les études décoloniales, de genre et par les préoccupations environnementales se reflètent dans les musées et les centres d'exposition, qui doivent adapter leurs discours et leurs méthodes tout en posant des gestes de réconciliation et de réparation. Dans cette situation, l'exposition apparaît comme un espace imprégné d'une vision coloniale, patriarcale et idéaliste de l'art qui s'inscrit dans une approche téléologique de l'histoire de l'art ; l'exposition traditionnelle est centrée sur l'objet matériel et le désengagement des individus et des objets. Les expositions en arts vivants sont centrées sur des dimensions relationnelles, ils cherchent à lier ce qui a été séparé, l'œuvre, l'artiste et les publics pour repenser la portée de l'art dans un horizon social et politique.

1.5 Présentation et description du corpus : *Refus contraire*

L'exposition *Refus contraire* (mai-juin 2018) réalisée à la Galerie de l'UQAM prend place dans le cadre de l'initiative RADAR³⁰ qui est consacrée à la relève commissariale. Dans cette exposition, le manifeste *Refus global* et l'imaginaire collectif qu'il déploie sont revisités à l'aune des pratiques artistiques contemporaines. L'exposition est réalisée de manière collaborative avec les commissaires Doriane Biot et Camille Richard qui assurent le commissariat en arts visuels, tandis que j'assume le commissariat en arts vivants intitulé « Transformation continue ». *Refus contraire* (Annexe A, fig.1.) est une exposition dont le point de départ est les 70 ans de *Refus global* ; or, plutôt que d'aborder ce moment historique sous le format commémoratif, l'exposition propose des œuvres contemporaines qui entrent en dialogue avec le manifeste.

À contre-courant des récits officiels qui accordent une attention prépondérante aux œuvres picturales des automatistes, l'exposition propose de renouer avec la dimension collaborative et interdisciplinaire du groupement automatiste. Le parti pris de cette exposition est d'offrir une lecture contemporaine de *Refus global* en donnant une forte place aux femmes artistes, aux médiums hybrides et aux arts vivants. Le titre *Refus contraire* marque cette opposition au refus, une totale acceptation. Le titre évoque aussi une lecture à contre-courant des idées répandues autour de « refus global » et du groupement automatiste. En effet, ce sont les contre-histoires du manifeste qui sont mises de l'avant dans l'exposition : celles des femmes artistes souvent évincées de la réception critique, celles d'approches interdisciplinaires au cœur du groupement automatiste auxquelles participent les arts vivants. En partant du fait que le manifeste envisage l'art en tant qu'outils pour repenser l'espace social de manière radicale, nous avons choisi des œuvres actuelles qui incarnent l'idée de refus comme force de résistance et de contestation. Alors que le manifeste dénonçait la domination et l'oppression culturelle, dont étaient alors victimes les francophones au Québec, et qu'il est devenu par la suite un symbole important de l'affirmation culturelle québécoise. Dans *Refus contraire*, il s'agissait de présenter des œuvres qui donnent à comprendre la complexité des formes de domination culturelle propres à notre temps. Ainsi, les œuvres choisies montrent l'engagement des artistes actuels à redéfinir les représentations culturelles, identitaires et de genres.

³⁰ Cette initiative de la Galerie de l'UQAM n'a connu qu'une seule édition.

Au cœur de l'exposition, un exemplaire original de *Refus global* (Annexe C, fig. 1), qui présente les neuf textes des signataires et un ensemble de documents visuels. Le manifeste contient des documents photographiques, textes et œuvres variés. En couverture, on trouve les dessins de Jean-Paul Riopelle et la poésie de Claude Gauvreau, à l'intérieur, des photographies d'expositions, de chorégraphies et de mises en scène réalisées par les automatistes, trois courtes pièces de théâtre de Claude Gauvreau, un essai psychanalytique signé par Bruno Cormier, une conférence écrite par Françoise Sullivan, un tract écrit à la main par Fernand Leduc, un lexique et un texte qui situe le mouvement automatiste au regard du surréalisme signé par Borduas. Par la forme matérielle qu'il prend, le recueil évoque l'interdisciplinarité et l'engagement collectif du groupe automatiste : je reviendrai sur ces différentes composantes du recueil à travers leurs contenus et formes matérielles dans le prochain chapitre. Les réflexions et analyses critiques de l'historien de l'art Ray Ellenwood, portant sur le groupement automatiste et leurs pratiques collectives pluridisciplinaires, celles de Sophie Dubois, qui aborde la réception critique de *Refus global*, et celles de Patricia Smart, qui éclaire le peu de place octroyé aux femmes automatistes par cette même réception, ont nourri le commissariat de *Refus contraire*. Notre commissariat s'inspirait des interprétations de ces chercheur·euse·s tout en les mettant en dialogue avec des formes actuelles en art. Soulignons que ces trois théoricien·ne·s ont pris part à des échanges publics dans le contexte de l'exposition. Ainsi, *Refus contraire* proposait des lectures alternatives et créatives de ce moment historique.

Pendant longtemps, la réception critique s'est cristallisée autour de la figure tutélaire de Borduas. À l'entrée de la salle d'exposition, l'œuvre *Au-delà des signes* (Paul-Émile Borduas, *Les raisins verts*, 1941) (2013) (Annexe C, fig.2) de l'artiste Mathieu Grenier nous permet d'évoquer la figure incontournable de Borduas tout en l'effaçant. L'œuvre de Grenier est un morceau de gypse qui reprend le format d'une peinture originale de Borduas : il s'agit de la portion de mur (du Musée d'art de Joliette) auquel était accrochée la toile qui a été découpée et qui se trouve exposée plutôt que la peinture. Cette œuvre fait partie de la série *Au-delà des signes*, qui réunit onze tableaux, réinterprétés par Mathieu Grenier, à partir d'une exposition de la collection permanente du Musée d'art de Joliette consacrée au modernisme pictural québécois. L'artiste reproduit ces œuvres en exécutant des prélèvements directement sur les murs de l'institution où les tableaux originaux se situaient. La majorité des tableaux de la série, transformés par Grenier en morceaux de gypse, regroupe des peintres abstraits dont certains sont signataires du *Refus global*, tels que Marcel

Barbeau, Fernand Leduc, Jean-Paul Riopelle et Paul-Émile Borduas. Cette œuvre est porteuse d'un discours critique à l'endroit de la célébrité du peintre, dont la simple évocation peut se substituer à la présence matérielle de la peinture elle-même. Le monochrome blanc donne l'impression d'une table rase. Cet effacement des formes picturales abstraites propre à Borduas, n'empêche pas que subsiste la mémoire de son travail artistique et de sa renommée par l'entremise de son seul nom. L'œuvre à l'entrée de l'exposition est une manière d'appeler une réflexion critique sur le rôle central octroyé à Borduas au sein de l'histoire des automatistes et du manifeste. Que reste-t-il de *Refus global* quand l'on regarde au-delà du texte éponyme de Borduas ou encore de sa figure devenue mythique ?

Un autre constat a été déterminant dans notre lecture du manifeste et du groupement automatiste, c'est l'effacement des femmes au sein de la réception critique. Si les arts visuels ont joué un rôle plus important dans la réception de *Refus global*, cela a eu pour effet aussi de donner une plus grande place aux hommes qui sont en majorité des peintres. En ce sens, le travail des femmes emprunte initialement des médiums plus évanescents que la peinture : la danse et la chorégraphie, chez Françoise Sullivan, Jeanne Renaud et Françoise Riopelle, le jeu théâtral chez Murielle Guilbault, les formes scénographiques chez Madeleine Arbour. Pour sa part, Marcelle Ferron est reconnue tout autant pour son travail pictural que pour ses verrières et œuvres in situ. Dans cette perspective, l'on retrouve dans *Refus contraire* des œuvres aux formes hybrides d'artistes femmes et aux propos féministes : Noëmi McComber avec son triptyque vidéo *Mise en échec* (2011-2013) (Annexe C, fig. 3-4-5-6), le collectif féministe Cool Cunts avec le travail installatif et performatif *Blank Cunts/Quatuor en solo* (2018) (Annexe C, fig.7-8-9-10-11) réalisé spécialement pour l'exposition, l'artiste Kamissa Ma Koïta avec son *reenactment* d'une photographie historique du groupement automatiste *Nous serons universelles* (2018) (Annexe C, fig.12-13) — réalisée avec des femmes noires de la communauté locale — et l'artiste Fanny Latreille avec une murale éphémère réalisée pour l'espace d'exposition, *On accomplit des actes à l'encontre de la vie...* (2018) (Annexe C, fig.14), l'œuvre est une série de citations issue de l'histoire québécoise sculptée en plâtre et acrylique sur le mur. L'importance octroyée aux arts vivants et aux formes éphémères dans l'exposition s'inscrit ainsi en continuité avec le travail artistique des femmes automatistes.

Enfin, l'exposition s'inspire plus largement de l'imaginaire collectif associé à *Refus global*, dont le texte éponyme dénonce les formes de domination culturelle. Au fil du temps, « Refus global »

est devenu un symbole de l'affirmation culturelle québécoise, notamment lors de la Révolution tranquille où il est convoqué comme texte précurseur de la révolution en cours. Par la suite, il est souvent évoqué et récupéré, lors de manifestations qui jalonnent la deuxième moitié du vingtième siècle au Québec. Dans cette perspective, nous souhaitons donner forme à cette énergie à travers l'évocation de l'idée de contestation, de manifestation et de révolution culturelle. En ce sens, l'œuvre *Mise en échec* (2011-2013) de Noémi McComber incarne l'idée de refus de manière manifeste. Ce triptyque regroupe trois vidéos qui montrent l'artiste : 1) se faisant jeter de la nourriture à la figure (Annexe C, fig.4), 2) cassant des bouteilles de verres contre le sol (Annexe C, fig.5), et 3) défonçant un mur à coup de hache (Annexe C, fig.6). Ces trois vidéos sont présentées en simultané au centre de l'exposition en étant projetées sur trois murs. Avec ces trois vidéos, McComber interroge la place de l'individu dans la collectivité et les limites sociales. Ici, l'immobilité et la frontalité œuvrent comme force de négation au même titre que l'action. L'œuvre est chargée d'une brutalité tant par les actions réalisées — casser des bouteilles, lancer de la nourriture sur une personne et défoncer un mur à coups de hache — tant que par la facture visuelle et sonore que génèrent ses actions, les bruits de verres qui se cassent, les coups de hache, les bruits de la nourriture s'écrasant au sol ou contre le corps.

Aujourd'hui, les formes de dominations culturelles dénoncées dans l'espace public n'ont plus trait aux Québécois-ses francophones, mais sévissent sur différentes communautés culturelles racisées, et plus largement, touchent aux questions d'hybridations culturelles, c'est pourquoi il était important d'inscrire cet esprit contestataire en phase avec ces réalités. Ainsi, l'installation photographique *little resistances* (Annexe C, fig. 15) de l'artiste Mohawk Scott Benesiinaabandan convoque un esprit révolutionnaire³¹ qu'il associe aux réalités intimes et aux luttes emblématiques autochtones. Tandis que le groupe de collaboratrices et collaborateurs *Make Banana Cry* (Annexe C, fig. 16-17-18) présente un univers qui s'inspire de la culture pop asiatique pour formuler un discours critique sur l'appropriation culturelle et la société de consommation. L'artiste Kamissa

³¹ Dans *little resistances*, les mémoires intimes et historiques s'entrechoquent. L'artiste couple des photos de famille personnelles à des images du groupe révolutionnaire EZLN et de luttes emblématiques autochtones : un barrage routier de la crise d'Oka (1990), une intervention militaire pour la crise d'Ipperwash (1995), les bateaux chavirant de Burnt Church (1999-2002), Elijah Harper pour l'accord de Charlottetown (1992) ainsi qu'une manifestation du mouvement Idle No More.

Ma Koïta (Annexe C, fig. 12) offre un espace de visibilité à la communauté noire locale en recréant une photo célèbre du groupement automatiste.

Il était aussi important que l'exposition soit un lieu de rassemblement et d'échanges, c'est pourquoi une table avec des chaises est disposée au centre de l'exposition. Ce lieu se veut accueillant pour le public, il est utilisé lors d'événements en arts vivants et lors de discussions. Des discussions avec les artistes participants à l'exposition s'y sont tenues, mais aussi des discussions avec des commissaires et historiens de l'art auxquels ont pris part Sophie Dubois, Ray Ellenwood, Anne Lupien, Patricia Smart, Nikki Little et Becca Taylor. On retrouve aussi dans cet espace des textes qui ont inspiré nos approches de l'exposition et un écran sur lequel défilent des citations tirées de *Refus global* (Annexe C, fig. 22). Cet espace est investi tout au long de l'exposition, lors de divers événements, par exemple lors d'une *Longue table*³² (Annexe C, fig. 22) en clôture de l'exposition (*Longue table : les oranges sont vertes*) où les artistes, les intervenants et le public sont invités à prendre part à une discussion libre. Les formats des échanges et des discussions étaient sous le mode de dialogue intergénérationnel permettant de tirer des fils narratifs autour de l'exposition. La rencontre intitulée « Mémoire levée : lectures commentées du manifeste » avec Sophie Dubois et Ray Ellenwood, leurs travaux respectifs ont abordé des angles morts de la réception critique, Ellenwood s'est particulièrement attardé à une chronologie des activités en arts vivants chez les automatistes. L'échange entre Patricia Smart et Anna Lupien permettait de traiter des spécificités des pratiques artistiques des femmes automatistes pour remonter le temps jusqu'à aujourd'hui. La plupart des activités de médiations ont été pensées conjointement par les trois commissaires en les inscrivant dans la perspective globale de l'exposition. Certaines discussions ont été prises en charge spécifiquement par une commissaire, alors que pour certains événements l'animation était partagée. Dans l'ensemble, les grandes lignes de l'exposition étaient élaborées en commun, de même, les choix artistiques étaient soumis à l'approbation des trois commissaires.

³² *Long table* (*Longue table*) est une forme curatoriale qu'empruntent certains événements dans un esprit de convivialité : il s'agit de réunir un ensemble de personnes autour d'une table pour échanger librement. La discussion est structurée autour d'une liste de règles d'engagements. La dimension participative ne doit pas être limitée dans le contenu ou l'accès. On retrouve souvent lors de ces échanges une nappe de papier sur la table où les participants peuvent écrire leurs idées. Néanmoins, le cadre des échanges peut être investi de manière libre.

1.5.1 « Transformation continue³³ »

Ainsi, après avoir favorisé les rencontres et la mise en commun des perspectives, l'exposition déployait un second axe tout aussi essentiel : un commissariat en arts vivants qui approfondit les enjeux d'interdisciplinarité et de transformation déjà sous-jacents aux échanges. Mon commissariat en arts vivants souligne l'importance de l'interdisciplinarité dans la démarche artistique du groupe automatiste. La danse, le théâtre, la poésie prennent part à leur travail artistique avec des formes ouvertes aux possibles et à « la transformation continuelle » que défend Borduas dans son texte du même nom ³⁴ . L'interdisciplinarité artistique de ce groupement trouve, alors, des équivalents contemporains qui incarnent l'énergie brute de *Refus global* : celle d'un groupe d'artistes qui pense que l'art est une forme de liberté inaliénable. Alors que notre espace social est de plus en plus soumis à des dispositifs de contrôle, il apparaît essentiel de percevoir l'art comme moyen pour déployer des formes libres dans l'espace public. Les corps en action dans l'espace d'exposition incarnent cette forme de contestation et de résistance.

Face à *Refus global*, il apparaît contradictoire de verser dans une muséification passéiste. Il faut au contraire embrasser les forces vives de la création, celles qui refusent de se figer dans le temps, celles qui sont en « transformation continuelle » et tournées vers l'avenir. C'est pourquoi le commissariat en arts vivants de *Refus contraire* épouse pleinement la dimension événementielle (Annexe B, fig.1) propre aux expositions, les corps et les voix animent l'espace d'exposition offrant un espace en mutations. Le travail de l'artiste visuel Dominique Pétrin, des danseur·euse·s de *Make Banana Cry* et du collectif féministe Cool Cunts, tout autant que le volet de poésie, performance et de prises de parole, — avec les artistes Oana Avasilichioaei, Sarah Chouinard-Poirier, Daria Colonna, toino dumas, Benoit Jutras, Soleil Launière, France Théoret — renouent avec la mémoire et l'oralité. Tout au long de l'exposition, des espaces ont été attribués à deux groupements en arts vivants — le collectif Cool Cunts et les collaborateurs du spectacle *Make Banana Cry* — et les poètes Daria Colonna et toino dumas ont été invités à y faire des lectures, ce qui a donné lieu à un dialogue entre langage, plasticité et corporéité.

³³ Pour la liste de l'ensemble des activités organisées ou co-organisées dans le contexte de mon commissariat en arts vivants : il faut consulter l'Annexe B, fig.1.

³⁴ L'écrit, « La transformation continuelle », paru en 1947, serait la première ébauche de « Refus global ». Le texte écrit par Borduas est soumis au groupe et refusé.

Même si les œuvres n'ont pas toujours de liens explicites avec *Refus global*, elles réactivent certaines dimensions associées au manifeste et au groupement automatiste par leurs formes et leurs enjeux thématiques. Mes choix interrogent le mythe qu'est devenu *Refus global* et l'imaginaire sociopolitique québécois qui y est lié. Le manifeste est fortement associé au Québec à la Révolution tranquille et à l'affirmation de la culture québécoise francophone³⁵. Or, les formes de dominations et d'oppressions culturelles, aujourd'hui, ne semblent plus affliger les Québécois·es francophones. J'ai donc voulu illustrer les transformations de la société québécoise et les formes de dominations actuelles, celles s'exerçant sur les cultures non-occidentales et les réalités liées au métissage culturel, au cœur du travail présenté par les artistes de *Make Banana Cry*, et au genre, avec le collectif féministe Cool Cunts. Plus largement, le choix de poètes francophones et anglophones, et d'artistes appartenant à la culture *queer*, ou encore, à différentes communautés culturelles, contribue à un déplacement des débats autour de l'identité culturelle francophone québécoise vers les minorités culturelles et de genres.

Ces réalités actuelles faisaient échos aux dimensions occultées du recueil, le texte éponyme de Borduas qui a été mis à l'avant-plan a cristallisé un imaginaire populaire, ce qui a contribué à l'effacement de l'ensemble du recueil. Ainsi, il était important de renouer avec différentes dimensions occultées du recueil et du groupement automatiste. Trois facettes occultées du groupement ont été mises en lumière par l'entremise des choix d'artistes et de pratiques artistiques actuelles : 1) l'importance de la communauté artistique du groupe automatiste ; 2) l'interdisciplinarité et les productions en arts vivants qui y sont liées ; 3) l'importance des femmes artistes dans le groupement, dont le travail relève principalement de pratiques hybrides délaissant le travail pictural. L'exposition se présente comme un échange créatif autour de *Refus global* ; si les œuvres ne font que très peu l'usage de citations ou d'appropriations tirées explicitement du manifeste, l'exposition offre un cadre dans lequel le geste posé par les automatistes en 1948 résonne. Les œuvres sont mises en dialogues avec l'héritage du manifeste. Ma posture de commissaire était de considérer *Refus global* dans sa forme *originale de recueil*, par opposition aux approches qui

³⁵ D'emblée, il faut souligner à la suite de Sophie Dubois (*Refus global : histoire d'une réception partielle*, 2017), l'instrumentalisation de l'imaginaire sociopolitique autour de « Refus global » au profit de revendications politiques au fil de l'histoire sociale du Québec. En 1948, le recueil représente plutôt un geste apolitique pour les automatistes qui veulent soustraire l'art à toutes formes de partisanneries. Le manifeste s'inscrit en opposition au manifeste surréaliste et à l'allégeance politique du groupe français au communisme. Les automatistes veulent avant tout défendre un projet esthétique et se dissocier du communisme, la dimension politique émerge davantage de l'engagement collectif et artistique chez les automatistes.

ont favorisé le texte éponyme au détriment de la forme recueillistique. Le recueil présenté au sein de l'exposition veut éclairer les dimensions méconnues entourant *Refus global*. Cette posture permet d'interroger le mythe qu'il est devenu aujourd'hui. Les œuvres sélectionnées renouent ainsi avec « l'esprit » du manifeste à travers leurs formes expérimentales et pluridisciplinaires, leur engagement artistique et social. Comme le manifeste est tourné vers le futur et appelle à l'action, la présentation d'œuvres actuelles permet de réfléchir autrement à l'héritage des automatistes. Plus encore, je souhaitais que le travail des artistes en arts vivants soit porteur de cette « transformation par l'art » au cœur du manifeste. C'est pourquoi j'ai élaboré avec les artistes des formats de présentation en transformation à mi-chemin entre arts visuels, arts vivants, poésie et médiations.

La transformation continue de l'exposition, par les corps et les actions, propose une résistance aux dispositifs d'exposition. En même temps, la transformation de l'exposition éclaire l'effacement des pratiques en arts vivants dans la fortune critique de *Refus global*. En effet, mon commissariat comporte environ une quinzaine de performances et d'événements (Annexe B). La présentation du travail des artistes en arts vivants a lieu selon des modalités, des paramètres et/ou des scénarios qui ont été établis avec moi et les artistes tout en laissant libre cours à l'inventivité des performeur·euse·s. La transformation de l'espace d'exposition se fait par le biais des performances du collectif Cool Cunts, dont les traces demeurent après leur passage : une cimaise peinte et triturée, des objets, des matières déplacées ou ajoutées, alors que certains éléments seront activés, par exemple, une radio en fonction va suivre le rythme de la vie « ordinaire ». Au fil de l'exposition, un désordre créé par les performeuses s'amplifie. Dans le cadre de *Make Banana Cry, Partie I*, le dispositif scénographique sera activé principalement lors de la présentation de la pièce où les objets sous vitrine seront retirés de l'installation pour modifier l'apparence des performeur·euse·s. Par leurs présences actives, les artistes modifient l'espace d'exposition. Bref, les corps et les formes matérielles se transforment mutuellement et de manière conséquente l'espace de la galerie est lui aussi changé. Ces événements, de natures diverses, modifient la lecture de l'exposition, tant au moment où ils se déroulent qu'après coup, puisque les traces qu'ils laissent persistent dans le temps.

L'idée de « transformation continue » est empruntée aux automatistes, si elle s'incarne dans mon commissariat par une dimension performative importante et un appel à des rassemblements, elle est aussi une invitation à repenser notre relation à l'art. D'un point de vue purement énonciatif, l'idée de « transformation continue » renoue avec la vision de l'art des automatistes, c'est-à-dire

une sensibilité émancipatrice à même de transformer le monde. Dans l'écrit « Transformation continue », qui est la première version du manifeste, Borduas écrit : « La vie de la pensée suit la vie des corps » ou « Les limites de la vie semblent les limites mêmes de la matière » ([1947] 281). Sans proposer une analyse exhaustive, cette vision de l'art renvoie à une vitalité essentielle : comme la vie, l'art doit rester en transformation. Par les mutations qu'il provoque, l'investissement des corps et la part de hasard qu'il introduit, mon commissariat transpose cette approche dans les formes esthétiques actuelles.

Au sein d'une exposition, les relations entre les formes matérielles et corporelles s'éloignent de perspectives dualistes. La théoricienne Rebecca Schneider — dont les recherches portent sur le théâtre et la performance en relation avec les médias et les documents — fait valoir que les savoirs, qu'ils soient matériels ou performés, nécessitent une architecture, un dispositif qui engage à son tour des actions. Cette approche nous invite à considérer les processus et les gestes comme intimement liés aux savoirs. Ainsi, les arts vivants au sein de *Refus contraire* mettent en jeu la mémoire corporelle et les formes de narrativités propres aux pratiques dites éphémères. Le format événementiel de l'exposition multiplie les trames narratives et les lectures possibles, entre histoires et expériences, mémoires et oralité. La cadre fait éclater toute lecture univoque pour privilégier l'improbable et le singulier comme forme de résistance.

1.5.2 Les groupements : Make Banana Cry et Cool Cunts

Le commissariat en arts vivants de *Refus contraire* met en scène deux groupements d'artistes, ceux-ci vont occuper l'espace de la galerie tout au long de l'exposition. Dans le prolongement du groupement automatiste, il s'avérerait essentiel d'accorder une place centrale aux collectifs d'artistes, dont le travail se manifeste de manière marquée par leurs interventions en galerie. L'importance du volet en arts vivants opère un renversement par rapport aux récits historiques dominants : ceux-ci valorisent la peinture et la sculpture comme point focal du groupement automatiste, alors que les pratiques en arts vivants ou interdisciplinaires sont peu abordées.

Le groupe automatiste est établi à Montréal, il incarne la jeunesse et l'avant-garde artistique de l'époque. Rappelons que le groupe automatiste défend un savoir poétique et un art vivant. Leur pratique collective s'affirme contre les structures institutionnelles et se situe en marge des

institutions officielles. En écho, il était important de représenter le dynamisme actuel de la scène artistique montréalaise en présentant des groupes émergents et représentatifs de l'effervescence artistique de la métropole. Les groupes choisis renouent avec l'engagement artistique et collectif des automatistes, tout en incarnant des franges marginales du milieu artistique. Ils sont issus de scènes artistiques de la performance, de la poésie et de la danse contemporaine qui ont connu un réinvestissement marqué par de plus jeunes générations à Montréal, et cela, bien que ces scènes appartiennent à des pratiques artistiques souvent en périphérie de genres plus établis et populaires (roman, théâtre, peinture, installation) et qu'ils empruntent de plus petits circuits. Ainsi, je souhaitais que la réalité montréalaise dans sa diversité culturelle soit représentée. Un autre enjeu sous-jacent était de développer des relations avec des communautés spécifiques : milieu de la poésie, de la performance, de la danse contemporaine, ou encore, communauté asiatique, noire et autochtone. A contrario de l'image populaire qui associe le manifeste à la culture québécoise francophone, il était intéressant de montrer, aujourd'hui, les échanges entre le milieu anglophone et francophone, et plus généralement les différentes réalités culturelles présentes au sein de la scène artistique.

Mon commissariat en arts vivants avait comme visée de mettre en valeur des formes expérimentales et interdisciplinaires pour renouer avec l'esprit de *Refus global*. Ainsi, j'ai sélectionné des formes artistiques hybrides, entre installation et performance, qui par leurs formes et leurs thématiques entraient en dialogue avec le manifeste. En tant que commissaire en arts vivants, je souhaitais mettre de l'avant des groupements à même d'incarner l'engagement collectif du groupe automatiste, tout en soulignant l'apport significatif des femmes automatistes dans le domaine des arts vivants. Cette prise de position m'a mené à faire intervenir des groupements artistiques interdisciplinaires en arts vivants dans l'espace de la galerie : le collectif féministe Cool Cunts et le groupe de collaborateur·rice·s réunis autour de la pièce *Make Banana Cry*. Les performances réalisées par les deux groupements s'étaient sur les quatre premières semaines de l'exposition : la série *Blank Cunts-Quatuor* en solos (Annexe C, fig. 7-8-9-10) se déclinait sous la forme de cinq performances de longue durée (4 à 6 heures), à laquelle s'ajoutait une performance de groupe lors du vernissage (Annexe C, fig. 11) ; le groupement *Make Banana Cry* présentait une série de quatre interventions *Banana Peels (Trying Hard)* (Annexe C, fig.18) et présentait la pièce *Make Banana Cry, Partie I* (Annexe C, fig.17), la Partie II était présentée sous la forme d'un document vidéo. Chacun des

groupements était en dialogue avec le travail poétique d’auteurices : la poète Daria Colonna (Annexe C, fig.19) faisait une lecture accompagnée des Cool Cunts, la poète toino dumas (Annexe C, fig. 20) présentait une lecture (au sein du dispositif scénographique de *Make Banana Cry*) avant la présentation de la pièce.

1.5.3 Make Banana Cry

La pièce *Make Banana Cry* représente bien la diversité de la scène artistique locale. Entre pièce chorégraphique, défilé, performance et installation, ce spectacle présenté au MAI (Montréal, arts interculturels) sous l’initiative des artistes Andrew Tay et Stephen Thompson. Ces deux artistes ont été invités par le MAI à créer une pièce sur leurs origines métissées asiatiques. Le défilé est réalisé en collaboration avec les chorégraphes Ellen Furey, Hanako Hoshimi-Caines, Dana Michel et Simon Portigal, et l’artiste visuelle Dominique Pétrin, qui réalise pour l’occasion un dispositif scénographique. Dans le cadre de l’exposition, la première partie, *Make Banana Cry, Partie I*, (Annexe C, fig. 17) reprenait la partition originale présentée lors de la présentation au MAI. L’installation de Pétrin, quant à elle, a été repensée pour l’exposition tout en reprenant les principaux motifs. Le dispositif scénographique a intégré de nouveaux éléments : cartels, vidéo, etc. De même, la série d’intervention *Banana Peels (Trying Hard)* (Annexe C, fig. 18) en continuité avec la pièce a été élaborée par les artistes (à ma demande) pour l’exposition.

Constitué principalement de chorégraphes, ce groupement est rassemblé autour d’une œuvre qui interroge les stéréotypes culturels, plus spécialement ceux liés à la culture chinoise, et ses relations avec la société de consommation. Leur univers s’inspire de la culture pop asiatique pour formuler un discours critique sur l’appropriation culturelle. L’artiste visuelle Dominique Pétrin collabore à ce travail par la mise en place d’un dispositif scénographique (Annexe C, fig. 16) présent tout au long de l’exposition. Ce dispositif présente une accumulation d’objets de pacotille, disposés sous des vitrines et sur des socles comme s’il s’agissait d’artefacts. On retrouve sur le sol et le mur un travail de sérigraphie sur papier présentant des motifs colorés propres à l’artiste. Pétrin dispose sous vitrine des objets de faible valeur marchande, fabriqués en Chine, souvent farfelus ou énigmatiques, relevant à la fois de la culture pop asiatique et des logiques de consommation. En réinvestissant les codes et la signalétique muséaux, elle en opère un détournement qui accentue l’ambiguïté du statut de ces objets, situés à l’intersection du produit marchand et de l’artefact. Le dispositif scénographique se transforme au cours de l’exposition, il devient le cadre du défilé *Make*

Banana Cry, Partie I. Les objets sous vitrines deviennent les accessoires des performeur·euse·s, ceux-ci marchent sur le tapis sérigraphié au sol comme s'il s'agissait d'un podium de mode. Annexé à cet espace, l'on trouve une vidéo qui présente la deuxième partie de *Make Banana Cry*. La vidéo, présentée sur un écran, reprend l'atmosphère *kitsch* d'une discothèque d'Asie, en même temps que les performeur·euse·s nous offrent une danse hybride mélangeant les codes de danses folkloriques, dont les origines sont multiples. Ainsi, les artistes veulent illustrer les contaminations et les hybridations culturelles.

Les objets sous vitrines sont aussi accompagnés de cartels réalisés par l'ensemble des artistes. Ces cartels reprennent l'approche d'un musée d'ethnologie où les artefacts s'inscrivent dans un récit historiographique en traitant des rites, de l'éducation, des vêtements, etc. Les cartels révèlent un peuple imaginé, les « Bananas ». Le nom du peuple (« Bananas ») reprend une désignation raciale actuelle péjorative dans le jargon populaire américain et asiatique. L'expression est utilisée pour désigner des Américains aux origines asiatiques qui sont perçus comme ayant été assimilés et acculturés dans la société américaine, et plus largement, occidentale. L'expression « banana » dans le langage populaire est une métaphore raciale qui signifie qu'une personne est jaune à l'extérieur (asiatique) et blanche à l'intérieur (occidentale). Ce terme est utilisé de manière négative par les Asiatiques ou les Américains d'origine asiatique, elle cherche à les dénigrer pour leur manque d'authenticité ou de conformité avec la culture traditionnelle d'Asie. De leur côté, les Américains non-asiatiques l'utilisent pour vanter l'assimilation des Asiatiques ou des Américains d'origine asiatique à la culture occidentale. Ainsi, le peuple imaginé, les « Bananas », utilise cette métaphore pour traiter de manière critique et humoristique d'enjeux raciaux et de métissages culturels. En relation avec le dispositif, les cartels situent les objets de consommation à travers l'histoire de ce peuple. L'histoire fictive de ce peuple est lue à partir d'une perspective future (qui viendrait après notre époque actuelle). Ce groupe culturel appartient à un passé révolu, alors que les cartels se réfèrent à des objets et des événements actuels.³⁶ Dans l'ensemble, les différents éléments qui

³⁶ À titre d'exemple voici l'un des cartels présentés dans l'exposition sous la catégorie « Rites » : « Chez les Bananas, élever les matériaux les plus ordinaires au rang d'objets sacrés était chose courante. La fétichisation est devenue leur principal vecteur de vénération, jusqu'au moment où l'interdiction du plastique et de la consommation de chair canine soit entrée en vigueur. Le mouvement des Bananas a amené un vent de conscientisation collective contre les dynamiques de pouvoir systémiques qui visaient l'anéantissement de l'esthétique au profit de stéréotypes et de clichés. Passée l'ère de la Grande Conscience, un sentiment de nostalgie problématique régnait toujours, dû à l'influence des chansons pop telles que *Les chinois* de Mitsou ou *Turning Japanese* des Vapors — où l'on entend le tristement

participent au dispositif parodient les codes muséaux et joues constamment sur les frontières entre fictions et histoire, entre culture orientale et occidentale.

Lors du défilé-spectacle *Make Banana Cry, Partie I* (2 juin, 2018) (Annexe C, fig. 17), les performeur·euse·s activent le dispositif réalisé par l'artiste Dominique Pétrin. Les artistes défilent sur le tapis sérigraphié au sol en reprenant la forme d'un défilé de mode, c'est-à-dire en faisant des tours de pistes successifs. Les objets exposés sont sortis de leur vitrine et utilisés par les performeur·euse·s pour transformer leurs corps. Le défilé rappelle la mascarade, puisque que chaque performeur·euse utilise les objets pour incarner différents stéréotypes culturels par un jeu physique exagéré. À mi-chemin entre danse contemporaine et performance, le travail corporel comporte un travail visuel important. Sous la forme d'un défilé de longue durée, le spectacle caricature les stéréotypes culturels non occidentaux. Le travail des performeur·euse·s s'appuie sur une partition au rythme soutenu, les six performeur·euse·s défilent de manière continue en mimant un défilé de mode (une approche qui s'apparente au *voguing*), alors, qu'ils utilisent différents objets de consommation pour créer des personnages, dont les gestes, les mimiques, incarnent des stéréotypes qui sont portés jusqu'à leur propre dérision. Au début de la performance, les artistes sont recouverts de plusieurs couches de vêtements, à tel point que l'on ne distingue aucune peau ou chair, les lumières sont éteintes, le rythme est plus lent, à chaque tour de piste, les performeur·euse·s se dévêtissent, puis commence à se déguiser, le rythme s'accélère de plus en plus rapidement, à toute la fin iels sont nus sur la piste. Les objets *made in China* transforment tour à tour les corps qui incarnent des clichés à la fois drôles et troublants. Les artistes aux identités culturelles métissées jouent de ces représentations ancrées dans l'imaginaire populaire dans une perspective critique. Ainsi, les performeur·euse·s utilisent les objets exotiques — qui illustrent les modes de dominations culturelles — afin d'en faire des instruments émancipateurs.

La série d'interventions *Banana peels (trying hard)* s'inscrit en continuité avec le travail thématique et physique fait par les artistes lors du défilé. Cette série de trois ateliers est ouverte aux publics, lors de trois séances de travail se déroulant dans l'espace d'exposition en amont de la

célèbre *Refrain Oriental*, une tendance musicale qui instrumentalisa tout type de fruits utilisés lors des parades et rites des Bananas. » (Galerie de l'UQAM, *Refus contraire*, 2018)

présentation du défilé. Ce cycle de travail est basé sur l'identité et l'histoire corporelle de chaque interprète, dont les origines culturelles sont diverses. Les sessions fonctionnent comme une danse sociale dans laquelle chacun reconnaît son corps colonisé, c'est-à-dire les différentes formes disciplinaires et corporelles auxquels iels ont été contraints, dont iels essaient de se libérer en renouant avec des formes plus libres du mouvement, tout en incluant des mouvements formels rappelant la danse moderne (Annexe C, fig.18), ce travail cherche à échapper aux codes préconçus en montrant la complexité de nos héritages culturels. Les ateliers mettent en scène les processus de réflexions et d'expérimentations du groupe autour de ce travail de décolonisation des corps. Ils reprennent des formes et des représentations issues de la culture populaire pour les interroger : une comptine populaire sur les Chinois chantée par des enfants dans les écoles qui est commentée par les artistes, des ateliers physiques où des danses hybrides mêlant folklore et danses sociales dialoguent avec la danse moderne, des formes de réflexions ouvertes sur leur travail sont partagées (sans danse). Il s'agit, ici, d'incarner un devenir qui résiste aux classifications. Lors de ces interventions, les visiteur·euse·s peuvent être amené·es à s'engager physiquement ou à dialoguer. Le travail des performeur·euse·s s'appuie sur une formation en danse, qui transparait dans le travail physique mené dans la galerie. D'ailleurs, c'est aussi cette formation technique qu'ils remettent en question avec leur travail corporel décolonial qui vise à désapprendre la discipline classique ou moderne, qui caractérise encore aujourd'hui le champ de la danse occidentale. Par l'inclusion de formes corporelles populaires, folkloriques, culturelles ou tirées de la « vie ordinaire », iels introduisent d'autres relations avec la danse. Leurs danses entraînant appuyées par de la musique forte créent une ambiance qui rompt avec le silence habituel des salles d'exposition.

1.5.4 Cool Cunts

Le second groupement est un collectif féministe éclectique, dont le travail cru et subversif reprend des formes populaires. Le collectif Cool Cunts réunit vingt-cinq artistes principalement des arts vivants (danse, théâtre, cirque, musique) aux horizons diversifiés dans des propositions à la fois crues, viscérales et parodiques. En 2017, le groupe de femmes est d'abord réuni sous l'initiative du chorégraphe Dave St-Pierre lors d'une résidence de longue durée au CCOV (Centre de Création O Vertigo, Montréal). Le projet prend rapidement une forme collective et féministe où les vingt-cinq artistes agissent comme co-autrices. Finalement, la résidence sera annulée et l'ensemble des artistes décide de fonder, en 2017, le collectif Cool Cunts pour poursuivre leurs explorations. Une dizaine

des membres du collectif ont pris part à l'exposition se relayant lors de cinq performances de longues durées (de 4 à 7 heures) et lors du vernissage de l'exposition. *Blank Cunts/quatuor en solos* (Annexe C, fig. 7-8-9-10) est une série d'œuvres à la fois installatives et performatives créées spécialement pour l'exposition. La série regroupe quatre dispositifs in situ à activer par le collectif Cool Cunts : on retrouve une performeuse³⁷ seule dans chaque espace, mais elles sont libres de se déplacer en galerie. Le travail des performeuses est orienté par le canevas général établi en début de production entre moi et les artistes. Toutefois, elles sont libres d'y présenter ce qu'elles veulent sans que cela soit préalablement défini. Ainsi, l'improvisation participe grandement à leurs performances.

Blank Cunts/quatuor en solos est constituée de quatre espaces installatifs pensés spécialement pour l'exposition. La série exploite quatre espaces « réels » de la galerie tout en associant chacun à un imaginaire lié à la figure féminine. Ces quatre espaces mettent en jeu des stéréotypes féminins pour les déconstruire. Pour chacun des espaces, nous avons défini un cadre (moi et le collectif) dans lequel se meuvent les performeuses. Ces espaces jouent de l'espace « réel », mais aussi il donne une dramaturgie contextuelle. Il s'agit d'un canevas général à partir duquel les performeuses agissent, mais dont elles peuvent aussi déroger. Ces quatre espaces sont activés lors de la série de six performances de longues durées (4 à 6 heures) qui peuvent emprunter les différents espaces installatifs. Le dispositif *Shiny Cunt/déshabiller l'esprit* (Annexe C, fig. 10) prend place directement sur une cimaise de la galerie. Les performances exploitent cet espace qui permet habituellement l'accrochage d'œuvres, le mur est investi dans son intégralité et sa matérialité (un escabeau permet aux performeuses de s'approprier celui-ci en hauteur). Dans cet espace, les performances jouent sur l'idée de tableaux vivants : les performeuses tiennent la pose, elles incarnent en silence des clichés, des femmes désorientées et aux gestes lents qui s'effondrent. La surface même du mur est tour à tour peinte, triturée, marquée, effacée et nettoyée. Par l'appropriation de différents clichés féminins, les performeuses s'exercent à incarner différentes images, c'est-à-dire qu'elles travaillent sur l'immobilité et la répétition, elles se costumant et incarnent des stéréotypes, elles cherchent à se fondre dans le décor, alors que leur présence physique contredit cet état. *Hidden Cunt/émanciper l'erotisme* (Annexe C, fig. 8) prend place au

³⁷ Pour le collectif Cool Cunts, j'ai choisi de féminiser, bien que Dave St-Pierre fait partie du groupe, l'ensemble des artistes font partie de la communauté LGBTQ+ et/ou s'identifient en tant que femmes.

centre de la salle d'exposition ou une serre de toile transparente est installée au sol. La serre n'est pas très haute et entourée de terre disposée sur une toile, on retrouve des guirlandes de lumières et un éclairage d'appoint. Cette serre est entourée de trois murs sur lesquels est projeté le triptyque de Noémi McComber *Mise en échec*³⁸. Il va de soi que les performeuses sont affectées par les vidéos qui jouent sans arrêt et dont la brutalité (visuelle, mais aussi sonore) ne peut qu'influer sur ce qui y a lieu. Dans le chapitre 4, je montrerai comment cet espace, la serre, est envisagé tour à tour comme la prison, la maison et la sépulture des femmes. En effet, l'espace a été pensé pour illustrer l'enfermement des femmes dans la domesticité, mais il est aussi un espace de ressourcement, d'intimité et de soins. *Juicy Cunt/nager à contre-courant* (Annexe C, fig. 9) est située sur le monte-charge de la galerie, celui-ci est caché derrière un mur qui s'ouvre — et qui demeure entrouvert en l'absence des performeuses. On y retrouve un radio et une queue de sirène parfois accrochée au mur, parfois utilisée par les performeuses. Les performances exploitent les figures de la sirène ou de la méduse développant un travail corporel qui ensorcelle ou hypnotise. Le travail de contorsions et/ou acrobatique qui a lieu joue sur la plasticité des corps. Dans cet espace en hauteur, les performeuses travaillent une corporéité fluide qui renvoie à une forme de sensualité féminine, ici, exploitée à travers la voix, le souffle, les bruits de bouche et les halètements. Le canevas dramaturgique envisageait la fluidité comme évocatrice de la réalité matérielle des corps. *Iron Cunt/croiser le fer* (Annexe C, fig. 7) a lieu dans une coulisse très exiguë de l'espace d'exposition. Cet espace ressemble littéralement à une garde-robe chargée de vêtements et de costumes divers ; une poignée permet d'ouvrir et de fermer cet espace. Ici, les performeuses sont prises au piège dans cet espace restreint, leur endurance est mise en jeu dans cet espace exigu. Elles peuvent s'y enfermer, elles peuvent être découvertes par les visiteur·euse·s, tournant la poignée et ouvrant la porte. Les costumes figurent les différents rôles sociaux que doivent endosser les femmes, ils permettent des jeux de rôle.

Les quatre espaces installatifs interrogent la matérialité même de la salle d'exposition. Par exemple, les performeuses s'installent dans le monte-charge de la galerie (*Juicy Cunt/nager à contre-courant*) ; cet espace est habituellement utilisé pour transporter des matériaux et des œuvres devant

³⁸ Rappelons que l'installation montre trois vidéos en simultanée de l'artiste : 1) se faisant jeter de la nourriture à la figure, 2) cassant des bouteilles de verres contre le sol et 3) défonçant un mur à coup de hache. Ainsi, l'on entend les bouteilles se casser brutalement au sol ou encore les coups de hache de manière répétitive dans la galerie.

être placés dans l'espace d'exposition, il est normalement dissimulé derrière un mur. Le fait de rendre visible cet espace utilisé pour la production de l'exposition rappelle qu'il est aussi un lieu de représentation. Le monte-charge, quant à lui, évoque les mécanismes de dissimulation propres à cet espace. La petite plate-forme surélevée rappelle une scène, en même temps, qu'il crée un effet de distanciation par le fait de montrer les rouages de l'exposition. Le monte-charge permet à la matière provenant de l'extérieur — c'est-à-dire les divers matériaux, les œuvres et les outils utilisés dans le cadre de l'exposition — d'entrer à l'intérieur de cet espace, il est un lieu de transition du monde « réel » vers un espace de (re)présentation, le mettre à vue ramène la salle d'exposition à ses propres contraintes matérielles. Ainsi, le travail sur la matérialité même de la salle d'exposition mène à interroger la naturalisation de ce cadre de représentation. Plus encore, l'investissement de l'une des coulisses de la galerie (qui se situe entre deux murs) (*Shiny Cunt/déshabiller l'esprit*) joue sur une certaine ambiguïté de l'espace d'exposition, par le fait de rendre visible la dimension scénographique de l'exposition qui tend à être « naturalisée » dans ses usages courants. De manière générale, les formes installatives des Cool Cunts exploitent l'espace d'exposition comme un site, l'exposition devient le cadre des actions. Les espaces créent des situations qui en appellent à une théâtralité inhérente aux formes incarnées présentées. De même, un ensemble d'éléments empruntent au jeu théâtral, on retrouve dans l'espace de la galerie un support à costumes et à accessoires contenant des robes, des perruques, des perles, etc. qui rappelle l'usage fait au théâtre. Ces accessoires, habituellement associés aux femmes, servent à « costumer » les performeuses tout en questionnant le genre comme construction sociale et les jeux de mascarade liés au féminin.

Dans l'ensemble, les dispositifs installatifs déploient aussi leur propre potentiel d'expression et d'intrigue, ces espaces cachés peuvent être découverts par les visiteur·euse·s indépendamment des performances. Le fait que ces installations sont dissimulées, mais accessibles peut créer un effet de surprise par leur découverte. Les visiteur·euse·s sont amené·es découvrir les traces des actions révolues des performeuses et à essayer de reconstituer ce qui a eu lieu : les vêtements, les messages inscrits sur la cimaise, les colliers traînants au sol. De même, les espaces prennent leur pleine signification dans leur relation avec l'espace « réel » d'exposition : le monte-charge qui montre l'envers du décor, la garde-robe incrustée dans une coulisse, le mur « réel » exploité pour sa matérialité, la serre de fortune disposée au sol. L'ensemble des œuvres donnent l'impression qu'elles veulent s'incruster ou s'imposer dans l'espace d'exposition, qu'elles occupent de manière

clandestine. Les performances de longues durées qui y ont lieu présentent un travail sur la matérialité de l'environnement : les traces, les marques et les souillures faites lors des interventions transforment l'espace. Plus l'exposition avance, plus un désordre se crée dans l'espace, les performeuses laissent au sol des costumes ou colliers, elles laissent des marques et de la peinture sur le mur, par exemple.

Cette invitation lancée à un groupement féministe pour une exposition dédiée à *Refus global* est une réponse critique à la réception du travail artistique des femmes automatistes. Le collectif Cool Cunts met au cœur de ses engagements la reconnaissance du travail créateur des femmes. Chaque artiste agit à la fois en tant qu'interprète, collaboratrice, conceptrice et réalisatrice du projet. Ainsi, c'est une forme d'*empowerment* collectif qui est recherchée. Le groupe préconise une approche féministe intersectionnelle : « Le collectif s'est donné pour priorité de rassembler un large éventail de femmes issues de diverses disciplines artistiques (danse, théâtre, cirque et musique), générations, couleurs, sexualité, genre, mobilité physique, nationalités, langues, opinions et discours » (Dossier de présentation du collectif). Le collectif développe une esthétique queer et trash, créant des images percutantes et dérangeantes qui brouillent les repères de genre. Leurs installations combinent matériaux commerciaux, accessoires de scène, costumes, tricots et divers textiles. Dans la série *Blank Cunts/quatuor en solos*, les performeuses exposent leur résistance physique aux rôles imaginaires et sociaux octroyés aux femmes. Symboles de la vie domestique et références aux mythes féminins s'entremêlent au sein de tableaux vivants et dérangeants. Bien que les performances s'appuient sur un canevas général, elles se déploient de manière très différenciée selon les performeuses. Ainsi, Alix Dufresne peut, par exemple, s'épiler presque entièrement sur place tout en dialoguant avec les visiteur·euse·s, tandis qu'Alanna Kraaijeveld choisit de s'approprier la partition *Silver Venus*, tirée de l'œuvre *Personal Clam Iconography* de la chorégraphe Andrea Spaziani.

1.5.5 Lectures, prises de parole et autres performances

Dans ma perspective de commissaire, le recueil *Refus global* met en jeu les arts du langage et les arts visuels desquels émergent les arts vivants. Le langage est un élément au cœur du manifeste constitué de neuf textes aux genres très différents et en raison de l'importance du texte éponyme (signé par quinze artistes). Soulignons aussi l'usage graphique des mots comme en témoigne la

couverture dont le texte est écrit par Claude Gauvreau et l'aquarelle réalisée par Riopelle³⁹, ou encore, le tract de Fernand Leduc dont la visualité est aussi importante que le propos. Comme plusieurs commentateur·rice·s du manifeste l'ont relevé, bien avant la sortie du manifeste, les automatistes sont connus pour leurs prises de parole publiques. Ainsi, c'est un groupe d'artistes qui d'emblée s'inscrit dans une démarche où le discours public est fondamental. Il était donc important d'octroyer une place aux arts du langage, ce qui a pris forme par la présentation de lectures de poésie au sein de l'exposition. De même, une soirée de clôture entre poésie, prises de parole et performance concluait l'exposition dans l'espace public (j'y reviendrai plus loin). Sans compter plusieurs discussions publiques animées par moi et les co-commissaires de l'exposition avec des intervenant·es diversifié·e·s.

La poésie lue est chargée d'une intensité qui fait écho à *Refus global*. D'une part, le groupe automatiste s'inscrit avant tout dans une recherche poétique, d'autre part, il faut souligner la présence de la forme poétique au sein du recueil, notamment avec le poème sur la couverture écrit par Claude Gauvreau et son travail dramaturgique près de la poésie. Enfin, le manifeste par sa forme en appel à l'action, il est un acte de langage. Les lectures présentées lors de mon commissariat souhaitaient renouer avec l'énergie de *Refus global*, soit par leur charge dénonciatrice, leur engagement, leur force transformatrice ou encore leur énergie de la négation. En réponse à la forme manifeste, il était important de faire résonner des voix dans l'espace public, d'incarner la dimension performative du manifeste. Les auteurs et autrices — Oana Avasilichioaei, Daria Colonna, toino dumas, Benoit Jutras et France Théorêt — reflètent l'hétérogénéité de la culture montréalaise et recomposent les enjeux culturels des signataires du manifeste. Si l'on associe traditionnellement le manifeste aux revendications des Québécois·ses francophones, *Refus contraire* aborde la question de la langue et de l'identité culturelle à travers ses réalités actuelles.

³⁹ À ce sujet, Julie Gaudreault écrit dans son livre *Le Recueil écartelé* : « L'enveloppe de *Refus global* se lit et se regarde, tout comme l'ensemble du recueil. D'une certaine manière, le travail graphique (typographie et dessin) de ce poème « liminaire » exacerbe d'entrée de jeu l'importance de la langue comme matériau se situant à mi-chemin entre les codes linguistique et graphique, pôles entre lesquels se tient l'ensemble du recueil. » (2007, 73)

1.5.6 Daria Colonna et toino dumas

Avec son livre *Ne faites pas honte à votre siècle* (2017) (Annexe C, fig. 19), Daria Colonna fait état des ravages du néolibéralisme à travers une poésie virulente et lucide. En ce sens, ce livre brosse un portrait de notre époque comme l'a fait « Refus global ». Il actualise la critique sociale faite dans « Refus global », en même temps, qu'il mesure le chemin parcouru depuis le manifeste. D'emblée, il faut faire le constat que l'idéal de « liberté » au cœur du manifeste est loin d'être atteint et qu'il apparaît aujourd'hui comme une utopie. Le livre de Daria Colonna sans pudeur décrit les maux et les violences de notre époque, c'est pourquoi il est apparu comme une réponse possible à « Refus global ». Daria Colonna dénonce un endormissement social qui repose sur un individualisme pervers. Elle met au jour les violences systémiques de notre société. Par son adresse frontale au « vous », elle interroge notre complicité avec l'état des choses, puis le passage au « nous » est un constat d'impuissance. Ainsi, il était possible de voir *Ne faites pas honte à votre siècle* comme un reflet inversé de « Refus global » (un refus contraire) qui appelle somme toute par sa teneur vindicative à un réveil collectif. La lecture intégrale de son livre a été faite conjointement avec une performance des Cool Cunts.

La poète toino dumas livre une lecture intitulée *Sylvestres et survivantes* (Annexe C, fig.20) regroupant des extraits de ces livres *Au monde, inventaire* (2015) et *animalumière* (2016). Dans sa poésie, dumas situe le pouvoir de résistance dans la réinvention continue des choses simples où la vie recèle un pouvoir de transformation inouï. À travers un inventaire du monde, il montre le mouvement constant des choses et des êtres. Dans sa poésie, la lumière est transfigurante par sa capacité à renouveler constamment nos perceptions. En écho au désir de transformation sociale par l'art que l'on retrouve présent dans le manifeste, je trouvais intéressant de mettre en valeur la poésie de toino dumas qui suggère cette transformation du monde par la poésie. Elle incarne une énergie transformatrice que l'on retrouve dans le manifeste. La lecture de toino a eu lieu dans l'espace pour le défilé *Make Banana Cry*.

1.5.7 *Si le refus avait une forme* (micro-ouvert et scène-ouverte) et rassemblements

Enfin, la soirée de clôture du 15 juin 2018, *Si le refus avait une forme* (Annexe C, fig. 21) interroge nos généalogies métissées ancrées dans le territoire québécois et, plus spécialement, dans le milieu montréalais. Dans cette perspective, l'exposition offre un métissage des langues à l'image des

communautés diversifiées qui forment la métropole. Le commissariat en arts vivants expose alors les fractures et les transformations des langues sur le territoire. Dans le cadre de la soirée de clôture, l'accent est particulièrement mis sur la langue et le langage comme lieu d'énonciation et d'émancipation. Pour cette soirée, j'ai invité deux poètes, Benoit Jutras et Oana Avasilichioaei, l'écrivaine et activiste féministe France Théoret, les deux performeuses Sarah Chouinard-Poirier et Soleil Launière. Mes choix étaient orientés par le propos des œuvres qui recoupaient l'esprit ou l'énergie du manifeste, mais aussi je souhaitais réunir des gens issus de différentes générations, dont les appartenances culturelles faisaient échos à la dimension décoloniale de l'exposition. Je voulais faire une traversée du temps et du territoire québécois en présentant des œuvres qui convoquent, ou portent, un regard sur différentes périodes de l'histoire sociale du Québec. De même, ces artistes mettent en jeu les principales orientations thématiques de mon commissariat qui veulent dénoncer les formes de domination culturelle et de genre. Les artistes invités sont autant choisis pour l'œuvre présentée que pour leur démarche qui recoupe différents enjeux au cœur de mon commissariat.

L'écrivaine et activiste France Théoret ouvre la soirée avec la lecture d'extraits de son texte « L'art poétique » tiré du livre *la Cruauté du jeu* (2017). D'emblée, elle y affirme, « Je n'ouvre pas de classement entre la poète, la femme, la militante. » (2017, 17). Elle s'insurge et se révolte contre les consensus et l'obéissance qui réduisent les dénonciations et la pensée. Alors que « le mouvement introduit une pensée qui fait agir » (2017, 27), sa révolte s'inscrit en réaction à une histoire portée par la domination, la honte et la servilité. Écrivaine de renom, France Théoret a participé à la construction de la pensée féministe au Québec, son recueil de poésie *Bloody Mary* (1977) est l'un des textes emblématiques de l'écriture des femmes. Pour ce dernier événement, je voulais convier une figure importante de la pensée féministe. « L'art poétique » est un texte dont le ton est près du manifeste, il réfléchit à la recherche formelle en écriture en l'inscrivant en résonance avec la culture québécoise et le patriarcat. Dans ce texte, les dénonciations sociales sont intriquées dans une recherche formelle et esthétique, *rappelant Refus global*. En effet, l'autrice n'hésite pas à invoquer une révolte, encore et toujours nécessaire aujourd'hui, en reconstituant sa trajectoire d'écrivaine et de femme. Son travail d'écriture s'élabore à travers des observations sociologiques qui offrent un retour critique sur l'histoire du Québec. Ainsi, elle rejoint la dimension sociopolitique, dont a été investi *Refus global*. Enfin, la langue est au cœur de sa

démarche, qu'elle définit comme une « lutte sans cesse recommencée et renouvelée avec la langue » (16).

Le poète Benoit Jutras, avec « _white light white heat⁴⁰ », affirme une énergie punk, le titre de sa suite poétique évoquant l'album du même nom de Velvet Underground. Les poèmes alternent entre anglais et français, ils dépeignent le territoire américain entre hallucinations et misère. Benoit Jutras est un poète de la langue, il travaille les mots comme de la matière. Avec cette série de poèmes, il met en jeu l'américanité de la langue française québécoise : « [...] de jutras de moi custer mon enfance nationale cause i speak black and white comme je change de vie dans la rivière baptiste noyée aimée défenestrée reclouée au dernier étage de ti-loup avec consignes d'ange total pour faire nuit car mes voix avalées en forme de panache d'attrape-tout c'est i go down in flames go up [...] » (2017, 67). Le poète réactive une énergie et un imaginaire punk dont la radicalité et la dimension contestataire font écho à l'énergie du manifeste *Refus global*. L'imaginaire punk incarne un désespoir et un nihilisme avec des slogans comme « No Future » ou « No Fun ». Ces formes de négations sont particulièrement parlantes avec le titre même du manifeste. En convoquant cette période des années 80, cette lecture participe à cette ligne du temps qui illustre des mutations dans la société.

La performeuse Sarah Chouinard-Poirier aborde les violences ordinaires que vivent les ouvrières afin d'en dénoncer la brutalité systémique. Dans le cadre de sa performance, elle adapte librement une partie de sa trilogie *WWorkforce* (2018) qui traite de travailleuses de l'industrie de la transformation alimentaire. La performance débute à l'extérieur où la performeuse transporte un grand caisson rempli d'eau et de glaces rappelant le travail dans une usine de transformation de poissons. Ce caisson met en péril l'équilibre physique de la performeuse. Au cours de sa performance, des extraits audios du documentaire *Les femmes aux filets* de Claudette Lajoie-Chiasson (1987) sont diffusés, qui présentent des témoignages des travailleuses où elles décrivent leur réalité. Le travail de Sarah Chouinard-Poirier convoque une période de l'histoire québécoise par l'usage de ce documentaire datant de la fin des années quatre-vingt. Ainsi, elle s'inscrit de manière cohérente dans cette idée d'offrir une traversée du temps par le biais d'œuvres artistiques

⁴⁰ Soulignons que le titre de la suite de poèmes rappelle le titre de la performance de Chris Burden *White light, White Heat* (1975) dans laquelle l'artiste vit et dort dans la Ronald Feldman Gallery pendant trois semaines.

qui réactivent un pan de l'histoire du Québec. Dans cette performance, Sarah Chouinard-Poirier dénonce les conditions de travail de ces femmes exploitées par une industrie qui profite de la précarité de leurs situations sociales. Ce travail résolument féministe correspond aux orientations de mon commissariat.

La poète anglophone Oana Avasilichioaei, quant à elle, travaille sur les frontières entre langues et territoires avec une performance inspirée de la forme manifeste. La pratique artistique d'Oana Avasilichioaei ne se limite pas à l'écriture, elle mêle plusieurs domaines, dont la poésie, la traduction, l'image photographique et en mouvement, le son et la performance. Ainsi, sa pratique correspond à une forme d'interdisciplinarité recherchée au sein de mon commissariat. Son travail sur la traduction s'effectue par le passage d'un médium artistique à un autre, il met en jeu les tensions entre les différentes normes et conventions. De même, elle aborde les relations entre les langues et les territoires sur fond de mondialisation. Ainsi, elle rend compte des utopies de la mondialisation en exposant les fractures et les résistances du langage, tout autant qu'elle rend compte de la perméabilité des voix et des migrations linguistiques d'une langue à l'autre. Sa présence permet d'aborder les enjeux d'hybridations culturelles à l'ère de la mondialisation.

L'artiste innue Soleil Launière livre une performance forte inspirée du trauma des Premières Nations. La performance se déroule à l'extérieur, la performeuse arrive au loin vêtue d'un imperméable, pieds nus et avec un ballon noir à la main flottant dans le ciel. Ce ballon éclate, il en reste une poudre noire de laquelle la performeuse s'enduit le visage et le corps. Nue sous un imperméable, on retrouve à ses pieds de petites culottes qui évoquent un viol. Sa performance se développe à travers des images simples et évocatrices. Elle met en scène la détresse et les traumas vécus par les Premières Nations. Le travail de Soleil Launière met en lumière la négation de ces violences et révèle, en creux, le désir d'effacement des peuples autochtones par les colonisateurs. En ce sens, elle s'inscrit dans l'esprit de *Refus global*, en ce qu'elle dénonce des situations de dominations culturelles tenues sous silence. Dans mon commissariat, il était important de représenter les formes de dominations dont sont victimes les peuples autochtones. Il s'agissait de détourner le regard des luttes liées à l'identité culturelle québécoise. Ce geste voulait aussi interroger la complicité des Québécois·ses francophones dans la mise en place des violences raciales et colonisatrices.

Pour le micro-ouvert et la scène-ouverte, un appel à contributions était lancé dès le début de l'exposition, il invitait les milieux artistiques et intellectuels à se mobiliser autour du refus comme force et forme de création. Plus d'une dizaine de participant·e·s ont répondu à l'appel : présentant des lectures, des prises de paroles, de la poésie, des performances, ou encore, des formes participatives. De plus, la *Longue table : les oranges sont vertes* (Annexe C, fig.22), qui précède la soirée de clôture, réunit artistes et publics. Les divers rassemblements veulent mettre de l'avant sa dimension performative par le biais d'un « agir » collectif. Les diverses occasions d'« être ensemble » de mon commissariat voulaient expérimenter les formes de résistances collectives possibles et les relations entre pratiques sociales et art. Ainsi, la soirée de clôture de manière spontanée a mené à des performances et lectures engagées de nombreux·euses artistes. Par la poésie, le corps et la voix, mon commissariat en arts vivants interroge la place de chacun·e dans une entité commune.

1.5.8 Documentation

Lors de mon commissariat, une documentation photographique, vidéo et audio a été développée avec la complicité des co-commissaires, des artistes et de la Galerie de l'UQAM (et à l'occasion de photographes). Je dispose des vidéos intégrales avec une caméra fixe de la lecture de Daria Colonna avec les performances des Cool Cunts (24 mai, 2018), de celle de toino dumas *Sylvestres et survivantes* et du défilé-spectacle *Make Banana Cry, Partie 1* (2 juin, 2018), de la soirée *Si le refus avait une forme* (15 juin, 2018), des fragments des performances des Cool Cunts et des ateliers *Banana Peels (Trying Hard)*. De même, la Galerie de l'UQAM a réalisé une archive vidéo de l'exposition. Je dispose aussi de deux enregistrements audios des échanges publics que j'ai réalisés avec les artistes du collectif Cool Cunts et les artistes de *Make Banana Cry*. J'ai conservé un ensemble de documents de travail ayant trait à la dramaturgie de l'exposition : le développement des actions performatives tout au long de l'exposition, le déroulement des événements spécifiques, les artistes participants à chaque performance, la conférence écrite par Patricia Smart, des documents photographiques et une ligne du temps retraçant les activités liées aux arts vivants des automatistes réalisée et présentée par Ray Ellenwood, les canevas pour l'animation des discussions et un carnet personnel de notes portant sur ce qui a eu lieu au cours de l'exposition. Toutes les performances n'ont pas été documentées par des vidéos, mais la documentation photographique couvre un grand nombre d'événements et de performances. On retrouve une portion significative

de cette documentation dans les annexes à la fin de la présente de thèse. L'ensemble de ces documents peut constituer autant d'éléments qui peuvent rendre compte de la composition et de l'élaboration de mon commissariat. Travailler autour d'expositions performatives s'est se poser continuellement la question de l'archive, de ce qu'il restera après-coup, puisque ces expositions font intervenir des formes dites éphémères. Avec *Refus contraire*, nous avons comme point de départ, le recueil *Refus global* qui constitue une archive riche à travers sa matérialité et son contenu. Dans le prochain chapitre, je vais aborder de front *Refus global* et la manière de faire vivre l'esprit des automatistes par le biais des lectures marginales. Le recueil dans sa forme matérielle et l'ensemble de son contenu peut être lu à partir de perspectives interdisciplinaire, féministe et décoloniale.

CHAPITRE 2

DE *REFUS GLOBAL* À *REFUS CONTRAIRE* : HISTOIRES ALTERNATIVES ET PERFORMATIVES DU MANIFESTE

In fact, thinking about past events, performance or otherwise, is one of the most important gestures in a world driven by futurity and forgetting, where all that seems to matter is momentary extremes of belief which force even the facts attached to bodies, materials, and events into conformity with their world view. (Amelia Jones, 2012, 118)

Dans l'exposition *Refus contraire*, différentes trames discursives s'entrecroisent autour de *Refus global*. Entre exercice critique et performatif, mon commissariat propose d'explorer des voies de lectures alternatives pour jeter un regard actuel sur le recueil et les histoires qui l'accompagnent. Traiter de *Refus global*, c'est nécessairement convoquer un imaginaire collectif déterminant dans la construction identitaire du Québec. Au-delà du mythe, le recueil *Refus global* en tant qu'objet artistique est riche, tant du point de vue du propos que de celui de sa forme. Or, il faut constater que le recueil dans sa globalité a été peu lu et étudié, car c'est le texte éponyme « Refus global » qui a été mis à l'avant-plan, tendant à faire écran à l'ensemble des textes et des composantes du recueil. Le présent chapitre place le recueil en tant qu'objet artistique au centre de mes réflexions pour éclairer ses dimensions occultées et les lectures interdisciplinaires, communautaires et décoloniales du groupe automatiste que l'on peut en faire aujourd'hui. En écho à ces lectures, *Refus contraire* donne forme aux « possibles » ou aux « devenirs » de *Refus global*.

Le cadre discursif et critique autour de « Refus global » sera au cœur du présent chapitre, ce qui va me permettre d'étayer ma position curatoriale, et celle partagée avec les co-commissaires (Doriane Biot et Camille Richard) au sein de l'entière de l'exposition. Dans son ensemble, *Refus contraire* formule une critique des représentations dominantes associées à *Refus global*. Il s'agira d'aborder ce travail de déconstruction des représentations en partant de la réception critique du manifeste, mais aussi de l'imaginaire populaire qui lui est associé. À partir de ces analyses entourant la réception critique, je situerai plus spécifiquement mon commissariat en arts vivants.

J'aborderai les formes événementielles et performatives proposées pour mettre en lumière les dialogues créés avec l'héritage de *Refus global*.

Dans *Refus contraire*, nous voulions mettre en évidence trois dimensions propres au manifeste et au groupement automatiste : l'interdisciplinarité du recueil et des productions artistiques, la place des artistes femmes et leur legs, l'esprit de communauté propre au groupement. Ces perspectives s'appuient sur des analyses de la réception critique et populaire du recueil et du groupe des automatistes. L'exposition *Refus contraire* voulait renouer avec les partis pris esthétiques, politiques et sociaux présents au sein du recueil en proposant une lecture ancrée dans notre présent. À contre-courant des récits officiels, qui ont très longtemps accordé une grande importance aux œuvres picturales des automatistes et aux figures individuelles des artistes, l'exposition propose de renouer avec la dimension collaborative et interdisciplinaire du groupement automatiste. *Refus contraire* évoque les contre-histoires du manifeste : celles des femmes artistes souvent évincées de la réception critique, celles d'approches interdisciplinaires auxquelles participent les arts vivants. Dans l'histoire sociale du Québec, le manifeste a été perçu comme un texte qui dénonce la domination et l'oppression culturelle dont étaient victimes les francophones. Il est devenu un symbole important de l'affirmation culturelle québécoise. Dans *Refus contraire*, nous voulions par l'entremise d'œuvres actualiser les réflexions autour des formes de dominations culturelles. Ainsi, les œuvres choisies montrent l'engagement des artistes actuels à redéfinir les représentations culturelles, identitaires et de genres.

Mes analyses critiques se situent en échos aux réflexions et analyses de Sophie Dubois, de Ray Ellenwood et de Patricia Smart qui ont aussi participé à l'exposition de *Refus contraire*. J'évoquerai les analyses d'autres autrices qui ont réfléchi en marge de l'histoire officielle de *Refus global* : Johanne Lamoureux, Julie Gaudreault, Alisa Bélanger, Rose-Marie Arbour, entre autres. Ces lectures parallèles portent sur les pratiques interdisciplinaires des automatistes, longtemps méconnues, ces lectures s'inscrivent dans l'angle mort du discours dominant. Mes analyses vont mettre l'emphasis sur les arts vivants et les pratiques collectives des automatistes, ce qui me permettra d'autres lectures et interprétations de l'histoire. En prenant l'exemple des automatistes et de *Refus global*, je rappellerai que la dimension communautaire est au cœur de ce groupement. En effet, le recueil est représentatif d'un travail collectif fondamental, les activités interdisciplinaires et collectives du groupe ont été déterminantes dans l'élaboration de leur vision

esthétique. Dans cette perspective, l'expérimentation et l'interdisciplinarité qui caractérisent les événements collectifs (expositions, spectacles, forums, récital) des automatistes seront redéployées pour rapprocher le manifeste de pratiques artistiques actuelles.

Dans le contexte de la présente thèse, je vais me situer dans un ensemble de discours propres à des disciplines et des genres qui ont souvent émergé officiellement de manière subséquente aux pratiques des automatistes : la danse moderne québécoise, l'art de la performance, la *postmodern dance*, le film expérimental de danse, la culture artistique autogérée, le livre d'artiste, l'installation, etc., pour relever la contemporanéité de leur démarche artistique. Je vais particulièrement m'intéresser aux arts vivants qui sont représentatifs des activités collectives et expérimentales faites par les automatistes. En continuité, je vais traiter du travail chorégraphique de Françoise Sullivan. Sullivan est la seule femme autrice du recueil, en plus d'être chorégraphe et interprète (entre autres), c'est pourquoi je vais particulièrement analyser son essai « La danse et l'espoir » publié dans *Refus global*, et la pièce *Danse dans la neige*, dont on trouve une photographie de Maurice Perron dans le recueil *Refus global*⁴¹, qui est considérée comme le point d'origine de la danse moderne au Québec. Cet exemple me permettra de réfléchir à l'histoire des automatistes dans une perspective féministe.

Le manifeste place en son centre la performativité d'un geste collectif. Ainsi, ma démarche curatoriale propose de réactiver *Refus global* pour déconstruire le mythe et formuler des histoires alternatives. Dans cette perspective, les pratiques actuelles présentées dans mon commissariat sont l'occasion de réactiver *Refus global* en marge de l'histoire officielle. Tout au long de mes analyses, le performatif sera envisagé comme un outil curatorial pour « faire » l'histoire autrement, par le biais des formes incarnées et des approches préconisées dans l'exposition. Dans le prolongement de la dimension manifestaire de « Refus global », j'intégrerai diverses approches contemporaines de l'histoire qui articulent passé, présent et futur. Finalement, je montrerai que mon approche curatoriale fait de l'exposition un dispositif discursif et critique à même de générer des écritures,

⁴¹ Deux photographies de Maurice Perron sont jointes au recueil et illustrent les chorégraphies *Danse dans la neige* et *Black and Tan*.

des lectures et des interprétations plurielles, subjectives et situées de *Refus global* et de l'imaginaire qui l'accompagne.

2.1 *Refus global* et sa réception critique : déconstruction du récit dominant et imaginaire collectif

La mise en question des représentations dominantes associées à *Refus global* constitue l'un des axes centraux de l'exposition *Refus contraire*. Cette analyse s'est élaborée à partir d'un corpus de textes et de documents — écrits critiques, témoignages, documentaires et œuvres de fiction — qui rendent visibles les rapports de pouvoir structurant les récits et l'imaginaire liés au manifeste. Dans la perspective d'articuler des lectures critiques de l'histoire des automatistes, les travaux de Sophie Dubois sont importants pour prendre position face à l'histoire officielle de *Refus global*. Avec son livre *Refus global : histoire d'une réception partielle* (2017), l'autrice réfléchit à l'ensemble de la réception critique du recueil *Refus global* et aux mutations des récits entourant cette publication. Elle présente le processus qui mène à l'édification d'un métarécit ou d'un récit de réception de *Refus global*. Comme l'explique Dubois dans son livre, le récit de réception « [...] s'organise selon une logique configurante qui rappelle la démarche historienne, laquelle opère, dans la masse des faits historiques, une sélection, un classement, une hiérarchisation ». (2017, 20) Le récit de réception prend forme à travers un mécanisme de réduction et de concentration des diverses critiques pour créer un discours unifié et dominant. Les analyses de Dubois portent sur ce récit dominant et sa cristallisation autour du manifeste, en même temps, ces analyses mettent de l'avant les lectures occultées du recueil.

Ces lectures, longtemps marginalisées, portent principalement sur l'ensemble des composantes du recueil — les différents textes, les photographies et les œuvres qui y figurent — que Dubois considère comme marginales. La thèse de Dubois vise à démontrer de quelle manière le discours critique n'a fourni que des analyses partielles du recueil. D'entrée de jeu, Dubois explique que c'est bien le texte éponyme « Refus global » de Borduas qui a été élevé au rang de classique, alors que le reste du recueil a connu une réception beaucoup plus restreinte. Aussitôt, elle s'empresse de souligner :

Cette première distinction permet d'ores et déjà de nuancer le statut généralement octroyé à l'œuvre soulignant la double voie qu'a empruntée sa réception : consécration

du texte éponyme, d'une part, et, d'autre part, l'occultation du mode de publication en recueil et, par le fait même, des autres composantes contenues dans ce recueil. (2017, 12)

Elle qualifie les autres composantes du recueil de « marginales », « [...] la marginalité définissant à la fois le statut de ces productions à l'intérieur du recueil et la position qu'elles occupent dans l'histoire littéraire, artistique ou plus largement culturelle au Québec. » (2017, 16). Avec *Refus contraire*, mes collègues commissaires et moi, nous sommes intéressées à ces composantes marginales pour adopter des positions critiques à l'endroit du récit commun.

Pour ce faire, il importait d'abord d'identifier les représentations dominantes afin d'adopter une posture critique. Les lectures occultées, quant à elles, n'ont pas véritablement nourri le récit de réception ou le récit commun : lorsqu'elles ont été formulées, elles sont demeurées marginales ou fragmentaires. Elles laissent toutefois entrevoir d'autres voies interprétatives, encore peu explorées. Dans l'imaginaire collectif québécois, « Refus global » est souvent associé à des positions politiques, parce qu'il est envisagé comme un texte précurseur de la Révolution tranquille et de l'affirmation culturelle du Québec francophone⁴². Cette association comme le démontre Dubois n'est pas étrangère à l'importance qu'a pris le texte éponyme de Borduas, qui a été très rapidement mis à l'avant-plan.

Dès la première réception du *Refus global* et dans l'ensemble des réceptions subséquentes, c'est le texte de Borduas qui est lu. Le « récit commun » comme le souligne Dubois fait de « Refus global », le texte de Borduas, une « œuvre pivot » (2017, 260). Cela s'explique notamment par l'importance donnée aux lectures sociopolitiques du manifeste. En ce sens, l'association entre « Refus global » et la Révolution tranquille s'est érigée au fil du temps comme participant au récit dominant. Ce qui aura pour effet « [...] non seulement d'effacer le recueil de la mémoire collective, mais aussi de

⁴²D'emblée, il faut souligner, comme le démontre Sophie Dubois dans son livre *Refus global : histoire d'une réception partielle* (2017), l'instrumentalisation de « Refus global » au profit de toutes sortes de revendications politiques dans l'histoire québécoise. En 1948, le recueil s'inscrit en opposition au manifeste surréaliste. Le manifeste, s'il fait un constat sombre de l'état de la société canadienne-française, revendique une liberté individuelle, et ne se réclame d'aucun parti politique. Dubois écrit : « [...] la section "Règlement final des comptes" contenue dans « Refus global » indique clairement la volonté des Automatistes de n'être associés ni aux communistes (ceux qui parlent de « classe » (RG, 12), ni aucune autre idéologie politique – c'est ce qu'ils appellent leur « abstention coupable » (RG, 13) » (104). Certaines analyses lient « Refus global » à la pensée anarchiste, puisque le manifeste met l'accent sur la liberté et la transfiguration du monde par l'expérience esthétique. Je reviendrai plus loin dans le chapitre sur ses divers éléments.

voiler la plurisémié du texte lui-même » (2017, 13). Il faut remarquer que le mythe est aussi reconduit par ce que Dubois nomme une « actualité permanente » de l'œuvre (2017, 261) encouragée par les commémorations. En effet, elle souligne que « le discours est relayé et s'adapte — ou plutôt adapte l'œuvre — aux nouveaux contextes de réception » (2017, 261). Cette situation rend en quelque sorte le propos de « Refus global » adaptable à différentes réalités et revendications politiques.

Dès le début du travail sur l'exposition *Refus contraire*, c'est au recueil que nous nous sommes attachées pour définir le regard que nous voulions porter sur *Refus global*. Il est apparu important de s'intéresser à la forme matérielle et au contenu textuel hétérogène du manifeste. En effet, le recueil par sa forme éclatée reflète la démarche interdisciplinaire des automatistes, ce qui permet de l'arrimer à celles d'artistes contemporains. Ainsi, un exemplaire original de *Refus global*, prêté par Françoise Sullivan, se retrouve au cœur de l'exposition, ce qui met le recueil à l'avant-plan. La dimension collective du manifeste, la diversité des genres textuels qui le constitue, la variété des médiums artistiques employés, sa fabrication artisanale et son mode de production autoédité sont des éléments inscrits dans la matérialité du manifeste. L'ensemble des composantes du recueil et sa forme matérielle font qu'il pourrait être considéré comme un livre d'artiste⁴³, ce que soutient Dubois. Dans sa thèse « Work with No Margins: Francophone Book Art in Post-colonial Era » (2011), la chercheuse Alisa Bélanger — qui s'intéresse au livre d'artiste francophone dans une perspective postcoloniale — affirme que *Refus global* devrait être reconnu en tant que livre d'artiste. En effet, Bélanger montre comment la dimension textuelle de *Refus global* a été mise de l'avant, notamment par le biais du texte éponyme signé par Borduas. Tandis que les singularités matérielles et formelles du recueil n'ont pas été analysées : par exemple, *Refus global* prend la forme d'un portfolio au sein duquel les pages sont détachables, il n'y a pas de lecture linéaire de proposée du recueil, notons aussi le choix de papier aux coloris différents et l'emploi de différentes techniques artisanales. C'est pourquoi Sophie Dubois et Alisa Bélanger affirment que *Refus global*

⁴³ Cette thèse est soutenue par Sophie Dubois et Alisa Bélanger. Alisa Bélanger soutient, qu'il s'agit du premier livre d'artiste au Québec, ce qui ne fait pas l'unanimité chez les commentateur·rice·s de *Refus global* et spécialistes du livre d'artiste. À ce sujet voir : Dubois, S. (2013). « Refus global ou comment faire les frais d'une présentation », in Bernier, S., Drouin, S. et Vincent J. (dirs). 2013. *Le Livre comme art. Matérialité et sens* (p.83-98). Québec : Nota bene; Bélanger, A. (2011). *Work with No Margins : Francophone Book Art in Post-colonial Era* (thèse de doctorat). University of California, French and Francophone Studies.

est un livre d'artiste⁴⁴. En effet, *Refus global* a plusieurs caractéristiques qui s'apparentent au livre d'artiste : « [...] une pluridisciplinarité faisant coopérer auteurs et plasticiens, un tirage limité dont les exemplaires sont numérotés à la main, un mode de production artisanale et un positionnement hors des circuits commerciaux de l'édition. » (Dubois, 2017, 314). Considérer *Refus global* comme un livre d'artiste exige de porter une attention plus grande au recueil dans son entièreté.

Dans son livre *Le recueil écartelé*, la chercheuse Julie Gaudreault affirme que la « (non)réception de *Refus global* est un exemple parmi d'autres de la difficulté de penser la pluralité de ce genre (du recueil ou du livre d'artiste) » (2007, 150). L'effacement du recueil au fil de l'histoire s'explique par la difficulté à définir l'objet même, et cela, dès sa parution en 1948. D'une part, un grand nombre de critiques n'ont pas accès au recueil⁴⁵, d'autre part, la forme matérielle du recueil semble incomprise. Son aspect artistique, son originalité matérielle et son tirage limité en font aujourd'hui un ouvrage apparenté au livre d'artiste, ce qui n'est pas pris en considération en 1948-1949⁴⁶, puisque le genre « livre d'artiste » n'était pas reconnu à cette période. Le recueil est difficile à appréhender comme un livre, il est éclaté dans sa forme : il ne suit aucune linéarité, les pages n'y sont pas reliées et le livre est réalisé à la main. L'ensemble de ces éléments ne facilite pas sa compréhension. En ce sens, Gaudreault affirme que « la notion de livre répond souvent à des paramètres bien établis par la tradition littéraire, soit l'auteur, le genre littéraire, une certaine linéarité de lecture, qu'un recueil tel que *Refus global* remet en question » (2007, 11). Il faut souligner la complexité auctoriale du recueil, puisqu'il est l'œuvre d'au moins sept créateur·rice·s : Borduas, Gauvreau, Cormier, Sullivan, Leduc, Perron et Riopelle. De même, il présente des textes de différents genres : manifeste, lexique, théâtre, poésie, essai. Ces genres entretiennent eux-

⁴⁴ Cette thèse ne fait pas l'unanimité, elle a souvent été rejetée par divers commentateur·rice·s, par exemple, Julie Gaudreault utilise le terme de « recueil » pour désigner *Refus global* dans son livre, elle évoque cette possibilité avant de la récuser. Danielle Blouin dans son livre *Un livre délinquant : les livres d'artistes comme expériences limites* (2001) évoque *Refus global* à la fin de son ouvrage sans pour autant lui donner le titre de livre d'artistes. Dans l'ensemble, le rejet de cette catégorie pour *Refus global* vient du fait que le livre d'artistes a été théorisé dans les années 80 au Québec, et qu'il ne semble pas correspondre aux paramètres définissant le livre d'artistes. Alisa Bélanger montre qu'il faudrait inclure dans la catégorie livre d'artistes, le livre « pauvre », car c'est bien souvent la « qualité » matérielle qui ne correspond pas au livre d'artistes traditionnel.

⁴⁵ À ce sujet Sophie Dubois recense un certain nombre d'articles où les auteurs avouent ne pas avoir lu le recueil. Il faut préciser que le *Refus global* était fait de manière artisanale et qu'il y avait seulement 400 exemplaires. Le texte de Borduas a connu 33 réédition complètes ou partielles, tandis que le recueil n'a fait l'objet que de trois rééditions; à ce sujet voir le chapitre 8 dans *Refus global : Histoire d'une réception partielle* (2017) de Sophie Dubois.

⁴⁶ Le livre d'artiste n'est pas un genre reconnu à cette période, ce qui explique la non-reconnaissance des propriétés artistique et du « livre d'artiste ».

mêmes des relations ambiguës avec d'autres genres, par exemple : les textes de Gauvreau sont à la frontière de la poésie et du théâtre. Le recueil présente aussi cinq disciplines : arts visuels, littérature, danse, psychanalyse et photographie. Dans l'ensemble, le recueil résiste à une conception essentialiste de l'œuvre d'art, il ne s'agit pas d'un roman ou d'un tableau.

Cette difficulté à définir et prendre en charge l'ensemble des composantes du manifeste est présente dès la réception initiale, et persiste tout au long de la réception critique de *Refus global*. Pour Dubois, cette problématique est reconduite par le développement disciplinaire propre à la modernité tout au long du vingtième siècle. Au moment de la parution du manifeste s'enclenche au Québec un travail d'autonomisation et rationalisation des disciplines (1940-1960)⁴⁷ propre à la modernité qui se poursuivra jusqu'aux années 1980, favorisant une spécialisation croissante des discours (2017, 100-101). « La période de 1940-1960 correspondrait à l'aboutissement de ce processus d'autonomisation et de rationalisation des disciplines, participant de la modernité et conduisant dans les années 1950-1980, à ce que l'historien Jocelyn Létourneau nomme la société technocratique »⁴⁸(2017,100). Dubois montre que l'ensemble de ces développements ont pour effet de favoriser des lectures du manifeste qui se limitent à un champ disciplinaire, ce qui fait en sorte que des composantes sont valorisées et d'autres ignorées : « Dans cette optique, l'hétérogénéité disciplinaire et générique de "Refus global" contribue à en faire un mythe durable, en fonction d'une lecture variant au fil des ans, mais toujours partielle. » (2017, 306). Cette réception « partielle » est la thèse centrale soutenue par Dubois. Dans les années 80, un intérêt pour des médiums peu abordés auparavant comme la sculpture et la photographie se développe, mais les

⁴⁷ À ce sujet, voici comment elle situe l'autonomisation du champ artistique québécois : « La question de l'autonomisation des champs artistique et littéraire québécois occupe, depuis plusieurs années, une part considérable du discours critique universitaire, sans toutefois que les chercheurs semblent en être venus à un consensus. Pour certains, l'autonomisation serait déjà bien amorcée dans les années 1930 alors que se termine la querelle des régionalistes et des exotiques. Pour d'autres, le processus n'est complété que dans les années 1960 lorsque se développe une critique universitaire et savante. Pour d'autres encore, l'autonomie demeure, encore aujourd'hui, « très relative » en raison de la situation liminaire de la littérature québécoise (M. Biron). Au carrefour de ces positions, les collaborateurs de *l'Histoire de la littérature québécoise* proposent une voie intermédiaire qui consiste à envisager le processus d'autonomisation sur une période élargie, allant de 1945 à 1960. Enfin, posant un regard d'ensemble sur le champ culturel québécois, les chercheurs réunis par Yvan Lamonde et Esther Trépanier dans *L'avènement de la modernité culturelle au Québec* soutiennent que la période de 1940 à 1960 ne correspondrait pas à l'avènement, mais à l'aboutissement du processus d'autonomisation et de rationalisation des disciplines, participant de la modernité et conduisant, dans les années 1950-1980, à ce que l'historien Jocelyn Létourneau nomme la société technocratique. » (2017, 100)

⁴⁸ Létourneau, J. (1992). Le Québec moderne : un chapitre du grand récit collectif des Québécois, *Discours social-Social Discourses*, vol. IV, 1-2, 65.

lectures demeurent toujours partielles puisque limitées à un champ disciplinaire. Le recueil est désigné comme le « manifeste des peintres automatistes », il est surtout associé aux arts visuels.

En arts visuels, les historiennes de l'art Johanne Lamoureux, Rose-Marie Arbour et Patricia Smart n'hésiteront pas à montrer comment le « pictocentrisme » à la base de l'institution artistique a contribué, à une certaine époque, « à occult(er) et (à) refouler le caractère pourtant indéniablement interdisciplinaire des pratiques mises de l'avant par l'ensemble des signataires ». (Lamoureux, 2001, 180) Le groupe est le plus souvent réduit à son noyau de peintres. Ainsi, les femmes automatistes et d'autres membres du groupe passent inaperçus. C'est en partant du postulat que ce « pictocentrisme » persiste encore aujourd'hui (même s'il fait l'objet de critiques) que nous avons décidé de ne pas présenter de travail à proprement parler pictural dans *Refus contraire*. L'œuvre *Paul-Émile Borduas, Les raisins verts, 1941* de Mathieu Grenier est la seule toile de *Refus contraire*, elle est un morceau de gypse représentant le contour de la toile célèbre de Borduas. Ce morceau de mur prélevé au Musée d'art de Joliette expose toute la dimension technique de l'accrochage du tableau, marques de crayons, crochet, essais et erreur. Comme on l'a vu au chapitre précédent, cette toile participe à une série intitulée *Au-delà des signes* (2015) dans laquelle l'artiste applique le même procédé de prélèvement de gypse pour évoquer un ensemble de toiles célèbres. Ce travail porte aussi sur le *white cube* en exposant des morceaux de murs blancs et jouant sur la monochromie de cet espace. En effet, l'importance de la peinture et des peintres dans le mouvement automatiste a masqué les activités pluridisciplinaires des automatistes. De même, cette tendance a pour effet de placer à l'avant-plan les hommes du groupement au détriment des femmes. Finalement, peu de textes portant sur *Refus global* ont proposé des lectures englobantes comme le démontre Dubois de manière éloquente.

Dans son livre, Dubois explique comment un récit de réception est un mécanisme de réduction et de concentration des diverses critiques pour créer un discours unifié et dominant. Dans le cas de *Refus global*, cette réduction s'opère par l'effacement du recueil au profit du texte éponyme de Borduas. La plus grande visibilité du texte tiendrait au fait qu'il présente la philosophie du mouvement automatiste et qu'il contient une critique sociopolitique. Dubois montre comment un horizon d'attente « prépare » en quelque sorte ce type de réception. En effet, elle souligne que l'on peut déceler très tôt la propension des automatistes à prendre position dans l'espace public, bien avant la publication du manifeste. De même, le groupement est davantage connu par la critique

pour leurs expositions que pour leurs autres manifestations chorégraphiques (Sullivan) ou théâtrales (Gauvreau).

Par ailleurs, le rôle fédérateur de Borduas, la reconnaissance et l'influence qu'il a sur le groupe des automatistes, contribue aussi à mettre de l'avant le texte éponyme. Borduas est l'aîné du groupe, il occupe une position d'autorité, celle de professeur à l'École du meuble. Selon Dubois, le renvoi de Borduas de l'École du meuble marque un « pivot » dans le discours critique de l'époque. Le scandale qui va éclater vient éclipser le recueil. Il en résulte que la figure de Borduas se retrouve rapidement à l'avant-plan avec son texte éponyme. Selon Dubois, cet événement va canaliser l'attention autour de Borduas, ce qui contribue à sa mythification. La mort de Borduas en 1960 va poursuivre la mythification de l'artiste qui va de pair avec celle du texte éponyme. En effet, si le renvoi de Borduas en a fait (je reprends les mots de Dubois) une figure « Borduas-victime », sa mort en 1960 en fait le mythe de « Borduas-révolutionnaire ». Dubois résume la situation ainsi : « Le mythe axé au départ sur l'injustice du renvoi de Borduas, se déplace progressivement vers la cause de celui-ci : le texte “Refus global” qui, vu sous l'angle de sa conséquence, apparaît comme un véritable texte révolutionnaire. » (2017, 355) À cette période, « Refus global » est lu par les artistes engagés des années 1960-1970, il devient alors un texte prophétique de la Révolution tranquille. Dans une perspective téléologique, il s'inscrit comme un texte fondateur de la modernité. Dubois montre comment cette période marquera l'édification d'un récit historique dans lequel « Refus global » est relu comme le reflet sombre de son époque, la Grande Noirceur, et à travers une projection utopique, la Révolution tranquille (2017, 359). L'œuvre y est pensée à partir de ses répercussions, ce qui l'inscrit dès lors dans l'histoire québécoise comme un mythe fondateur. Ainsi, « Refus global » lu dans un tel déroulement de l'histoire correspond au régime d'historicité moderne. Dans ce processus d'historicisation, on constate que la mythification de « Refus global » va de pair avec la mythification de Borduas. Ce qui freine la réception du recueil et de l'ensemble de ses composantes, ce qui vient à son tour complètement éluder le geste collectif posé par les automatistes.

En partant de ce mythe, nous avons voulu adopter dans *Refus contraire* une perspective critique envers la mythification de Borduas et du texte éponyme. Nous ne voulions pas effacer la présence de Borduas, mais davantage appeler à une réflexion critique autour de cette figure et du rôle du texte éponyme dans l'édification du récit commun. Ainsi, à l'entrée de l'exposition se trouve

l'œuvre *Paul-Émile Borduas, les raisins verts, (1941) (2013)* de Mathieu Grenier, c'est-à-dire le prélèvement d'un morceau de gypse représentant la forme de la toile originale de Borduas, dont je viens tout juste de décrire le procédé et sa portée critique. Le geste de Grenier cherche à montrer comment la simple évocation du peintre peut se substituer à l'œuvre matérielle. Ainsi, ce travail interroge l'inscription de figures célèbres dans la mémoire populaire et l'histoire de l'art. Dans le contexte de *Refus contraire*, l'idée est de convoquer une réflexion critique autour du rôle joué par Borduas au sein de l'héritage de *Refus global*. Plus simplement, le tableau de Grenier par la réflexion critique qu'il soulève, portant sur l'histoire de l'art et ses processus de mythification, permet de souligner la position critique qu'adopte l'exposition *Refus contraire* envers l'histoire officielle. En effet, l'absence d'un travail proprement pictural dans l'exposition au profit d'une interdisciplinarité assumée s'inscrit à contre-courant du récit dominant. À travers différents gestes réalisés dans l'exposition, tout au long de ma thèse, je montrerai qu'il y a une critique implicite du « pictocentrisme » associé à l'art moderne dans *Refus contraire*.

C'est autour du mythe de « Refus global » que l'imaginaire sociopolitique se consolide. Lors des rééditions du texte éponyme, au nombre de trente-trois, le texte est lui-même extrait du contexte du recueil et souvent accompagné d'un paratexte qui se prête à différentes lectures politiques. L'édition de référence souvent citée est celle des *Écrits* de Borduas parue en 1987 aux Presses de l'Université de Montréal⁴⁹. Notons que le recueil lui-même n'est imprimé qu'à trois reprises, ce qui en dit déjà long sur l'édification du mythe autour de « Refus global ». Dans les ouvrages sociopolitiques, le texte est repris pour réfléchir à la société contemporaine, ce qui tend à rendre souvent accessoire la dimension artistique du manifeste. On pense aux rééditions parues dans le journal *Quartier Latin* en 1970 et dans les anthologies de textes sociopolitiques parues entre 1969 et 1983 : *French-Canadian Nationalism* (1969), *Le Manuel de la parole. Manifeste québécois* (Boréal, 1977), *Le Québec en textes* (Boréal, 1980) et *Histoire des idées au Québec* (Vincethier,

⁴⁹ Une grande partie des rééditions du texte « Refus global » est relation avec le peintre Borduas. En effet, le texte y est souvent réédité ou figure dans les écrits de Borduas : la publication chez Parti Pris de « Refus global » et de « Projections libérantes » dans l'ouvrage nommé *Textes* (1974), réédité en 1977 chez Parti Pris avec une introduction de François-Marc Gagnon, d'un essai sociologique de Marcel Fournier et Robert Laplante et d'un texte de Claude Gauvreau, l'édition bilingue *Écrits-Writings 1942-1958* (1978) de Jean-Marc Gagnon.

Boréal, 1983). De même, le groupement automatiste⁵⁰ n'adhère pas à un parti politique, cet élément est souvent passé sous silence (2017, 280-285). Dubois explique bien que les rééditions permettent d'entourer « Refus global » d'un cadre énonciateur qui oriente la lecture :

Aussi diverses stratégies ont-elles été utilisées pour que « Refus global » réponde aux objectifs fixés par les responsables des différentes rééditions : attribution auctoriale unique qui permet la fixation d'un canon dans les ouvrages didactiques, troncature de certains passages pour que le texte corresponde mieux à la lecture souhaitée, annotation et présentation soignée afin de l'intégrer dans le domaine de la grande littérature, etc. parmi ces stratégies l'effacement du contexte de parution original apparaît, dans bien des cas, comme une nécessité afin que celui-ci ne nuise pas à l'intégration du texte dans son nouveau corpus ou déploiement de sa nouvelle lecture. (2017, 284-285)

La dimension sociopolitique ⁵¹ semble être intimement liée aux développements de l'histoire québécoise, c'est-à-dire que les lectures se modulent au gré des climats politiques. Dubois affirme et montre que « Refus global » est bien souvent instrumentalisé au profit d'une cause politique⁵² (2017, 317). Dans l'ensemble, l'importance de cette interprétation a pour effet de favoriser le texte éponyme de Borduas qui offre des références à la société et à son histoire. Cette lecture permet de contourner des analyses esthétiques plus poussées sur les différentes composantes du recueil. Enfin, cet imaginaire sociopolitique semble aujourd'hui intrinsèquement lié à *Refus global*. Comme Dubois le montre, ce texte est repris à plusieurs occasions tout au long de l'histoire québécoise pour servir des discours politiques qui se cristallisent autour de l'idée de la « libération sociale ». (2017, 283)

Cet imaginaire politique est incontournable quand on veut aborder *Refus global*. C'est pourquoi il nous est apparu intéressant de l'évoquer dans *Refus contraire*, tout en prenant une distance critique

⁵⁰ Rappelons que la parution du manifeste s'inscrit dans un désir des automatistes de se positionner *a contrario* des surréalistes en s'opposant au communisme et à la subordination de l'art à un parti pris politique. Gaudreault parle d'un engagement du groupement qui passe par le développement d'une poétique d'un « art vivant » (2007, 30).

⁵¹ L'importance de la perspective sociopolitique dans la réception du manifeste tiendrait aussi à l'importance et au « prestige » des sciences humaines et sociales.

⁵² Je cite à l'appui Dubois : « Qu'il s'agisse de présenter l'époque de la rédaction du texte ou de se servir de celui-ci pour penser la société contemporaine, dans les deux cas, le motif principal est celui de la libération. Or, alors que le *Quartier Latin*, en 1970 « me(t) l'accent sur la libération de l'individu », laquelle « passe par une lutte communautaire », sept ans plus tard, dans le *Manuel de la parole*, la lecture est inversée : « la libération collective, affirme le manifeste, ne se fera que si elle s'appuie sur la libération des individus. » En 1980, Boisvenu, Mailhot et Rouillard, délaissant la question de la libération individuelle, parlent simplement de la « libération totale de la société québécoise ». » (283)

vis-à-vis de celui-ci. En effet, le mythe « Refus global » se construit autour d'un récit commun, dont j'ai présenté certains rouages, en partant des analyses faites par Sophie Dubois. Plutôt que faire abstraction de ce mythe bien ancré dans l'imaginaire collectif québécois, *Refus contraire* propose une critique de l'imaginaire sociopolitique qui en découle. Cet imaginaire a fait de « Refus global » un événement fondateur de la culture québécoise. Comme je l'ai mis succinctement en évidence en reprenant les conclusions de Dubois, les années 1960-1970 représentent un moment de consolidation de cet imaginaire collectif. « Refus global » est repris pour servir les causes sociales de cette période, faisant de lui un texte précurseur de la Révolution tranquille. Dans ce contexte, il devient rapidement associé aux revendications identitaires de la culture québécoise francophone. Dubois résume ainsi la dominance de cette lecture :

[...] malgré les critiques dont fait l'objet le récit commun depuis les années 1980, la lecture la plus répandue de *Refus global* demeure-t-elle celle qui, centrée sur le texte éponyme, le considère comme une œuvre sociopolitique, disruptive et subversive fortement liée à l'historiographie québécoise. (2017, 410)

Refus global participe à l'édification de l'histoire culturelle du Québec, il est associé au scandale, à l'idée de rupture et à la négation contenue dans son titre même. En effet, *Refus global* a été lu rétrospectivement comme participant au récit mythique de la Grande Noirceur et de la Révolution tranquille⁵³. La réception du texte de Borduas va reposer sur l'image de rupture instaurée par la Révolution tranquille en 1960. À ce sujet, Dubois affirme : « La date de 1948, comme celle de 1960, est présentée comme une rupture dans l'histoire des arts et des idées au Québec, rupture qui n'est toutefois perceptible qu'a posteriori, dans un contexte où la conception historiographique repose déjà sur un modèle dyadique. » (363) Loin de renier cet imaginaire *Refus contraire* appelle un réinvestissement de celui-ci à l'aune de nos réalités actuelles, cela, tout en tentant de le réconcilier avec l'objet artistique créé par les automatistes. Ce qui signifie pour nous de faire place aux enjeux esthétiques discutés dans le recueil et de montrer l'engagement collectif des automatistes. Dans ma perspective curatoriale, il s'agit de convoquer cet imaginaire, mais en le jouant autrement, c'est-à-dire en interrogeant l'engagement artistique dans sa dimension sociale et politique.

⁵³ Pierre Vadeboncoeur est représentatif de cette lecture de *Refus global* : Vadeboncoeur, P. (1962). La ligne du risque, *Situations*, 4(1), 22-23.

Ainsi, *Refus contraire* renouait avec l'imaginaire collectif tout en exerçant une critique des représentations dominantes associées à « Refus global ». Comme je l'ai expliqué plus tôt en partant des analyses faites par Dubois, cet imaginaire s'inscrit dans l'histoire nationale québécoise. Ce traitement de *Refus global* pourrait être rapproché de ce que Dubois qualifie de recyclage : « Davantage qu'une simple reprise intertextuelle du texte, le recyclage appelle à un démantèlement de l'objet dans le but d'en faire resurgir l'esprit, de revenir à ses matériaux premiers qui peuvent alors être transformés et servir de base à une re-création. » (2017, 387) En continuité, *Refus contraire* est un espace pour interroger le mythe et déconstruire certaines de ses représentations surfaites, tout autant l'exposition cherche à faire revivre autrement l'esprit entourant le recueil.

Dans son ensemble, *Refus contraire* s'intéresse aux lectures parallèles de *Refus global*, il travaille à la déconstruction critique du récit dominant. L'exposition reprend les analyses marginales faites de *Refus global* pour adopter une position excentrée face à l'histoire officielle. En ce sens, *Refus contraire* donne une visibilité à certaines dimensions occultées : l'interdisciplinarité du recueil, la dimension communautaire du groupement automatiste, le travail des femmes automatistes et la mise en valeur des formes artistiques incarnées. Dans l'ensemble, ce parti pris veut mettre à l'avant-plan la recherche esthétique des automatistes dont l'objet artistique *Refus global* témoigne. En proposant de conférer une grande place aux arts vivants, je voulais renouer avec tout un pan des expérimentations réalisées par les automatistes qui demeurent encore aujourd'hui peu analysées. L'exposition participerait donc à la réception productive de *Refus global* : en portant un jugement critique sur la réception elle-même, tout en participant aussi à celle-ci.

Dans cette perspective, *Refus contraire* met de l'avant des discours savants alternatifs sur *Refus global*, notamment assumés par des conférencier·ière·s (Ellenwood, Smart, Dubois) lors de l'exposition. Les discours critiques sont développés à travers ces différents échanges qui sont réfléchis par les trois commissaires. Ces activités discursives participent au « paracuratorial » et viennent élargir la dimension de recherche. Le paracuratorial désigne un ensemble d'activités habituellement situées en bordure de l'exposition : lectures, performances, discussions, textes, résidences, etc. J'y reviendrai plus loin dans la thèse. Les activités paracuratoriales jouent un rôle important dans *Refus contraire*, puisqu'elles sont nombreuses, plus d'une vingtaine (performances, lectures, discussions et événements divers) sont réalisées dans le contexte de l'exposition. De plus, un espace collectif est aménagé au centre de l'exposition, on y trouve une longue table avec des

chaises. Cet espace est dédié à la consultation de divers textes et livres qui y sont regroupés. Le mobilier sert à scénographier les discussions, les échanges, les performances, les lectures et événements qui ont lieu tout au long de *Refus contraire*. Lieu de recueillement, de lecture, d'échanges, de partage de savoirs et connaissance, cet espace central induit des relations multiples à l'exposition. Dans cet espace, des documents significatifs sont présentés : un exemplaire du recueil *Refus global*, un ensemble de textes théoriques et de création (poésie, littérature) qui ont influencé nos positions commissariales ou été présentés dans l'espace. De plus, une série de citations tirées de *Refus global* défile sur un écran sur le mur adjacent à cet espace. Il n'est pas anodin que le recueil soit placé au cœur de l'exposition, il témoigne de notre désir de retourner à la source.

Un autre versant important de l'exposition proposait de faire dialoguer des œuvres contemporaines avec les automatistes et de développer des interprétations créatives et libres autour de « Refus global ». Les œuvres contemporaines n'étaient pas a priori destinées à l'exposition, mais celle de Fanny Latreille, des Cool Cunts, les interventions du groupe Banana Cry et de Kamissa Ma Koïta ont été réalisées à notre demande, alors que le dispositif scénographique de Make Banana Cry a été adapté. Les œuvres de Mathieu Grenier, Noémi Mc Comber et Scott Scott Benesiinaabandan quant à elles prenaient un sens nouveau dans le contexte d'une exposition sur *Refus global*. L'installation de Benesiinaabandan porte sur les rassemblements et soulèvements des nations autochtones. D'emblée une telle œuvre vient inscrire la position des automatistes dans une perspective décoloniale. Le travail textuel réalisé par Fanny Latreille donne à comprendre un ensemble généalogique de textes et d'auteurices qui sont portés par la dénonciation, la prise de position politique et esthétique. L'œuvre de Mathieu Grenier quant à elle permet d'articuler une position critique à l'endroit de l'importance de la figure de Borduas et de l'importance de la peinture dans la fortune critique des automatistes. L'évocation de la peinture passe par un geste de découpage d'un mûr qui reprend le format d'un tableau, il n'y a pas d'œuvres picturales dans *Refus contraire*. Les œuvres en dialogue avec *Refus global* offrent de nouvelles possibilités de compréhension de celles-ci et de l'ensemble des histoires entourant les automatistes. La position excentrée qu'adopte *Refus contraire* est critique, elle prend forme à travers la dimension créative des gestes artistiques. Les approches commissariales valorisées ont pour but d'opérer un

décentrement du mythe « Refus global » pour faire émerger d'autres lectures possibles et de susciter des réflexions chez les publics.

2.1. *Refus global* contemporain : lire et écrire l'histoire autrement

Dans cette section, je vais analyser la stratégie curatoriale qui vise à s'approprier l'histoire et l'imaginaire de *Refus global* à travers des formes contemporaines. En partant de l'exposition *Refus contraire*, je vais m'attarder à l'actualisation de *Refus global* en analysant les différentes stratégies performatives employées et leur portée critique à l'égard de la notion d'« histoire ». Il s'agira de répondre à la question suivante : de quelles manières la performance peut-elle devenir un outil pour renouveler notre relation à l'histoire ? À travers l'exemple de mon commissariat, je vais montrer que les formes artistiques et expérimentales renouent avec l'esprit des automatistes, tout en proposant une lecture critique de ce moment historique par le biais d'une transposition contemporaine, illustrant une forme de nomadisme du sujet comme le développe la philosophe Rosi Braidotti. Ainsi, je vais mettre en lumière le potentiel des formes performatives à renouveler nos relations à l'histoire à travers des approches expérientielles, sensibles et critiques, ces approches seront approfondies tout au long de la thèse.

Avec *Refus contraire*, nous souhaitons privilégier une relecture du recueil qui reflète le goût pour l'expérimentation des automatistes et sa forme « manifeste ». Mon approche curatoriale répond à la dimension performative présente dans la forme même du manifeste : un manifeste est une prise de parole, il invite à l'action en ce qu'il souhaite avoir des retombées dans le « réel ». Ainsi, mon commissariat interroge la notion d'histoire par le potentiel critique des formes performatives à rejouer, renouveler et créer des expériences esthétiques autour de *Refus global*. Mon approche curatoriale a voulu réactiver le manifeste — en tant qu'objet artistique —, plutôt que de faire du document un objet appartenant au passé ; il est activé au présent et son agentivité est redéployée. Ici, le document devient un outil pour imaginer de nouvelles modalités de faire, d'être et de dire avec lui et autour de lui.

La forme hybride et collective du recueil a inspiré l'ensemble de mes choix curatoriaux, tant du point de vue esthétique que thématique. Comme le manifeste est résolument tourné vers le futur, il s'agit d'embrasser cette « futurité⁵⁴ » en faisant de l'imaginaire une composante critique par rapport

⁵⁴ La notion de « futurité » est utilisée en faisant référence à des courant actuels en art et à des formes curatoriales émergentes : l'afrofuturisme, *Manifeste pour une politique accélérationniste*, les écrits et démarches curatoriales d'Aliocha Imhoff et Kantuta Quiros, par exemple. Je vais développer cette notion sous peu en partant des théories queer de José Esteban Muñoz .

à l'histoire officielle. Je reviendrai sous peu sur cette notion de « futurité », notamment sur son importance dans les études queer et décoloniales. Dans cette perspective, les œuvres contemporaines sélectionnées n'ont pas de liens explicites avec *Refus global*. Ces œuvres mettent en jeu des imaginaires féministes et décoloniaux qui s'inscrivent en résonance avec le cadre curatorial portant sur *Refus global*. C'est à ce cadre curatorial que je vais maintenant m'attarder afin de donner à comprendre son fonctionnement et l'inscription des œuvres actuelles au sein de celui-ci. Je montrerai comment *Refus global* peut dialoguer avec des approches théoriques actuelles, tout autant qu'avec des œuvres fortement ancrées dans notre présent.

Le cadre curatorial prend forme dans l'ensemble des contenus discursifs qui accompagnent l'exposition : les contenus textuels (l'espace bibliothèque, carnet, cartels) et les différents échanges publics présentés lors de l'exposition. Ces échanges étaient structurés de manière à effectuer un passage de *Refus global* à des considérations actuelles. Par exemple, l'une des tables rondes s'intitulait « Contre-histoires des artistes femmes : du manifeste à aujourd'hui » (31 mai 2018) ; elle présentait les réflexions de l'historienne de l'art Patricia Smart et celles de la réalisatrice Anna Lupien. Cet échange mettait en commun des réflexions féministes portant sur les femmes automatistes et leur inscription dans l'histoire de l'art. Il avait pour but de mettre en dialogue les démarches passées des femmes automatistes avec les démarches actuelles d'artistes femmes. Ainsi, c'est à travers des échanges que se créaient des ponts entre les automatistes et les œuvres contemporaines présentées dans l'exposition. Ce cadre d'échanges permettait à son tour de situer les performances du collectif féministe Cool Cunts qui sont en résonance avec le travail des femmes automatistes. Un échange intitulé « Mémoire levée : lectures commentées du manifeste » (17 mai 2018) présentait une lecture commentée du manifeste par Sophie Dubois, qui était suivie d'une conférence de Ray Ellenwood portant sur les pratiques en arts vivants des automatistes. Ces interventions discursives portaient spécifiquement sur les automatistes en développant des perspectives critiques à l'endroit de l'histoire officielle. Elles permettaient de formuler des histoires mineures de *Refus global* dans lesquelles les œuvres présentées lors de *Refus contraire* sont en continuité. L'importance accordée aux arts vivants et aux pratiques artistiques interdisciplinaires dans *Refus contraire* cherche à établir des parallèles avec les pratiques historiquement occultées des automatistes. Ces histoires mineures s'articulaient à travers des approches critiques, interdisciplinaires, décoloniales et féministes qu'incarnent directement les œuvres contemporaines

présentées. L'échange « Résistances et présences autochtones » (22 mai 2018) avec les commissaires Niki Little et Becca Taylor portait quant à lui sur la décolonisation de l'espace d'exposition et les discours qui l'accompagnent. Enfin, la série « Corps collectif » (30 mai et 6 juin 2018) présentait des discussions avec le collectif Cool Cunts et les artistes du groupement Make Banana Cry pour traiter plus particulièrement de la dimension collective et performative de ces pratiques ; la mise en action de corps vivants dans l'espace d'exposition. Ces discussions permettaient de tisser des liens avec les pratiques collectives et collaboratives des automatistes⁵⁵.

Mon commissariat dédié aux arts vivants s'attardait plus spécifiquement aux formes artistiques incarnées, à la poésie et aux pratiques interdisciplinaires. L'engagement artistique des automatistes était mis en relation avec les formes collectives et communautaires développées par deux groupements artistiques invités (Cool Cunts et Make Banana Cry), mais aussi à travers une série d'événements et d'échanges sous ma direction. Les enjeux abordés au sein du recueil trouvent des incarnations contemporaines sous la forme d'œuvres au sein de l'exposition, c'est au public de prendre connaissance du cadre curatorial global (et/ou en participant à différents événements) et de le mettre en dialogue avec le travail artistique. Les discours entourant l'exposition mettent l'accent sur les questions de dominations culturelles, de refus, de liberté et d'émancipation par l'art porté par les automatistes, ce qui s'inscrit en résonance avec les œuvres contemporaines sélectionnées. Dans *Refus contraire*, les enjeux de pouvoir sont transposés au sein d'enjeux culturels, de genre, ou encore, liées à l'économie et aux politiques néolibérales, ils sont mis en dialogue avec notre présent. Les œuvres actuelles ne cherchent pas à reconstituer, à commémorer *Refus global*, mais bien plutôt à opérer un dialogue entre cet événement historique et l'imaginaire qui l'accompagne.

La sélection des œuvres s'inscrit comme une réponse au recueil en jouant les enjeux du manifeste dans notre présent. L'exposition met en jeu une transhistoricité, c'est-à-dire qu'elle met en dialogue « des historicités chronologiquement distinctes et distantes » (Nouss, 2007, 148). Le théoricien Alexis Nouss, qui a développé cette notion à partir de l'idée de traduction, dit de la transhistoricité qu'elle aurait une capacité « à tendre vers une autre historicité tout en étant consciente de la sienne

⁵⁵ Je reviendrai dans les prochains chapitres sur ces activités pour analysées de quelles manières elles se déploient et s'articulent avec les œuvres présentées.

propre » (2007, 151). Plutôt que d'adopter une distance face à la période passée, ce regard surplombant le passé peut avoir l'effet de développer des représentations exotiques de la culture et de son histoire. La transhistoricité crée une relation d'altérité de l'histoire en assumant pleinement les subjectivités des histoires que l'on partage, sans pour autant chercher à renouer avec une « vérité » originelle. Cette approche sous-tend aussi une dimension transculturelle (transnationale) en constituant des échanges entre les deux cultures et les deux époques créant un métissage. Ce qui rejoint les approches décoloniales, féministes ou *queer* qui embrassent un décentrement et résistent aux structures dominantes par des stratégies de désidentifications⁵⁶. La transhistoricité autour de *Refus global* recompose l'histoire du groupe automatiste en créant un dialogue entre ce moment historique — qui se cristallise à travers le recueil — et notre présent, plutôt que de prendre une distance en l'inscrivant comme un « objet » immuable appartenant à un récit historique. Ainsi, il s'opère une critique de l'historicité prévalant dans le récit dominant entourant *Refus global*.

Dans *Refus contraire*, il s'agit de suivre les injonctions du manifeste tournées vers le futur, il ne s'agit pas de se tourner vers le passé pour définir le futur, mais plutôt de lire notre passé à partir du futur. L'utopie est au cœur de la forme manifeste. Cette lecture tournée vers le futur permet de développer des approches critiques de l'histoire et de ses méthodes, elle s'inspire plus spécialement de théories queer au sein desquelles le passé est de nature performative, puisqu'il est toujours rejoué dans le présent. Les approches queer de l'histoire empruntent souvent à l'utopie pour offrir une autre lecture critique du passé qui ouvre sur les possibles (« futurités ») du présent. Plus spécialement, le théoricien José Esteban Muñoz a développé une théorie de l'advenir : « qui prête une attention au passé dans le but de faire une critique du présent. » (2021 [2009], 45) Pour ce dernier, le performatif est implicitement une critique de l'épistémologie objective et scientifique, cette posture dans laquelle le·la chercheur·euse conserve une distance avec son objet d'études. Réinvestir le passé à partir d'une approche herméneutique utopique est ce que prône Muñoz. En opposition à des approches qui visent à recueillir des données empiriques du passé pour en faire une interprétation positiviste, Muñoz en appelle plutôt « à une injonction dialectique à raviver nos facultés critiques en faisant porter le passé sur le présent et le futur. » (2021, [2009], 60) Cette

⁵⁶ La désidentification est une stratégie employée par les minorités culturelles pour échapper aux identités qui leurs sont assignées par la culture dominante, elle vise à ne pas s'identifier aux stéréotypes dominants de leur propre culture, ou encore, à ne pas revendiquer leur appartenance culturelle. Je reviendrai plus loin sur cette stratégie qui est théorisée par José Esteban Muñoz.

approche dialectique sied particulièrement bien au travail discursif élaboré au sein de *Refus contraire*, d'autant plus que cette approche s'inscrit en écho avec le genre « manifeste » de nature performatif, parce qu'il est tourné vers un advenir (avenir).

En effet, le manifeste s'inscrit dans cette idée, puisqu'il est un appel à « faire » un futur. *Refus global* fait table rase du passé. Le manifeste s'inscrit dans un désaveu d'un passé artistique et social, dont les automatistes seraient les héritier·ière·s. Ces derniers rejettent l'histoire en tant que construction qui amplifie des figures et des événements choisis, ce qui aurait comme finalité d'exercer un contrôle sur le présent. Dans le texte éponyme, cette posture apparaît claire : « Fini l'assassinat massif du présent et du futur à coups redoublés du passé. » (74), ou encore, « Le passé dut être accepté avec la naissance, il ne saurait être sacré. Nous sommes toujours quittes envers lui » (20). Ainsi, l'exposition représente cette situation paradoxale, alors que les automatistes s'opposaient à une position tournée vers le passé qui dicte le chemin à suivre, ils représentent dans l'histoire populaire et culturelle québécoise souvent un point d'origine de la nation québécoise⁵⁷. Ils sont aujourd'hui, la plupart du temps, associés à la modernité, qui se constitue à travers une approche téléologique de l'histoire. Finalement, ils sont devenus en quelque sorte ce qu'ils réfutaient. C'est pourquoi, il est apparu important de déconstruire le récit dominant entourant *Refus global* pour réfléchir aux sources de ces interprétations. À partir de cette déconstruction du récit dominant, nous voulions mettre à l'avant-plan des interprétations alternatives du manifeste.

La dimension performative des œuvres contemporaines présentées dans *Refus contraire* permet d'effectuer une critique du présent, car elles contournent une interprétation linéaire ou historicisante du manifeste par leur dimension immédiate et active. En effet, les performances n'offrent pas une relecture explicite de *Refus global*, elles sont plutôt mises en relation avec cette histoire pour proposer d'en ouvrir les possibilités inédites. L'ensemble de ces éléments offrent des lectures plurielles de *Refus global* en valorisant l'expérience subjective vécue par les publics. Les performances des Cool Cunts portent sur les représentations des femmes dans l'art et la société. Ces performances venaient activer des réflexions sur le statut des femmes en histoire de l'art en

⁵⁷ À ce sujet, Brigitte Deschamps a relevé au fil de ces analyses portant sur la réception de *Refus global*, le fait que les études littéraires, mais aussi les expositions et autres événements commémoratifs ont contribué à faire de RG un point de référence dans la mémoire collective. Voir à ce sujet (1998). *Refus global de la contestation à la commémoration, Études françaises*, 34(2-3), 175-192.

résonance avec le cadre curatorial de *Refus contraire*, ce qui à son tour inspirait des lectures féministes de *Refus global*. L'œuvre *Nous serons universel.le.s* (2018) de Kamissa Ma Koïta (Annexe C, fig.12) prend la forme d'un *reenactement* d'une célèbre photographie du groupe automatiste, cette photographie a été prise lors de la Seconde exposition des automatistes (1947) par Maurice Perron. Cette œuvre prenait la forme d'une performance pour un·e spectateur·rice à la fois. L'artiste avait réuni des membres de la communauté noire de Montréal pour reprendre la disposition de la photographie originale. Cet espace dissimulé sous des bâches semi-transparentes accueillait un·e spectateur·rice qui était isolé sur une chaise face au groupe. Le sentiment d'exclusion et d'inconfort vécu par les publics recréait les sentiments vécus par les personnes aux corps racisés, tout en cherchant par cette expérience à susciter l'empathie. Les œuvres performatives valorisent ce que nomme la chercheuse Eleonora Fabião, une « performative historiography⁵⁸ ». Cette approche fait du corps un paradigme en ce qu'il incarne l'inséparabilité de la mémoire, de l'imagination, des perceptions sensorielles et de l'actualité. Cette « histoire performative » favorise des interprétations de l'histoire située, subjective et affective qui s'inscrivent en continuité avec le développement des théories féministes et queer actuelles.

L'imaginaire populaire entourant *Refus global* fait écran à différentes dimensions du recueil. Au fil du temps, *Refus global* est devenu le porte-étendard de revendications associées à l'affirmation de la culture et de l'identité québécoise francophone. Il était donc important d'apporter un nouvel éclairage sur le geste d'émancipation culturelle perçu dans le manifeste. En 1948, la culture québécoise francophone est encore sous l'emprise coloniale ; ce contexte souvent éludé permet à la chercheuse, Alisa Bélanger, de resituer le geste des automatistes dans une perspective postcoloniale. Dans sa thèse « Work with No Margins: Francophone Book Art in Post-colonial Era » — qui se consacre au livre d'art dans le monde francophone en tant qu'outil décolonial — Alisa Bélanger consacre une section à *Refus global* en situant la publication à l'égard d'enjeux postcoloniaux⁵⁹. Elle présente *Refus global* comme un geste d'affirmation de la culture locale francophone en réaction au colonialisme.

⁵⁸ Voir son texte : (2012). History and Precariousness: in Search of a performative Historiography. Dans Jones, A. et Heathfiels, A. (dir.), *Perform, Repeat. Record. Live Art in History* (p. 121-136). États-Unis : Intellect Bristol.

⁵⁹ Je reprends, ici, le terme « postcolonial » par souci de cohérence avec les travaux d'Alisa Bélanger, c'est le terme qu'elle utilise. Néanmoins, je privilégie dans mes propres réflexions le terme « décolonial ». Le terme « postcolonial »

Les analyses de Gaudreault montrent que *Refus global* émerge en périphérie du « centre » culturel francophone situé à Paris, il provient de la marge. Dans ses analyses, elle souligne comment le texte de Borduas appelle le « petit peuple » à s'émanciper de son passé colonial et du clergé. Pour cette dernière, la publication de *Refus global* est le geste d'affirmation d'une culture minoritaire, plus spécialement, il incarne une forme d'autolégitimation culturelle dont les objectifs et retombées sont les suivantes : « namely to nurture local aesthetics, consecrate writers, commemorate trauma, build national canons, develop experimental poetics, and promote transcultural exchange » (2011, xii). En ce sens, le geste des automatistes prend la forme d'un décentrement important face à la culture dominante, notamment la France avec comme centre culturel Paris, mais aussi face à la culture canadienne-anglaise. Ainsi, il n'est pas anodin que le recueil soit autoproduit ; à cette période, le milieu éditorial était pratiquement inexistant au Québec⁶⁰. De même, il faut aussi interpréter le geste d'autoproduction comme un désir d'autonomie chez les automatistes, ils ne veulent pas s'inscrire en filiation avec d'autres mouvements locaux ou français, mais veulent témoigner de leur spécificité esthétique et culturelle. En effet, le manifeste souhaite se dissocier du surréalisme, c'est l'une des raisons qui motive l'écriture de « Refus global »⁶¹, ce qui témoigne d'un désir de penser librement l'art loin des formes culturelles dominantes. Les analyses d'Alisa Bélanger montrent comment l'autoproduction du livre, sa forme collective et sa dimension utopique visent à opérer des changements dans le domaine culturel.

sous-entend que nous vivons dans le monde d'après le colonialisme, tandis que le terme « décolonial » en appelle à un travail de décolonisation en cours.

⁶⁰ « *Refus global* appeared in the transitional period between the war-time flourishing of the editorial community and its shift toward self-sufficiency in the next decade, when local houses specializing in literature formally came into being, like Editions Erta (1950) and l'Hexagone (1953). In the interim, the first Quebec artists' books emerged from the École des arts graphiques, set up in 1942 to fill this gap in the bookmaking industry. » (2011, 79)

⁶¹ En effet, Julie Gaudreault soutient : « En résumé, pour un groupe d'artistes ayant connu plusieurs expériences collectives et acquis un nom propre, la raison de publier un manifeste est triple. D'un point de vue stratégique, les automatistes doivent s'affranchir de certaines institutions artistiques canadiennes-françaises et se distinguer par leur jeunesse et la nouveauté de leur peinture. Sur le plan artistique, Degand – involontairement – et Claude Gauvreau précisent l'originalité de la recherche des automatistes montréalais ; elle est avant tout poétique. Lorsque Borduas évoque « le désir d'une éclatante rupture », il s'agit de distinguer l'automatisme de la conception surréaliste de l'art, au sens où ce dernier doit faire l'objet d'une recherche a priori poétique. Enfin, l'engagement de l'automatiste vis-à-vis du spectateur, sur le plan politique, au sens large, est en quelque sorte accidentel – c'est l'avènement souhaité d'un espace collectif de réflexion. Ces prises de position successives dénotent l'indépendance des automatistes par rapport au communisme, dont le discours partisan est donné comme caduc. » (31)

Bélanger situe les automatistes en marge de la culture dominante : ils et elles créent en dehors des institutions et la diffusion de leur travail est le fruit d'initiatives autogérées. Cette manière de faire exister une culture dans le monde public permet l'autonomie et l'affirmation d'une identité singulière qui sinon serait inexistante. Ces stratégies sont celles opérées par des cultures minoritaires, par exemple, la forme du recueil témoigne d'une « surconscience matérielle⁶² », (2011, 91) c'est-à-dire qu'il communique un message de manière indépendante à la langue par des photos, par le choix des matériaux, par des œuvres visuelles qui intègrent des mots. Cette « surconscience matérielle » est une stratégie employée par des cultures sous-représentées qui leur permet de parler à partir de leur contexte culturel spécifique, sans trahir leur culture, mais en s'assurant que leur message puisse être communiqué au-delà de la langue, donc qu'il puisse être compris en dehors de leur culture. C'est ainsi qu'une culture ignorée peut s'affirmer et exister dans le monde. C'est pourquoi Bélanger situe le geste des automatistes dans un horizon postcolonial. Le recueil est un geste d'émancipation et d'affirmation culturelle. En partant de ces constats, il était donc important de situer le manifeste dans un horizon décolonial. De même, il fallait souligner la dimension autogérée de la démarche des automatistes qui est non seulement visible dans l'autoproduction du manifeste, mais dans un grand nombre de leurs activités, notamment les spectacles et les expositions.

Le récit dominant de *Refus global* a en quelque sorte effacé certaines singularités du groupe des automatistes. *Refus global* s'est déplacé progressivement des marges pour incarner un récit central de la modernité au Québec. En effet, le manifeste est devenu le point inaugural de la modernité culturelle au Québec, le point de rupture qui permet souvent de penser l'émergence de la nation québécoise francophone. De manière paradoxale, ce récit historique semble avoir effacé la position excentrée (en marge) des automatistes. Aujourd'hui, le manifeste est souvent associé à un discours nationaliste québécois francophone. Or, ce discours n'incarne en rien la position minoritaire occupée par les automatistes lors de la publication de *Refus global*. De même, le désir des automatistes de ne pas s'associer à un dogme politique a été souvent ignoré. On oublie souvent à quel point le discours des automatistes place à l'avant-plan la libération par l'art. Les interprétations

⁶² Traduction libre de « material overconsciousness » : « This *poverty* of materials in fact reinforces the originality and significance of the project as book art. It demonstrates what could be called the material *surconscience* of artists and authors working in marginalized settings » (2011, 90-91)

sociopolitiques nationalistes ont supplanté le discours esthétique que l'on trouve dans le manifeste à travers ses contenus textuels et sa matérialité. Pour respecter ou représenter l'engagement artistique et culturel des automatistes, il était pertinent d'opérer une critique de cet imaginaire politique dans le contexte de *Refus contraire*. Cette critique prenait forme à travers des stratégies qui mettent en évidence l'instrumentalisation de *Refus global* au profit d'un récit historique nationaliste portant sur l'identité québécoise francophone. Cette association s'éloigne non seulement des visées originelles du recueil, mais surtout elle masque la complexité et la radicalité de la position politique des automatistes.

La place actuelle qu'occupe le manifeste est centrale dans l'histoire culturelle du Québec. *Refus global* est un symbole qui a servi à consolider une identité nationale francophone. Or, les dérives d'une appropriation nationaliste de *Refus global* peuvent mener à reconduire des formes de dominations culturelles, ces formes mêmes que dénonçait *Refus global*. Cette conception évacue aussi les rapprochements avec la pensée anarchiste du manifeste. Dans le texte éponyme, Borduas écrit : « Où est le secret de cette efficacité de malheur imposé à l'homme et par l'homme seul, sinon dans notre acharnement à défendre la civilisation qui préside aux destinées des nations dominantes. » (69). La libération tel qu'envisagé dans « Refus global » est contre les nations dominantes. Cette position implique nécessairement le rejet des hiérarchies culturelles qui soumettent les marges à la domination du centre. La quête des automatistes prend forme dans le « refus global », c'est-à-dire le rejet de toutes formes d'intentions politiques, artistiques, sociales, scientifiques ou religieuses. Si l'on a tendance à associer le refus à sa dimension négative, il est plutôt une ouverture vers un futur, une utopie. Cette dimension utopique prend forme dans un futur « à venir », c'est notamment ce que souligne Alisa Bélanger dans sa thèse en parlant d'un idéal utopique en réaction à l'après-guerre et à l'industrialisation. Bélanger décèle cet idéal utopique dans cette « nouvelle civilisation », scandée dans le texte éponyme de Borduas, et « ceci sera » de Fernand Leduc qui vient clore le recueil sous la forme d'un tract. Sans compter l'invitation tournée vers le·la lecteur·rice vers la fin du texte : « Que ceux tentés par l'aventure se joignent à nous. » (24) Selon Bélanger, cette dimension utopique est liée aux discours décoloniaux, La projection dans un futur ou un monde libéré des oppressions et de l'ostracisation raciale est souvent utilisée comme stratégie pour motiver l'action politique. Pour reprendre les termes utilisés par José Esteban Muñoz, elle est motivée par un désir d'advenir. Pour des cultures opprimées, il n'est pas possible

de se contenter du présent qui est sous le signe de l'oppression et de violences à l'endroit de leur communauté. Comme le souligne Muñoz « l'utopie offre une critique du présent, en projetant une image de ce qui peut être et peut-être sera » (2021[2009], 75), ce qui n'est pas sans rappeler « ceci sera » qui vient clore le texte de Leduc (Annexe C, fig.1) dans *Refus global*. En effet, ce texte sous la forme d'un court tract demande : « l'avènement prochain d'une nouvelle civilisation » (110).

Ray Ellenwood et Sophie Dubois ont tous deux soulignés dans leurs travaux l'importance de la dimension sociopolitique de *Refus global* au Québec. Selon ces derniers, la lecture sociopolitique et l'historiographie nationale ont contribué à éclipser les lectures étrangères (de l'extérieur du Québec) faites du recueil ; la réception de *Refus global* a rapidement pris la forme d'un repli du discours de réception. Comme l'explique Dubois le regard rétrospectif porté sur l'œuvre a pour effet d'évaluer celle-ci à travers ses répercussions : le renvoi de Borduas de l'École du Meuble, l'influence sur la génération d'artistes engagés dans les années 60 et 70, la Révolution tranquille. Au sein de cette lecture historiciste de *Refus global*, le recueil est envisagé comme point d'origine de la modernité culturelle au Québec, c'est-à-dire à partir de sa supposée finalité. En ce sens, le texte éponyme de Borduas, quant à lui, « [...] s'inscrit donc dans cette vision progressiste et quelque peu manichéenne du monde qui marque la conception de la Révolution tranquille et qui correspond au régime d'historicité moderne décrit par François Hartog. » (2017, 360). Ainsi, l'historiographie québécoise a fait une lecture téléologique de *Refus global*, ce qui a contribué au récit culturel. Toutefois, il est possible de faire d'autres lectures de *Refus global* qui tiennent compte de sa dimension pamphlétaire et esthétique.

En opposition avec cette historiographie québécoise, *Refus contraire* voulait montrer la coexistence d'histoires (au pluriel) et évacuer toute recherche d'une origine idéalisée. Il était important d'interroger cette historiographie et cet imaginaire sociopolitique qui lie *Refus global* à la culture québécoise. Ma vision curatoriale était d'opérer une critique de cet imaginaire populaire, en proposant un réinvestissement de celui-ci, cela par une réflexion ouverte sur l'identité culturelle québécoise et la manière dont elle s'édifie. Une autre stratégie visait à proposer d'autres lectures du recueil basées davantage sur l'analyse de l'objet-livre et du mouvement automatiste pour soulever les contradictions, les paradoxes et les angles morts de la lecture historiographique. Ce qui ne signifiait pas nécessairement rompre avec l'histoire officielle et l'imaginaire collectif, mais effectuer un décentrement. Il s'agissait d'inscrire les automatistes en relation avec les cultures

minoritaires et les enjeux d'hybridations culturelles, c'est-à-dire témoigner des enjeux identitaires actuels pour « faire » l'histoire autrement. Avec *Refus contraire*, nous voulions montrer comment l'imaginaire sociopolitique a eu pour effet de masquer le contexte culturel marginal d'où émerge le recueil. C'est avec ce contexte que nous voulions renouer pour revenir à la radicalité du discours des automatistes ; dès lors, il fallait placer *Refus global* du côté des cultures opprimées et minoritaires au Québec. Il fallait montrer de quelles manières l'histoire est toujours écrite et lue à rebours à partir d'un contexte spécifique, nécessairement politique. Dès lors, il m'apparaissait intéressant de faire cohabiter le passé et le présent pour situer mon commissariat dans un « devenir ». Pour ce faire, il fallait soulever les enjeux décoloniaux propres aux automatistes, en associant ce groupement aux formes d'oppressions dont sont victimes les cultures minoritaires et racisées au Québec actuellement.

Dans *Refus contraire*, les enjeux de domination culturelle sont reconduits par la présentation d'œuvres qui portent sur les réalités des cultures minoritaires, par exemple, les luttes autochtones avec Scott Benesiinaabandan et Soleil Launière, la communauté noire avec Kamissa Ma Koïta, et plus largement, les questions d'appropriations culturelles avec le groupe Make Banana Cry. Ce choix déstabilisait les représentations habituelles de *Refus global* associées aux blancs francophones. Il était en rupture avec les représentations acquises, il engageait plutôt une réflexion sur l'identité culturelle et sa construction. De même, ce choix permettait de faire sentir les enjeux réels des cultures minoritaires, dont la place n'est jamais acquise dans les représentations publiques. Ce geste renouait avec la radicalité initiale de *Refus global*, plutôt que de participer à la monumentalisation d'une vision consensuelle de la culture québécoise francophone. L'ensemble de ces éléments expliquent pourquoi la diversité culturelle a été au cœur de nos choix commissariaux. Ainsi, nous avons placé les automatistes du côté des formes culturelles non-dominantes et minoritaires sur le territoire québécois. Cette position nous permettait de soulever les paradoxes de la culture québécoise francophone, à la fois colonisée et colonisatrice. De même, nous voulions aussi prendre une distance face aux représentations culturelles qui polarisent la culture francophone et anglophone pour faire place aux réalités actuelles où ces cultures cohabitent. Sous cet angle, il s'agissait d'avoir une approche inclusive. Globalement, nos choix se voulaient représentatifs de la communauté artistique de Tiohtià:ke- Montréal dans toute sa diversité. Les automatistes viennent de Montréal, nous voulions donc représenter cette culture locale dans sa

richesse et sa diversité. C'est dans cette perspective qu'un grand nombre d'artistes sélectionnés ne sont pas francophones et ont des appartenances culturelles diversifiées soulignant l'hétérogénéité de la culture montréalaise. À contre-courant d'une image homogène de l'identité culturelle, l'exposition proposait de réinvestir *Refus global* en dérogeant aux représentations dominantes qui lui sont habituellement associées.

En ce sens, l'exposition veut réinscrire *Refus global* dans les marges de la culture officielle, en même temps, qu'elle essaie d'échapper à une pensée et une logique oppositionnelle et binaire héritée de la modernité — moi contre l'autre, colonisateur contre colonisé, centre contre périphérie, homme contre femme, anglophone contre francophone — pour naviguer au sein d'un tissu culturel et identitaire plus complexe et dissensuel. Il s'agissait de représenter les spécificités de la culture locale en échappant aux représentations dominantes. Ce geste avait comme but de reconduire la position minoritaire des automatistes, lors de la parution de *Refus global*. Nous voulions aussi ouvrir un dialogue entre la position des automatistes en 1948, et celle, de communautés culturelles et de genre marginalisées à l'heure actuelle. Un regard excentré était porté sur *Refus global* pour offrir une interprétation renouvelée. À l'opposé d'un geste de repli, ce geste témoignait d'une ouverture à l'autre. Ainsi, nous voulions reconduire le geste de résistance culturelle qu'incarne *Refus global*.

Cette approche critique de l'imaginaire sociopolitique et de l'historiographie comportait différentes stratégies, dont certaines s'apparentent à celles relevées par Anne Bénichou dans son livre *Rejouer le vivant* (2020) qu'elle consacre aux *reenactments*. Bien que *Refus contraire* ne soit pas un *reenactment* — compris au sens strict d'une reconstitution historique — il partage des enjeux communs avec les *reenactments* dits artistiques ou créatifs, tels que définis par Bénichou, parce qu'il « s'inscrit dans une perspective revendiquée de rejouer l'histoire pour interroger ses processus de fabrication, ses généalogies et le pouvoir des représentations » (Bénichou, 2020, 59). En situant *Refus contraire* dans une perspective décoloniale, l'exposition vient ébranler l'imaginaire populaire qui lui est associé, et du même coup, soulève des questions entourant les processus d'édification de ces représentations historiques et les intérêts qu'ils servent. Ainsi, réinvestir *Refus global* en présentant des minorités visibles, ou encore, en donnant une visibilité aux arts vivants, plutôt qu'au travail pictural contribue à mettre en évidence les enjeux de pouvoir dans l'élaboration de l'histoire.

En continuité avec ces réflexions, *Refus contraire* cherche à mettre en évidence l'élaboration du mythe *Refus global* et en faire la critique. Bénichou dit du *reenactment* artistique, qu'il est particulièrement propice à explorer le potentiel critique : « Il consiste en un processus de négociations des représentations historiques vivantes et médiatiques qui ne vise pas le consensus, mais cherche au contraire à déverrouiller les interprétations hétérogènes et contradictoires, les intérêts et les affects dont elles sont porteuses. » (2020, 59). Dans cette perspective, l'exposition aborde des récits historiques sans se soucier d'établir un point de vue unificateur ou un récit linéaire, ce qui représente le processus de négociations relevé par Bénichou. Ce processus met en jeu des représentations qui touchent à l'histoire culturelle, sociale, artistique, tout autant qu'aux imaginaires et aux mémoires collectives — témoignage ou fiction — pour proposer de nouvelles lectures. Ainsi, *Refus global* était un point de départ pour donner cours à des réflexions portant sur les constructions identitaires, celles culturelles et celles de genre, et leurs relations aux manières d'écrire ou de lire l'histoire, et notamment, l'histoire de l'art. Cette démarche se situe en continuité avec les approches actuelles qui effectuent une critique des enjeux de pouvoir sous-jacent aux représentations et aux méthodologies traditionnelles souvent préconisées en histoire de l'art. Mon approche valorise d'autres méthodologies pour lire et écrire l'histoire. Ces méthodes et approches sont issues des études féministes et de genre, des études pluridisciplinaires et des études décoloniales, tout en développant des approches incarnées qui tiennent compte de formes de savoir liées aux corps.

Les trames discursives multiples de mon commissariat s'inscrivent dans une approche plurielle de l'histoire qui n'est pas en quête d'une « vérité » historique. Je pars du constat qu'il n'existe pas une histoire, mais bien des histoires, dont les formes narratives traduisent des positions poétiques, épistémologiques et herméneutiques. En ce sens, Jacques Rancière souligne bien la complexité et les ambiguïtés indépassables liées au nom même d'histoire. Il relève l'homonymie propre à notre langue qui désigne « d'un même nom l'expérience vécue, son récit fidèle, sa fiction menteuse et son explication savante » (1992, 12). Rancière écrit que l'histoire comprise en tant que science historique relève d'une « poétique du savoir⁶³ ». Ainsi, la formule laisse comprendre que l'histoire

⁶³ Rancière définit la « poétique du savoir » comme suit : « [...] études de l'ensemble des procédures littéraires par lesquelles un discours se soustrait à la littérature, se donne un statut de science et le signifie. La poétique du savoir s'intéresse aux règles selon lesquelles un savoir s'écrit et se lit, se constitue comme un genre de discours spécifique.

n'échappe pas à la littérature même en essayant de s'y soustraire. En ce sens, mon commissariat en arts vivants ne propose pas une « mise en intrigue » de « Refus global », mais plutôt s'engage dans des lectures plurielles. Mon parti pris s'appuie sur une généalogie de l'histoire comme l'a théorisé le philosophe Michel Foucault en s'inspirant des réflexions de Nietzsche :

L'histoire, généalogiquement dirigée, n'a pas pour fin de retrouver les racines de notre identité, mais de s'acharner au contraire à la dissiper ; elle n'entreprend pas de repérer le foyer unique d'où nous venons, cette première partie où les métaphysiciens nous promettent que nous ferons retour ; elle entreprend de faire apparaître toutes les discontinuités qui nous traversent. (1971, 170)

Dans *Refus contraire*, les relations entre les œuvres et *Refus global* relève davantage de la généalogie en ce qu'elles ne cherchent pas une « vérité », au contraire, elles créent de la discontinuité et brouillent les enchaînements idéaux pour inventer quelque chose de nouveau, un « devenir ». La généalogie s'oppose à une conception de l'histoire téléologique chez Foucault, ce qui mène à reconsidérer l'histoire comme fondamentalement plurielle. Ce parti pris relève davantage d'une dialectique entre fiction et histoire, c'est-à-dire qu'il ne s'agit pas de saisir l'histoire comme appartenant à un passé, mais de s'appropriier l'histoire en recomposant des récits pluriels. Ainsi, la porosité entre histoires, mémoires et fictions est mise de l'avant dans *Refus contraire*, les œuvres entrent librement en dialogue avec *Refus global* à partir de leur position actuelle. Ici, s'il y a histoire, elle se joue dans une perspective généalogique, par l'exposition des conflits et des enjeux de pouvoir qui sont inscrits dans les images, dans les récits, les expositions, les représentations, les communautés artistiques et les individus, et qui concernent les conceptions de l'art, de l'histoire, de la nation, de l'identité culturelle et de genre. Ainsi, il s'agit de faire apparaître les « discontinuités » qui traversent les histoires portant sur *Refus global*.

La mémoire collective fait écran à *Refus global* en tant qu'« objet artistique ». Ainsi, il faut retourner au recueil pour se rendre compte que l'imaginaire collectif a occulté la démarche esthétique au cœur de *Refus global*. Si le texte éponyme dénonce les formes de dominations dont est victime le peuple québécois francophone, la dimension politique du projet des automatistes est

Elle cherche à définir le mode de vérité auquel il se voue, non à lui donner des normes, à valider ou invalider sa prétention scientifique. » (20)

liée avant tout à leur engagement esthétique et collectif. Les horizons révolutionnaires souhaités par les automatistes sont imprégnés d'une vision sociale et politique de l'art. Cependant, la dimension politique ne supplante pas celle esthétique, elle découle de l'engagement esthétique des automatistes. La recherche poétique d'un art vivant chez les automatistes prend forme à travers une dimension expérimentale. Le recueil lui-même est porté par un art poétique, un utopisme, l'idée d'un art en transformation qui est à son tour transformateur du monde. Les automatistes ne s'intéressent pas au passé, ils parlent d'un « art vivant », c'est-à-dire d'un art actuel en-train-de-se-faire. L'ensemble de leur approche esthétique prend forme dans une recherche interdisciplinaire et expérimentale dont les modes de création collectif, collaboratif ou même de l'ordre de la co-création s'inscrivent dans un engagement artistique. Le manifeste est quant à lui performatif, il appelle à l'action et les activités dites marginales (théâtre, danse, poésie, forum) des automatistes témoignent aussi de l'importance de l'action et du rapprochement avec la vie même.

Dans *Refus contraire*, je voulais montrer que c'est de la forme esthétique que découle le projet politique des automatistes, sans pour autant négliger que l'art est toujours marqué par son contexte social et politique immédiat. La vision esthétique des automatistes prônée dans le recueil apparaît d'une grande contemporanéité à plusieurs égards, tout en demeurant marquée par son temps. Le contexte social de l'époque est particulièrement développé dans le texte éponyme de Borduas, ce qui nous indique l'appartenance du manifeste à une période spécifique de l'histoire québécoise. Le ton poétique et la terminologie qu'empruntent l'autrice et les auteurs nous font bien sentir le caractère vieillot des textes. Ma démarche curatoriale cherchait à faire se rencontrer des temps différents, *Refus global* et l'art actuel, le discours révolutionnaire et utopiste des automatistes et les théories décoloniales et queer. Dans cette perspective, j'ai voulu présenter une temporalité hétérogène en créant un agencement entre plusieurs temps, ce qui nous permet de saisir autrement *Refus global*. Pour lier ces mondes, il fallait aborder la vision esthétique des automatistes, tel qu'elle se décline dans le propos et la forme que prend *Refus global*. Pour mettre en lumière cette dimension esthétique, il m'est apparu intéressant de faire dialoguer leur démarche esthétique avec des pratiques actuelles incarnées. Cet agencement de temporalités crée une forme d'anachronisme ou d'étrangeté, qui met en évidence certaines dimensions « contemporaines » de *Refus global*.

Ainsi, les artistes et les œuvres contemporaines présentées dans mon commissariat en relation avec *Refus global* créaient des « déphasages » entre deux temps différents. Ce que le philosophe Giorgio

Agamben⁶⁴ nomme l'« inactuel », « ce qui ne coïncide pas avec son temps ». Le philosophe reprend une phrase de Barthes qui s'inspire de Nietzsche en ces termes : « le contemporain est l'inactuel. » (2008, 8) Pour Agamben « la contemporanéité est donc une singulière relation avec son propre temps, auquel on adhère tout en prenant ses distances ; elle est très précisément la relation au temps qui adhère à lui par le déphasage et l'anachronisme » (2008, 11). Ceux dont la vision coïncide parfaitement avec l'époque ne sont pas des contemporains, parce qu'ils y sont en quelque sorte aveugles. Ils n'arrivent pas à voir ce que signifie l'époque. Agamben affirme que c'est à travers des temporalités hétérogènes que l'on peut approcher le contemporain, plutôt que de partir d'une recherche historique où le passé serait associé à une « origine idéalisée ». Il s'agit de concevoir le passé comme étant toujours en transformation à travers le regard que nous portons provenant du présent et de l'avenir. Ce travail permet de lire le contemporain à rebours, c'est-à-dire de comprendre le passé à travers une incarnation au présent. Dans ma perspective curatoriale, il s'agit d'altérer aussi les histoires. Ainsi, le travail sur les temporalités au sein de mon commissariat est une manière inédite de lire l'histoire de *Refus global*. Cette approche permet de réfléchir à la notion de « contemporain », celle au sein de l'art contemporain (actuel), mais aussi ce que signifie le fait d'« être contemporain » pour les artistes.

Les automatistes se réclament aussi d'un « art vivant » (art actuel), ils cherchent à être contemporains de leur temps. Pour les automatistes, l'art est constamment en transformation, parce qu'il échappe à toute forme d'emprise, c'est ainsi que le regard des automatistes n'est pas tourné vers le passé et une origine idéalisée de l'art, mais bien vers ce qui est en train d'avoir lieu et l'avenir. Dans *Refus contraire*, les automatistes entrent en dialogue avec ce futur, puisque les œuvres actuelles incarnent ce futur (possible). Les propos tirés du recueil appartiennent à une autre époque, mais ils se révèlent à travers notre présent créateur de lectures et d'interprétations renouvelées du passé. Ce déphasage ou cette altération des temporalités joue sur l'idée d'être contemporain, mais à partir de deux temporalités distinctes, ce qui fait sentir la pluralité des histoires possibles. Dans le texte éponyme, Borduas souligne : « Objets tangibles, ils requièrent une relation constamment renouvelée, confrontée, remise en question. Relation impalpable, exigeante qui demande les forces vives de l'action. /Ce trésor est la réserve poétique, le

⁶⁴ Agamben, G. (2008). *Qu'est-ce que le contemporain ?*. Paris : Payot & Rivages. Le texte reprend la leçon inaugurale du cours Philosophie théorique donné en 2005-2006 à l'Université IUAV de Venise.

renouvellement émotif où puiseront les siècles à venir. Il ne peut être transmis que TRANSFORMÉ, sans quoi c'est le gauchissement » (1972 [1948], 24). Les automatistes défendent une recherche poétique et un art vivant. Il est possible de déceler dans la vision de l'art formulée par les automatistes une dimension vitaliste, notamment à travers l'idée d'une sensibilité émancipatrice qui aurait le pouvoir de transformer le monde. On retrouve aussi dans *Refus global* des métaphores et des appels à renouer avec les forces vitales, ce qui se traduit, par exemple, dans le texte « L'œuvre picturale est une expérience » (85-92) de Bruno Cormier où la dimension expérientielle est centrale, ou encore, dans l'essai « La danse et l'espoir » (95-106) de Françoise Sullivan par l'emprunt au rituel. Cormier écrit : « L'œuvre d'art vivant sera toujours le message d'un expérimentateur attentif, témoin actif et conscient de l'expérience picturale en cours. L'art vivant est à ce titre l'expression de notre monde par des artistes, ce monde exprimé par une morphologie contemporaine acquise par l'expérience picturale en marche » (1972 [1948], 92) Sullivan quant à elle retourne au rite pour montrer de quelles manières la danse est liée au cours de la vie. Elle nous propose un texte qui s'appuie sur des exemples éclectiques, partant des rites sacrés anciens en passant par ceux chrétiens, jusqu'au « Tjalonarang » un drame balinaï pour illustrer sa vision de la danse. La vision des automatistes est étrangement ancrée dans une approche expérientielle de l'art, ancrée dans la vie.

Mon intention était d'éclairer ces aspects en présentant des formes issues des arts vivants. La dimension expérientielle de ma démarche curatoriale cherchait à faire "vivre", au sens littéral, les histoires de Refus global. En effet, les performances lors de *Refus contraire* développent d'autres relations avec l'histoire des automatistes. Elles activent certaines potentialités du recueil. Dans mon commissariat, les performances ne sont pas des explications ou des interprétations toutes faites de *Refus global*, il n'y a pas une réponse de donnée, mais plutôt des propositions qui font se rencontrer deux temporalités différentes, celle propre aux artistes actuels et celle des automatistes. La nature expérimentale de mon commissariat veut renouer avec la vision esthétique des automatistes. Les modalités collectives et incarnées du travail présenté par les artistes font que les œuvres sont des gestes et des actions en partie imprévisibles. Cette dimension est intensifiée par la dimension transformative de mon commissariat qui permet aux artistes d'agir dans le contexte de l'exposition. Cette dimension processuelle et performative confère un caractère expérimental à mon commissariat qui s'inscrit en concordance avec le travail fait par les automatistes. Ces différents aspects seront explicités dans le prochain chapitre de la thèse.

La performance rejoint aussi la forme du manifeste par le déploiement interdisciplinaire et collectif des œuvres sélectionnées, mais aussi par son caractère transitoire et précaire. Julie Gaudreault souligne la dimension précaire du recueil, notamment par la structure qu'il revêt, — une table des matières détachables et l'« intergénéricité⁶⁵ » des composantes —, ce qui l'amène à dire : « En somme, la composition de *Refus global* en fait en quelque sorte un objet transitoire ayant la propriété matérielle de s'éparpiller, littéralement, conformément à l'immédiateté du geste manifestaire » (2007, 150). En effet, le genre manifeste n'est pas voué à perdurer, il s'inscrit dans une nécessité immédiate appelant à l'action. Selon Julie Gaudreault, l'œuvre du recueil-manifeste remet en question l'une des dimensions de ce que l'on entend en général par œuvre : être fait pour durer. La dimension transitoire du manifeste nous invite plutôt à penser que « la finalité est l'effet produit » (2007, 149), plutôt que l'œuvre. Le manifeste est donc performatif, il veut mener à l'action, provoquer une prise de conscience. Ainsi, la dimension performative de mon commissariat rejoint de manière explicite le manifeste. En considérant *Refus global* à travers son interdisciplinarité, sa dimension transitoire, précaire et performative propre au genre manifeste, on y perçoit des ouvertures pour élaborer un échange entre les pratiques artistiques actuelles et les pratiques des automatistes. C'est en partant de ces analyses de *Refus global* que l'on perçoit des parallèles avec les démarches contemporaines permettant de formuler des dialogues féconds. Ces ouvertures permettent de percevoir des analogies entre le travail des artistes présentés et ceux des automatistes sans pour autant s'inscrire dans une filiation explicite, il y a plutôt un décalage pleinement assumé. Ce décalage permet d'incarner un « devenir » autre. Les œuvres présentées ne sont pas *Refus global* et ne cherchent pas à le commémorer, à le reconstituer, ou encore, à formuler une « vérité » historique de celui-ci, elles l'investissent à travers ses virtualités, ses possibles.

Si l'on considère le recueil dans son entièreté, l'interdisciplinarité apparaît comme un élément incontournable. Pourtant les lectures et analyses interdisciplinaires demeurent en marge du récit dominant. Ce qui apparaît symptomatique du peu d'intérêt porté au projet esthétique des automatistes et au manifeste comme objet artistique. Rappelons que le recueil est constitué d'une aquarelle de Riopelle et d'un poème de Claude Gauvreau en couverture, du texte liminaire écrit par Borduas et cosigné par quinze signataires, d'un glossaire intitulé « Commentaires sur les mots

⁶⁵ L'intergénéricité est le terme employé par Julie Gaudreault pour désigner la dynamique entre les composantes du recueil, soit la fonction que chacune occupe par rapport aux autres dans le recueil.

courants » sans auteur spécifique⁶⁶, de trois courtes pièces de Claude Gauvreau, d'un essai de Françoise Sullivan sur la danse, d'un texte sur la peinture de Bruno Cormier, de photographies de Maurice Perron d'œuvres sous la forme de spectacles et d'expositions des automatistes, et enfin, un tract de Fernand Leduc. D'emblée, le recueil mélange un grand nombre de disciplines, le théâtre, la danse, la photographie, la peinture, la psychanalyse. De même, en considérant *Refus global* comme un livre d'artiste, cela nous invite à jeter un autre regard sur l'ensemble des composantes qui le constitue. Vue sous cet angle, la contemporanéité de la démarche artistique des automatistes apparaît significative. Sophie Dubois affirme : « Envisager *Refus global* comme un livre d'artiste, c'est donc en faire une lecture interdisciplinaire qui examine les interactions entre textes et images de même qu'entre forme et contenu. » (2017, 314) La théorisation du livre d'artiste qui a lieu dans les années 80 au Québec, situerait d'emblée *Refus global* comme précurseur, alors qu'Alisa Bélanger n'hésite pas à le qualifier de premier livre d'artiste au Québec.

Malgré le fait que le recueil est de toute évidence un objet pluridisciplinaire qui mélange genres et disciplines artistiques, les analyses interdisciplinaires faites demeurent limitées et incomplètes. C'est seulement dans les dernières décennies que des analyses et des commentaires sur l'interdisciplinarité du projet ont été formulés, plus récemment, *Refus global* est abordé comme un livre d'artiste. Johanne Lamoureux dans son texte « Refus global au temps des paradoxes » (2001, 199) souligne bien l'apport des automatistes dans la constitution d'une tradition plastique interdisciplinaire au Québec. Elle relève l'originalité des automatistes à ne pas avoir cédé « à l'essentialisme du médium » propre à l'art moderne. Cette dimension essentialiste du médium expliquerait l'importance qu'a pris la peinture dans la réception critique de *Refus global*. Ainsi, le parti pris de *Refus contraire* était de renouer avec l'interdisciplinarité de *Refus global* et du groupement automatiste. Pour éclairer cette interdisciplinarité, il fallait mettre de l'avant les différentes pratiques des automatistes qui ne sont pas liées exclusivement à la peinture.

Au fil du temps, des analyses ont requalifié les activités dites marginales des automatistes amenant à les envisager autrement ; signalons à titre d'exemple, le changement de statut des photographies de Marcel Perron passant de simples documentations à œuvres photographiques. Ainsi, on peut

⁶⁶ Ici, je retiens l'analyse de Julie Gaudreault, mais beaucoup de commentateur·rice·s du manifeste tiennent pour acquis qu'il a été écrit par Borduas.

situer *Refus global* comme porteur d'un grand nombre de pratiques qui ont souvent émergé officiellement de manière subséquente aux pratiques des automatistes : la danse moderne québécoise, l'art de la performance, le film expérimental de danse, la culture artistique autogérée, le livre d'artiste, l'installation, la pratique in situ, etc. Ainsi, le parti pris de *Refus contraire* était de donner une grande place aux pratiques interdisciplinaires, hybrides et expérimentales des automatistes. Nous avons donc choisi des formes artistiques actuelles sous la forme d'installation, de vidéo, de performance, de danse, de poésie pour les mettre en relation avec les formes artistiques pratiquées par les automatistes. Mon commissariat répondait à ces préoccupations en étant spécialement dédié aux arts vivants dans leurs formes interdisciplinaires.

2.2. Pratiques collectives et expérimentales : des automatistes à aujourd'hui

La démarche collective est au cœur de *Refus global*, néanmoins elle a été peu analysée et mise de l'avant. Pourtant l'existence du recueil et du manifeste repose entièrement sur cet engagement collectif développé par les automatistes. En retraçant les diverses activités du groupe automatiste, on comprend l'importance de la dimension collective comme vecteur d'engagement artistique. Les prises de paroles publiques, les expositions, les spectacles et le manifeste sont empreints d'une démarche collective. En effet, les automatistes échangent avant tout leurs idées sur l'art en groupe, ce qui les mène à consolider une vision esthétique partagée. En explorant la genèse du groupe automatistes et du manifeste, je me propose d'approfondir dans cette section la nature de leurs activités collectives. Ainsi, je souhaite éclairer un pan de leur travail maintenu dans l'ombre. En effet, leurs activités collectives sont l'occasion de développer des formes artistiques de différentes natures, poésie, théâtre, danse, performance, design textile, pratiques in situ (*Les saisons Sullivan* avec ces chorégraphies se déroulant à l'extérieur au rythme des quatre saisons, les vitrines surréalistes de Magdeleine Arbour pour la bijouterie Birks au centre-ville de Montréal), etc. À partir des travaux de Ray Ellenwood comme ceux de Julie Gaudreault, j'approfondirai cette dimension en situant le manifeste dans son contexte d'origine.

La rareté des analyses portant sur la dimension « recueillistique » de *Refus global* dans sa globalité, non uniquement sur le texte éponyme, ou encore, sur une composante isolée, est un élément relevé dans les travaux respectifs de Julie Gaudreault et de Sophie Dubois comme je viens tout juste de l'évoquer. Gaudreault s'attarde au geste collectif des automatistes en le considérant comme un élément incontournable du recueil qui doit être compris à travers une « intergénéricité » des composantes et une pluriauctorialité. Elle avance que chaque composante du recueil (couverture, essai, photographies, création) participe à la rhétorique du manifeste :

L'étude de l'intergénéricité dans le recueil automatiste a montré que toutes ses parties sont liées et que « Refus global » joue un rôle de premier ordre dans l'économie générale de *Refus global*. Il orchestre les relations génériques entre les composantes et assume le lien auctorial qui fait du recueil un geste d'écriture collectif. (2007, 146-147)

Pour cette dernière, le manifeste ne se résume pas au texte éponyme de Borduas, mais il prend forme dans l'ensemble du recueil. Ainsi, elle fait le constat paradoxal que l'importance du geste collectif a été négligée dans la réception critique du manifeste, alors que les lectures du « nous » se

sont imposées dans l'espace social au Québec. Pour Gaudreault et Dubois, cet imaginaire fait écran à une meilleure compréhension de la démarche collective des automatistes et à l'interdisciplinarité propre à *Refus global*. Auparavant, j'ai déjà souligné par l'intermédiaire de Sophie Dubois et d'Alisa Bélanger qu'il est possible de considérer *Refus global* en tant que livre d'artiste. Cette perspective permet de revendiquer une autre compréhension du recueil et du geste des automatistes. La matérialité du recueil, qui a été peu analysée, n'a pas seulement occulté la dimension interdisciplinaire du recueil, mais aussi les singularités des modalités de production et de création de *Refus global*. La matérialité du recueil, sa dimension artisanale et le constat qu'il est produit avec peu de moyens, ont été peu abordés, tout autant que sa dimension intrinsèquement collective.

Refus global est le fruit d'une initiative autogérée et autoproduite comme la plupart des activités publiques des automatistes. En effet, le recueil a été réalisé par un groupe d'artistes et d'intellectuel·les de manière autonome, ce qui nous informe de leurs positions artistiques, politiques et sociales dans l'espace public et culturel. Les activités des automatistes se situent en marge des institutions culturelles. Rappelons que les automatistes s'opposent à l'académisme et qu'ils sont en porte-à-faux avec le milieu artistique de l'époque. Ainsi, ils doivent trouver leurs propres moyens pour faire circuler leur travail artistique. Se réunir collectivement permet de créer des manifestations publiques de manière indépendante, à cette époque, il y avait peu d'espaces d'expositions à cette époque. De même, il faut souligner que lors de la publication du manifeste, les maisons d'édition francophones sont pratiquement inexistantes, donc l'autoproduction est aussi une nécessité.

Ainsi, il faut porter attention aux moyens matériels utilisés par les automatistes pour réaliser *Refus global*, il faut se rendre à l'évidence qu'ils sont rudimentaires et artisanaux. En effet, *Refus global* est un regroupement de cahiers réalisé avec des feuilles de format légal pliées et assemblées manuellement⁶⁷. Les cahiers sont de différentes couleurs, les textes sont dactylographiés en noir et en rouge, à l'exception du texte de Fernand Leduc, dont est reproduite la version manuscrite. Le texte fut tapé sur des stencils et reproduit sur une ronéo louée. La couverture réalisée par Claude Gauvreau et Riopelle se trouve immédiatement sous l'étui de carton qui retient l'ensemble des

⁶⁷ Ici, ma description et les faits relatés s'appuient en grande partie sur le travail de Sophie Dubois, Julie Gaudreault et Ray Ellenwood, qui chacun et chacune ont consacré des parties de leurs analyses à ces éléments.

composantes du recueil⁶⁸. La confection du recueil a été réalisée entièrement à la main par les membres du groupe, ce dont témoigne la feuille d'errata qui accompagne chacun des 400 exemplaires numérotés. Comme je l'ai déjà souligné, les cahiers sont séparés et paginés de manière indépendante, ce qui a contribué à complexifier la lecture de l'objet même. Les clichés⁶⁹ réalisés par Maurice Perron, quant à eux, furent reproduits en photolithographie et sont sur des feuilles indépendantes. Maurice Perron fit enregistrer le nom choisi pour la maison d'édition, soit Mithra-Mythe⁷⁰. La production a été financée par un certain nombre de proches du groupe et les automatistes eux-mêmes, ils ont contribué aux coûts du papier, de la location et de l'impression. Les donateurs ont été remboursés en exemplaires proportionnellement au montant de leur contribution. Dans l'ensemble, il faut en conclure que *Refus global* est sans doute parmi les premières entreprises autogérées et autoproduites dans le champ artistique québécois.

Dans le livre intitulé *From Sea to Shining Sea. Artist-Initiated Activity 1939-1987*, (1987), l'artiste et théoricien A.A. Bronson dresse une chronologie des activités initiées par les artistes au Canada, et on y retrouve plusieurs initiatives des automatistes. Ce livre qui se consacre à l'histoire des centres d'artistes autogérés au Canada inscrit les automatistes comme précurseurs de ce modèle de gestion. Le livre s'intéresse exclusivement aux initiatives menées par les artistes en dehors des institutions. Les centres d'artistes autogérés seraient en filiation directe avec une culture de la « différence » qui s'établit dans des circuits alternatifs gérés par les artistes. Ainsi, cette dimension autogérée des activités des automatistes met l'accent sur le geste d'autodétermination, ce qui place d'emblée la démarche et le recueil *Refus global* dans une histoire de la « différence ». On constate que le regard porté par Bronson situe *Refus global* dans un récit plus large que celle de la nation québécoise francophone, bien que cette histoire exprime une spécificité régionale.

⁶⁸ Le poème illustré est fait d'une feuille 8 1/2 x 11 repliée aux deux tiers. Le dessin de couverture de Riopelle a été lithographié par un imprimeur commercial. La préparation de l'ouvrage final a eu lieu dans l'appartement de la famille Gauvreau à Montréal. C'est sur la table de Gauvreau qu'on assembla les exemplaires non reliés de l'ouvrage complet, et on le fit en pliant simplement les pages à l'intérieur de la couverture.

⁶⁹ Les clichés de peinture et de sculptures exposées rue Amherst et rue Sherbrooke; de Françoise Sullivan dansant dans la neige et, à une autre occasion, dans le costume créé par Mousseau; de Claude Gauvreau et de Muriel Guibault dans *Bien-être*.

⁷⁰ Le nom est attribué à Claude Gauvreau et correspond à l'idée d'un mythe pour les temps modernes. Mithra est le dieu persan de la lumière et de la sagesse.

Dubois retrace un certain nombre d'articles parus au moment de la publication de *Refus global*, qui loin de souligner positivement l'apport de cette réalisation artisanale, utilisent ses spécificités artisanales et autoproduites pour discréditer le recueil, ce qui explique en partie que la matérialité du recueil soit éludée. À ce sujet, Dubois écrit : « Son aspect artistique, son originalité matérielle et son tirage limité, qui en font aujourd'hui un ouvrage apparenté aux livres d'artistes et prisé par les collectionneurs, ne sont pas pris en considération en 1948-1949. » (2017, 84) Le recueil se rapproche du « livre pauvre », cette catégorie désigne des livres longtemps maintenus dans une forme de marginalité, parce que leurs matériaux et leurs méthodes de production sont rudimentaires. Pour ces raisons, ce genre a été longtemps maintenu en dehors de la définition du livre d'artiste. L'archiviste Sylvie Alix, dont la spécialité est le livre d'artiste⁷¹, nous invite à considérer que les traits définitoires des livres d'artistes « résident davantage dans leur conception et leur réalisation que dans les déterminismes techniques ou matériels⁷² ». En ce sens, le « degré de participation » de l'artiste au livre et l'acte collectif de *Refus global* pourraient bien en faire un livre d'artiste. En effet, l'engagement collectif est nécessaire à la réalisation matérielle du recueil. Les problèmes de légitimation et de reconnaissance entourant les « livres pauvres » qui encore aujourd'hui demeurent en marge des circuits d'édition établis, en disent long sur la (non)réception du recueil *Refus global*, mais aussi sur le fait qu'un ensemble des activités autogérées des automatistes ont été d'emblée exclus de l'histoire officielle.

On comprend donc l'importance du geste collectif autrement en considérant le manifeste en tant qu'initiative autogérée d'artistes. Pour Gaudreault, le recueil « matérialise en quelque sorte la pensée et le projet du groupe » (2007, 69). Cette dernière soutient que le glossaire intitulé « Commentaire sur les mots courants » serait le fruit d'une réflexion collective, notamment parce qu'il n'est pas assigné à Borduas spécifiquement dans la table des matières. Elle affirme que cette indétermination auctoriale indique que le texte serait le résultat de transcriptions de définitions formulées par le groupe : « Jusqu'à un certain point, cette indétermination des voix peut figurer le précipité des lectures, discussions et expériences du groupe automatiste, données cosignées par

⁷¹ Elle est une spécialiste du livre d'artistes au Québec, elle publie plusieurs répertoires sur les livres d'artistes au Québec. Elle est responsable de la Médiathèque au Musée d'art contemporain de Montréal.

⁷² Alix, S. (1996). Les collections de livres d'artistes et d'estampes à la Bibliothèque nationale du Québec. *Art Libraries Journal*, 21(3), 49.

un énonciateur-scripteur. » (2007, 85-86). L'importance de la dimension collective prend forme et sens à travers les dialogues entre les textes formant *Refus global*, le recueil témoigne de l'engagement dynamique du groupe. Les relations entre les éléments graphiques ou iconographiques et les textes témoignent de ce dialogue actif et complémentaire entre les automatistes. À titre d'exemple, la couverture présente un poème de Gauvreau et le travail visuel de Riopelle, ce qui rend compte d'un dialogue entre les médiums et les artistes. La dimension collective du projet se reflète aussi dans l'ensemble des disciplines artistiques et médiums représentés dans l'entièreté du recueil. Bref, loin d'être une simple juxtaposition de textes *Refus global* représente la vision esthétique et sociale d'un groupe d'artistes ayant des revendications communes.

Au fil de l'histoire, le genre manifeste est utilisé pour revendiquer une identité de groupe dans l'espace public. *Refus global* est conforme à la tradition des avant-gardes où le ton lyrique, la transformation par l'art revendiquée, le rejet du passé et le programme d'actions à venir. Le projet esthétique est aussi soutenu par une pratique collective. Le sociologue Vincent Kaufmann dans son livre *Poétiques des groupes littéraires : avant-gardes 1920-1970* (1997) parle d'une poétique de groupe pour désigner le projet collectif au cœur des avant-gardes. Selon ce dernier, l'exigence communautaire est au centre de ces démarches. Le manifeste est aussi un geste collectif porteur d'une transformation collective à venir. Par sa forme performative, il invite à l'action collective. En effet, les automatistes, comme d'autres groupes d'avant-gardes, portent un projet collectif et l'utopie d'une « communauté idéale ». Ils projettent une révolution à venir.

En ce sens, Kaufmann soutient que la dimension communautaire est un vecteur d'engagement artistique. Les automatistes eux-mêmes se désignent comme un égrégore, terme qu'ils empruntent à l'écrivain et médecin français Pierre Mabille, un proche des surréalistes. Selon Mabille, un égrégore est un « groupe humain doté d'une personnalité différente de celle des individus qui le forment » et favorise un « chaos émotif puissant », de même qu'une « action énergétique intense » (*Égrégores ou la vie des civilisations*, 2005[1938]). Dans le livre *Égrégores ou la Vie des civilisations* parus en 1938, Pierre Mabille fait une étude singulière des civilisations perçues comme des entités vivantes. S'intéressant plus particulièrement à la civilisation chrétienne, il en diagnostique la fin et imagine celle qui lui succédera. L'importance de la dimension collective chez les automatistes se reflète donc dans l'appropriation de cette idée de Pierre Mabille. Cette vision

est aussi présente dans le texte éponyme « Refus global » qui décrit la fin de la civilisation et se projette dans un monde « à venir ». Il n'est pas étonnant que Ray Ellenwood affirme que le manifeste représente « the high point of the activities, not of an individual, but of heterogeneous eggregore. » (1992, xii) Le manifeste semble condenser l'ensemble des idées partagées au sein de cette communauté d'artistes.

Bien avant que les automatistes soient un groupe officiel en art, les membres ont développé une certaine vie communautaire. Patricia Smart souligne avec justesse que l'automatisme était beaucoup plus qu'une esthétique : « [...] c'était aussi une philosophie, un engagement politique et surtout une éthique, une façon de vivre. » (1998, 61) En effet, les automatistes étaient une petite communauté qui se réunissait pour échanger autour de l'art, ils partageaient leur travail en cours, mais aussi leurs activités publiques variées étaient réalisées en groupe. Le groupe se forme principalement autour de Borduas, professeur à l'École du meuble ; les automatistes et l'histoire officielle, lui confère souvent le rôle de « maître ». Borduas aurait facilité cette culture de groupe, il accueillait les étudiant-e-s chaque semaine dans son atelier pour discuter de leur travail et de l'art. Puis, les automatistes se réuniront aussi dans les ateliers et lieux de vies de différents membres automatistes. À l'été 1944, les automatistes se réunissent dans une ferme à Saint-Hilaire non loin de la maison de Borduas. Ce voisinage est le prétexte à de nombreux échanges fondateurs d'un esprit de communauté. C'est l'ensemble de ses rencontres qui marque la genèse du groupe.

Les prises de parole publique des automatistes démontrent aussi leur désir de définir leur identité de groupe. Ray Ellenwood, dans son livre *Égégégore, une histoire du mouvement automatiste de Montréal*, consacre un chapitre à détailler les échanges critiques et polémiques des automatistes qui prennent place dans le journal étudiant *Quartier latin*. De 1943 à 1948, les automatistes publient un nombre significatif de textes dans ce journal, on y retrouve les textes de Claude et Pierre Gauvreau, Bruno Cormier, Françoise Sullivan, Thérèse Renaud (poème), un dessin de Jean-Paul Mousseau, entre autres. Ces prises de paroles publiques permettent percevoir le processus menant à la définition progressive de l'automatisme. D'ailleurs, c'est dans ce journal que serait évoqué pour la première fois le terme « automatisme » pour définir le groupe. Lors de la publication d'un article intitulé « LES AUTOMATISTES. L'école Borduas. » (28 février 1947) Tancrede Marsil Jr., critique étudiant, serait le premier à avoir utilisé clairement l'automatisme pour définir le groupe. Cet article relate *L'exposition de peinture* qui se tenait au même moment. Le 28 novembre 1947,

il publiera un second article sous forme d'entretien avec Claude Gauvreau intitulé « Gauvreau automatiste » qui permet d'explicitier et définir le terme. On désigne souvent cet article pour situer à quel moment, le groupe et le terme « automatiste » est accolé au groupe d'artistes.

Le manifeste par sa forme place la dimension collective au cœur de *Refus global*. Le philosophe Serge Margel soutient que le manifeste invente une action spécifique que l'on nomme « collectif » :

Sans manifeste, pas de collectif, pourrait-on dire. Sans la capacité, ou le pouvoir d'énoncer un discours qui « dit » le collectif, qui le nomme, le signifie, le montre, le situe, le démarque aussi, lui donne un espace et un temps, l'inscrit dans une écriture de l'histoire, sans ce pouvoir manifestaire du discours donc, aucun collectif n'aurait été possible. Autrement dit, sans manifeste, aucun collectif n'aurait acquis cette force discursive de légitimation, littéraire et artistique, sociale et politique, qui lui permet tout à la fois de s'inscrire dans son histoire, son époque, son temps, et de rompre avec son propre contexte sociohistorique. Le manifeste aura joué ce rôle, décisif, d'inscrire dans l'histoire une force de rupture, qui ouvre l'horizon d'une autre histoire (2013, 5).

Margel fait du collectif le moteur ou la raison d'être du manifeste : l'un n'existe pas sans l'autre. L'essence du manifeste serait de légitimer ce collectif dans l'espace public, de le faire littéralement exister par son pouvoir d'énonciation. La dimension performative propre au manifeste, celle qui est un appel à l'action, doit donc se lire comme un devenir « autre ». Ce désir d'écrire ou de faire une « autre histoire » se reflète dans le texte éponyme de *Refus global*. En effet, j'ai souligné dans la précédente section, que le manifeste rejette le passé et l'histoire pour s'inscrire dans un devenir « autre ». Les automatistes aspirent à la naissance d'une « nouvelle civilisation ». Le manifeste incarne ces revendications à travers une utopie. Cette utopie se présente comme une transformation collective, une nouvelle ère, le projet collectif des automatistes va donc au-delà de leur simple groupe.

Dans cette perspective, il importe de situer les relations que nouent les automatistes avec le public. À cet égard, la position en marge des institutions officielles en art semble avoir rapproché les automatistes du public. En effet, l'*Exposition de peinture* qui a lieu dans un quartier populaire suscite des échanges plus directs avec le public. Comme le souligne de manière juste Gaudreault, les automatistes avec cette exposition adoptent d'emblée une position marginale dans le marché de

l'art montréalais⁷³. Cette exposition a lieu dans un local désaffecté de l'armée canadienne dans un quartier populaire (quartier Latin). Ainsi, l'exposition va susciter des échanges avec des gens issus de milieux populaires, non du milieu de l'art. Ces échanges sont plus informels et plaisent aux automatistes. À ce sujet, il faut remarquer que les automatistes se produisent souvent dans des contextes plus informels, expositions dans l'appartement de Mme Gauvreau, ou encore, de Muriel Guilbault. Dans cette perspective, Julie Gaudreault dit que l'engagement avec le public est « accidentel » pour les automatistes. Cet engagement apparaît pourtant significatif si l'on prend en compte l'ensemble des prises de paroles publiques des automatistes. En effet, les écrits critiques et les forums sont des activités importantes pour les automatistes qui ont été peu analysées et documentées. Pour les automatistes, les forums sont des espaces pour discuter de l'art et inscrire leur vision esthétique dans l'immédiat. Les expositions et les forums que tenaient les automatistes sont d'après les propos de Borduas très significatifs : « [...] une telle disponibilité à l'égard de l'art, de la part des artistes et des spectateurs, devrait provoquer l'avènement de *nouvelles forces civilisatrices*, d'un nouvel espace collectif et public. » (Gaudreault, 2007, 30). Les automatistes étaient donc habités par le désir de partager leurs idées sur l'art et de débattre autour de l'actualité en art, qu'ils nomment l'art vivant. En continuité, on peut en déduire que les automatistes veulent rendre accessibles leurs œuvres et leur vision esthétique.

Plusieurs commentateurs et automatistes⁷⁴ ont soulevé l'idée que *Refus global* sous sa forme de recueil pouvait être lu comme une exposition ou encore un catalogue par la forme qu'il revêt. Il y a un souci évident de montrer différentes images d'expositions, d'œuvres et de spectacles produits par les automatistes. On souligne la diversité de textes regroupés par leurs formes et genres, ces formes et genres artistiques sont représentatifs de l'ensemble des activités du groupe. Il faut mentionner qu'initialement le recueil devait accompagner une exposition qui n'a jamais eu lieu⁷⁵.

⁷³ En 1948, les automatistes quittent en groupe la Contemporary Art Society, la principale organisation formée d'un regroupement d'artistes qui visait à promouvoir l'art actuel de l'époque. Ils veulent marquer une rupture avec le milieu conservateur de l'époque et s'en distinguer.

⁷⁴ Dans *Un passé recomposé*, Thérèse Renaud se souvient que *Refus global*, en janvier 1948, devait en fait être un catalogue. C'est aussi l'impression de Michel Désautels qui décrit le recueil « comme s'il s'adressait à un lecteur qui s'appropriait à circuler au milieu d'une exposition » (1997, 47). Claude Gauvreau quant à lui affirme qu'avec des reproductions, l'objet peut devenir une exposition miniature. (35, Gaudreault)

⁷⁵ En rapportant les propos de Claude Gauvreau, Ellenwood mentionne que Riopelle aurait convaincu le groupe que le manifeste devait être un « acte autonome » et de le dissocier d'une exposition. Voir Gauvreau, C. « L'épopée automatiste vue par un cyclope », 55.

La mention d'une exposition figure toujours dans le texte de « Refus global ». Ainsi, il est possible de lire *Refus global* comme un geste pédagogique : du glossaire en passant par les photographies des œuvres jusqu'aux essais, le manifeste semble bien vouloir définir et expliciter la démarche des automatistes, et cela, en rendant accessible dans une certaine mesure leur œuvre par le biais de la publication. La démarche des automatistes s'adresse donc à une collectivité. Le théoricien Christophe Kihm qui s'intéresse à la dimension collective et mobilisatrice du manifeste, écrit : « Le manifeste est donc à la fois le moyen privilégié de la parole-action d'un collectif restreint et le support privilégié d'un programme d'actions pour un collectif à venir. » (2013, 14) Avec le manifeste, les automatistes témoignent de l'importance du collectif dans la définition même de leur art, mais ils s'adressent, de plus, à une collectivité. Le « nous » du manifeste représente les automatistes, mais aussi cette collectivité unit par les mêmes idées. À la toute fin du texte éponyme, le lecteur est invité à se joindre au projet révolutionnaire : « Que ceux tentés par l'aventure se joignent à nous » (24).

Les automatistes s'inscrivent dans une démarche communautaire et l'une des spécificités du groupe est que cette démarche se fait par la libération individuelle. Ce qui les distingue des autres groupes des avant-gardes, et plus particulièrement du groupe surréaliste, c'est leur désir de se dissocier du communisme et de toutes associations politiques. Par ailleurs, cette spécificité vient exacerber la radicalité de leur position politique, les automatistes s'inscrivent non seulement en réaction à un contexte spécifique donné, c'est-à-dire les conditions sociales des Canadiens français liées au colonialisme, à l'Église et au conservatisme de l'époque. L'idée de « refus global » tient bien dans ce qu'il réfute toutes formes d'organisations qui s'appuient sur les structures dominantes. Le texte éponyme refuse la science, le progrès, la raison, l'intentionnalité, et les révolutions politiques, quelles qu'elles soient. Cette liberté qu'annonce le manifeste est présentée à la toute fin du texte éponyme : « Au terme imaginable, nous entrevoyons l'homme libéré de ses chaînes inutiles, réaliser dans l'ordre imprévu, nécessaire de la spontanéité, dans l'anarchie resplendissante, la plénitude de ses dons individuels. » (24)

Avec *Refus contraire*, nous souhaitons mettre de l'avant cette idée d'action collective et de communauté d'idées. Il fallait réfléchir à cette utopie d'une collectivité à venir à travers son « anarchie resplendissante ». En premier lieu, il m'importait de mettre l'accent sur les arts vivants et leur dimension communautaire. Les arts vivants par leurs modalités de production nécessitent

un travail d'équipe : ils sont exercés rarement seuls. En effet, la transmission des savoirs corporels se fait par l'entremise d'une médiation humaine. On qualifie aussi souvent les arts vivants comme des arts de la communauté pour souligner leur mode de présentation publique sous la forme de rassemblements. Dans le cadre de mon commissariat, je voulais que cette idée de collectif et de communauté soit reprise littéralement, en invitant des groupes artistiques, les Cool Cunts et Make Banana Cry à occuper l'espace d'exposition. À ces deux groupes s'ajoutaient différents événements collaboratifs ou participatifs sous ma direction qui animaient l'espace d'exposition. Ces performances et événements mettaient pour la plupart en jeu l'imprévisible, parce que le contenu précis ou la teneur des performances n'étaient pas connus. L'engagement communautaire des automatistes trouvait donc des résonances à travers ces deux groupes actuels. En effet, ces deux groupes démontrent par le contenu et la forme de leurs performances un engagement collectif, esthétique et politique ; une approche féministe intersectionnelle revendiquée par le collectif Cool Cunts, et une approche décoloniale et antiraciste appliquée par les collaborateur-rices de Make Banana Cry. Ces formes d'engagements communautaires rappellent la position culturelle minoritaire des automatistes et leur engagement commun.

Finalement, les différentes occasions de rassemblements proposées lors de mon commissariat permettaient de mettre à l'épreuve la collectivité en son sens plus large et extérieur aux groupes d'artistes. Plus d'une quinzaine d'activités ont été programmées dans le cadre de mon commissariat. Ces événements exploraient des formats variés portant une attention particulière aux différentes manières d'inviter et d'inclure les publics. Les différentes occasions de rassemblements, qu'il s'agisse d'un atelier public, d'une performance, d'une discussion ou d'un micro-ouvert voulaient éprouver des configurations multiples afin d'engager différemment les collectivités. Du point de vue thématique, les différentes lectures d'écrits présentées dans le cadre de mon commissariat, — avec les auteur-rices Oana Avasilichioaei, Sarah Chouinard-Poirier, Daria Colonna, toino dumas, Benoit Jutras et France Théoret — adoptaient des positions critiques face à l'idée de collectivité⁷⁶.

⁷⁶ Je reviendrai sur les éléments de ce paragraphe dans la thèse : le chapitre 3 abordera les groupements et leurs modes de fonctionnement, et le dernier chapitre, va traiter davantage des rassemblements des publics.

Le manifeste serait donc le reflet de l'engagement d'un groupe d'artistes. En mettant de l'avant des groupes d'artistes, l'exposition souligne le geste collectif et l'esprit communautaire. Il était aussi important que mes choix curatoriaux soient en échos avec les activités artistiques pratiquées en groupe par les automatistes. Les événements en marge des expositions — spectacles, récitals, forums — ont été peu analysés, alors, qu'ils rendent compte d'une portion importante des activités menées par les automatistes. L'ensemble de ces activités sont de nature interdisciplinaire et expérimentale. D'ailleurs, le manifeste en est l'exemplification, il apparaît comme un condensé de la variété des formes artistiques abordées par le groupe. En accordant une plus grande importance aux activités collectives, il est possible de déplacer l'attention du travail pictural (souvent analysé individuellement) vers les activités interdisciplinaires et expérimentales des automatistes.

Les expositions principales des automatistes — *Exposition de peinture* (20 au 29 avril 1946), *La seconde exposition des automatistes* chez Mme Gauvreau (15 février au 1er mars), *Exposition Mousseau-Riopelle* chez Muriel Guibault (28 novembre au 15 décembre, 1947) — ont fait l'objet d'études, elles sont des activités considérées importantes et significatives dans l'histoire officielle. Pour leur part, les formes théâtrales et chorégraphiques collectives réalisées par les automatistes entre 1946 et 1948 sont tombées dans un oubli certain, n'ayant fait que tardivement l'objet d'analyses parcellaires qui demeurent encore incomplètes aujourd'hui. Il m'importe donc de discuter de ces activités pour faire ressortir leur caractère expérimental et interdisciplinaire. Ces activités sont réalisées par et grâce à l'apport de différents membres des automatistes. Les formes collaboratives et de co-création sont courantes entre les automatistes, elles sont particulièrement présentes dans les arts vivants qui mettent en jeux plusieurs créateur-rices, en plus, de faire interagir différentes disciplines artistiques. À ce titre, le théâtre exemplifie l'importance de la dimension collective et expérimentale chez les automatistes. Pour rendre compte de cette importance, je propose d'appuyer mes réflexions sur quelques événements en arts vivants des automatistes qui figurent sous forme de photographies dans *Refus global*.

Dans *Refus global*, on retrouve des photographies de *Bien être*, *Black and Tan* et *Danse dans la neige*. Les documents photographiques dans *Refus global* consignent les œuvres avec des photographies de peinture, de sculpture, de danse, théâtre, d'expositions et performance in situ. Ces documents sont en dialogue avec les textes. Les photographies de *Danse dans la neige* et *Black*

and Tan viennent compléter les textes de Sullivan, tandis que les photographies de *Bien-être*⁷⁷ illustrent les pièces de Claude Gauvreau. Le recueil est aussi constitué de lithographies et de dessins qui permettent de comprendre l'interdisciplinarité de la démarche collective des automatistes. La variété des pratiques témoigne du fait que les automatistes croisaient au sein de leur groupe une variété de médiums artistiques. Le manifeste peut être lu dans cette perspective comme une tentative de rendre compte de l'ensemble des expérimentations des automatistes. Dans l'ensemble de ces documents, se lisent les alliances entre les artistes qui collaborent entre eux. Ainsi, *Refus global* regroupe un ensemble de documents qui incarnent avant tout la recherche expérimentale du groupe.

Les photographies de la pièce *Bien-être* de Claude Gauvreau sont présentées dans le recueil. La mise en scène minimaliste avec des jeux d'ombres donne à sentir le travail incarné et formel des automatistes. La pièce *Bien-être* évoque de manière exemplaire le travail collectif propre au groupement automatiste. Le texte dramatique est de Claude Gauvreau, les costumes de Magdeleine Arbour, le décor de Pierre Gauvreau, l'éclairage et les effets techniques de Maurice Perron, tandis que Claude Gauvreau et Muriel Guilbault y jouaient les rôles principaux. Ainsi, l'on voit que les automatistes collaborent en tenant chacun-e des rôles spécifiques dans l'élaboration de la pièce, ils mettent en commun leur travail. Dans le recueil, on trouve cinq photographies de pièce de théâtre sur lesquelles figurent Claude Gauvreau et Muriel Guilbault en scène, le texte écrit de *Bien-être* et son thème musical sous forme de partition y sont aussi consignés. L'exemple de *Bien-être* nous invite à considérer la pratique théâtrale des automatistes comme celle d'un groupe. De plus, il faut souligner le caractère expérimental de la pièce qui s'inscrit dans une recherche formelle. En effet, le travail dramaturgique de Gauvreau est très près de la poésie, c'est-à-dire que son travail s'intéresse aux limites du langage. Le projet le plus ambitieux de Claude Gauvreau était le langage exploré, il y a recours dans un grand nombre de ses pièces de théâtre. Bien qu'il n'utilise pas l'exploré dans les textes présentés dans le manifeste, le ton y est très poétique et reflète cette recherche. Un langage poétique et phonétique, dont les explorations cherchent à dépasser les pratiques discursives courantes. Soulignons que la recherche poétique est au cœur du projet

⁷⁷ *Bien-être* a été présenté à Montréal le 20 mai 1947 avec Muriel Guilbault, Claude Gauvreau, T.J. Maeckens et Tamar, les décors étaient de Pierre Gauvreau, et les costumes, de Magdeleine Arbour. Les photographies du recueil sont subséquentes à la représentation et sont prises par Maurice Perron.

esthétique des automatistes. Dans le texte éponyme, le terme générique « poésie » est utilisé fréquemment pour désigner toute forme d'art. À la toute fin du texte, c'est bien la « réserve poétique » qui est promise comme trésor pour un monde « nouveau ». Le projet théâtral serait donc un lieu de prédilection pour élaborer une vision esthétique partagée qui passe par une recherche poétique commune.

Le travail chorégraphique est aussi une activité importante des automatistes qui donne lieu à des collaborations lors d'un même événement, mais aussi à des collaborations au sein des projets. Françoise Riopelle, Jeanne Renaud et Françoise Sullivan⁷⁸ ont toutes trois développé un travail en danse à la période entourant *Refus global*. En avril 1948, Françoise Sullivan et Jeanne Renaud présentent huit danses à la maison Ross. Le récital débutait avec *Moi je suis de cette race rouge et épaisse qui frôle les éruptions volcaniques et les cratères en mouvement*, une chorégraphie faite par Sullivan et Renaud. Claude Gauvreau y a aussi récité un poème de Thérèse Renaud. Ensuite, Sullivan y a dansé *Dédale* avant de présenter sa chorégraphie *Black and Tan Fantasy*⁷⁹. Dans cette pièce, Sullivan porte un costume de jute créé par Jean-Paul Mousseau. D'autres chorégraphies de Sullivan et Renaud s'ajoutaient au récital et y étaient interprétées par l'une et l'autre : *Déploration sur la mort* de Sullivan, *Un monsieur me suit dans la rue* de Renaud, *Credo* de Sullivan et *Déformité* de Renaud. Le récital se concluait avec la pièce de Sullivan intitulée *Dualité* performée par les deux artistes. Cet événement montre encore le potentiel des arts vivants à réunir les membres automatistes autour d'un projet. Renaud et Sullivan assument conjointement la chorégraphie, *Moi je suis de cette race rouge et épaisse qui frôle...*. À cette période, le travail chorégraphique de Sullivan et Renaud est imprégné de la recherche automatiste et fait place à l'improvisation. Toutes les deux sont influencées par leur apprentissage à New York, Sullivan a étudié avec Franciska Boas qui l'a initié à l'improvisation structurée afin de développer son style chorégraphique personnel. Son travail transpose les influences provenant des États-Unis, notamment où elle s'initie à la culture afro-américaine, cette influence que l'on reconnaît dans *Black and Tan Fantasy* réalisé sur la musique Jazz de Duke Ellington. De son côté, Renaud étudie auprès de Merce Cunningham, Hanya Holm and Mary Anthony, qui sont des figures importantes ayant transmis des

⁷⁸ Dans la prochaine section, je reviendrai sur l'apport fondamental de ces femmes dans la structuration de la danse moderne au Québec.

⁷⁹ Connue plus tard, sous le nom de *Black and Tan*. On retrouve dans *Refus global* une photographie de Françoise Sullivan tirée de la pièce, elle porte un costume réalisé par Mousseau.

enseignements en danse moderne. Néanmoins, leur travail chorégraphique demeure ancré dans la recherche automatiste s'inspirant de leur inconscient et de leurs rêves.

Plusieurs des automatistes développent des intérêts pour des médiums et des techniques que l'on peut définir à cette époque dans le spectre large des arts décoratifs : la scénographie, le costume, le travail textile, par exemple. Ces formes esthétiques cherchent à amplifier l'expérience esthétique vécue dans l'environnement immédiat. Ce pan du travail artistique des automatistes a été pendant longtemps considéré comme secondaire, puisque ces médiums sont souvent rangés du côté de l'artisanat. Certaines de ces pratiques interviennent dans des lieux publics : parc, vitrine de magasin, métro. Le travail de Françoise Sullivan à ses débuts est marqué par la présentation de son travail sur des sites naturels, notamment avec le *Les saisons Sullivan*. Ce projet prend la forme d'une série de quatre films expérimentaux de danse ayant lieu sur des sites extérieurs au fil des quatre saisons. *Danse dans la neige* est la deuxième chorégraphie qui a été filmée par Riopelle. Aujourd'hui, ce travail rappelle la performance et le film d'art dans lesquels, les films dansés constituent une catégorie en soi. Dans *Refus global*, se retrouve deux photographies de Maurice Perron, dont l'une de *Danse dans la neige* qui a fait l'objet d'une série complète de photographies. Cette œuvre se déroule dans un environnement naturel et rend compte d'une relation étroite avec la vie, ce qui fait échos à son essai, « La danse et l'espoir », qu'elle publie dans le recueil *Refus global*. Dans ce texte d'abord écrit pour une conférence, Sullivan vient confirmer cette recherche à travers l'analyse du rituel et de la danse. Elle définit une trajectoire de la danse qui anime les différents rituels, leurs relations à la religion et au profane. Elle décrit « la magie » des relations qui se créent entre les danseur·euse·s et avec les publics : « Le danseur doit donc libérer les énergies de son corps, par les gestes spontanés qui lui seront dictés. Il y parviendra en se mettant lui-même dans un état de réceptivité à la manière du médium. » (1972[1948], 102) La réceptivité des danseur·euses·s à ce qui l'entoure, aux autres et la spontanéité y est célébré comme un mouvement vital. La danse renoue avec des formes anthropologiques, somatiques et sociales.

La recherche et l'expérimentation collective, propres à ces pratiques interdisciplinaires qui mobilisent les arts vivants, devaient être mises de l'avant. Cette valorisation des formes collectives et incarnées a déterminé le choix des artistes et des œuvres. Les artistes ont donné formes à des créations libres en interaction avec un dispositif curatorial portant sur *Refus global*. En ce sens, mon travail se situe dans ce que Dubois qualifie comme « [...] un travail de démantèlement de

l'œuvre dans le but d'en faire resurgir "l'esprit", de revenir à ses matériaux premiers qui peuvent alors être transformés et servir de base à une re-crédation ». (2017, 387) Ce type de travail se trouve dans un certain nombre de projets liés à *Refus global*⁸⁰, qui s'appuient sur le recueil dont ils reprennent à la fois les thèmes et la composition pluridisciplinaire. Ces entreprises redonnent une vitalité au recueil des automatistes, ils proposent une lecture qui s'appuie davantage sur les possibilités d'expression qu'il met en place. *Refus contraire* se situe dans cette lignée tout en opérant une critique de la réception de *Refus global*. L'ensemble de la thèse témoignera de cette dimension.

⁸⁰ L'un des exemples est *Cent cibles* (réalisée par les étudiants en art de l'UQAM) ou encore *ManifeStation 1998* (réalisé par le Laboratoire interdisciplinaire en arts de l'Université du Québec à Trois-Rivières) ayant eu lieu dans le cadre du 50e anniversaire de la parution de *Refus global*.

2.3. Les femmes automatistes et les arts incarnés : enjeux féministes

Ultimately arguments about what used called feminist art and feminist art history are, then, absolutely central to radical historicization of the past, a radical understanding of the impossibly fleeting moment of the present, and a radical imagining of the new politics of positionality that might inform cultural practices in the future. Amelia Jones (2010, 14)

Dans le champ des arts visuels, la réception critique des automatistes s'est organisée autour de l'art pictural. J'ai discuté dans les sections précédentes du « pictocentrisme » qui a contribué à une certaine époque à occulter les pratiques interdisciplinaires. Pendant longtemps⁸¹, le groupe est le plus souvent réduit à son noyau de peintres qui sont en majorité des hommes. Cette observation vient avec un corrélat, celui d'une réception critique mineure pour les femmes. Bien que plusieurs femmes automatistes aient pratiqué la peinture à certaines périodes, et que Marcelle Ferron se définit avant tout comme peintre, on ne s'intéressa que tardivement à leur travail pictural. Lors de la période entourant la réception du manifeste *Refus global*, une seule femme automatiste se désignait comme peintre, il s'agit de Marcelle Ferron, alors qu'aucune femme n'a participé aux expositions de groupe des automatistes en tant que peintre. Néanmoins, les femmes automatistes étaient actives au sein du groupe et à l'extérieur en ayant des activités créatrices importantes.

Dans cette section, je propose d'éclairer les différents rôles joués par les femmes automatistes et les spécificités de leur travail artistique. Les femmes automatistes ont privilégié la danse, le théâtre, la poésie, les arts décoratifs. Je situerai leurs pratiques artistiques hybrides en résonance avec plusieurs pratiques artistiques contemporaines. Ces analyses porteront sur les relations entre les pratiques contemporaines, présentées dans *Refus contraire*, et celles des femmes automatistes. Les approches plus récentes en histoires de l'art m'amèneront quant à elles à définir la posture critique et féministe que j'ai adoptée dans mon commissariat. Sans prétendre à une analyse détaillée et complète du travail des femmes automatistes, je vais présenter des lectures centrées sur elles pour redonner une place significative à leur travail artistique. Les travaux de Rose-Marie Arbour, Louise

⁸¹ On peut situer l'intérêt pour les pratiques multidisciplinaire ou interdisciplinaire des automatistes au cours des années 90. Toutefois, les analyses de Dubois concernant l'importance des champs disciplinaires dans la réception critique montrent que ces analyses demeurent encore aujourd'hui marginales.

Vigneault et Patricia Smart vont m'accompagner dans mes réflexions sur les rôles des femmes dans le groupe automatiste.

Plus spécifiquement, il sera question des relations entre les formes incarnées et le travail d'artistes femmes, en partant de l'observation que les femmes œuvrent souvent dans le champ des arts vivants et qu'elles ont joué un rôle important dans le développement de la performance. Plus spécialement, je veux soulever certaines raisons qui peuvent expliquer l'intérêt des femmes pour ce type de médium. De même, je mettrai en évidence de quelles manières les formes incarnées ont été maintenues pendant longtemps en marge de l'histoire de l'art traditionnelle. Dans cette perspective, il s'agira de montrer de quelles manières l'inclusion plus grande des pratiques en arts vivants dans les histoires de l'art — informée par les théories décoloniales, féministes et de genre — a mené à un renouvellement d'approches en commissariat et en muséologie qui font place à des savoirs incorporés. Ainsi, ce sont les structures épistémiques de l'histoire de l'art qui sont repensées. Dans l'ensemble, mes réflexions me permettront de situer mon approche curatoriale en relation avec des approches féministes intersectionnelles, queer et décoloniales.

Dans son livre *Les femmes du Refus global*, Patricia Smart brosse un portrait de chacune des femmes automatistes. Dans sa globalité, ses réflexions mettent en évidence la place moindre occupée par les femmes dans la réception critique, alors que les hommes automatistes ont connu une consécration importante. Les travaux de Rose-Marie Arbour et de Patricia Smart mettent en valeur les activités artistiques des femmes en montrant qu'en grande partie, elles s'inscrivent en marge de la peinture. Les danses et les chorégraphies de Françoise Sullivan, de Jeanne Renaud et de Françoise Riopelle, les performances de Sullivan, les verrières de Marcelle Ferron, le travail de Muriel Guibault au théâtre et celui de Magdeleine Arbour dans le design et à la télévision sont des formes artistiques qui ont été pendant longtemps minorées.

Dans son article « Le cercle des automatistes et la différence des femmes » (1998), Rose-Marie Arbour analyse l'organisation du groupe des automatistes. Elle y montre comment l'attention publique s'est orientée rapidement autour du travail pictural des automatistes. Lors de la parution de *Refus global*, la critique journalistique était principalement orientée vers les arts plastiques, ce qui a contribué à mettre l'accent sur le travail pictural, cela en reléguant dans l'ombre la poésie, la danse, le théâtre et la musique qui étaient pourtant des pratiques courantes chez les automatistes.

C'est avant tout par le biais des expositions que les automatistes ont pu accéder à une légitimation publique. Les peintres (tous des hommes à l'exception de Marcelle Ferron) ont donc davantage profité de cette situation, ils ont atteint plus rapidement une forte légitimité et reconnaissance publique. Par ricochet, cette situation minait la reconnaissance des femmes au sein même du groupe automatiste. Smart soulève l'hypothèse que les femmes automatistes auraient peut-être subi « une hiérarchie non-verbalisée, faisant de la peinture une activité réservée aux hommes » (1998, 98). Les analyses de Vigneault corroborent cette possibilité lorsqu'elle suggère que Sullivan aurait abandonné la peinture pour « échapper au contrôle idéologique établi par les artistes masculins, dans le domaine pictural, et au fait d'être jugée uniquement selon des critères de ce milieu. » (2002, 201) Pour cette dernière, les femmes automatistes sont aux prises avec une situation délicate, elles doivent s'intégrer au milieu progressiste en arts, mais elles n'arrivent pas à adhérer complètement aux approches pensées par les hommes. Ainsi, elle postule que les femmes automatistes ont cherché des moyens parallèles pour créer des « univers divergents ».

En continuité, Smart s'attarde aux rôles et aux formes esthétiques développées par les femmes automatistes qui témoigneraient d'une sensibilité « différente ». En effet, ces analyses nous mènent à comprendre comment il était difficile pour les femmes artistes d'adhérer aux imaginaires masculins, qui ont teinté les conceptions esthétiques propres à différents groupes de la modernité. La production artistique des femmes automatistes se distinguerait de celles des hommes parce qu'elles ont choisi de développer des formes esthétiques plus ancrées dans le corps et la vie. Lors de la conférence présentée dans le contexte de *Refus contraire*, Patricia Smart a qualifié ainsi le travail des femmes automatistes : « [...] leurs créations incarnent le mouvement et refusent de se laisser couper de la vie. » (2018, 31 mai). Dans l'ensemble, Smart, Vigneault et Arbour relient les positions excentrées des femmes avec leurs expériences de vie, c'est-à-dire en relation avec leur condition sociale de femmes⁸². Les inégalités sociales entre les femmes et les hommes ne leur permettent pas d'aborder le monde et l'art de la même manière. D'emblée, la trajectoire des femmes automatistes est toute autre que celle des hommes. Mes analyses des activités des femmes automatistes veulent redonner l'importance qu'il se doit aux femmes automatistes, tout en

⁸² En effet, les mariages et les naissances influencent les pratiques artistiques des femmes. L'effacement de la créativité des femmes est sanctionné par les mariages de l'époque.

soulignant la singularité de leurs démarches esthétiques et leur apport fondamental dans le développement de genres et de disciplines artistiques.

D'entrée de jeu, il faut situer de manière plus complète les rôles et les formes esthétiques développées par les femmes automatistes avant et lors de la parution de *Refus global*. Dans la précédente section, j'ai déjà présenté les activités collectives pratiquées par les automatistes, j'ai montré qu'elles étaient essentielles au dynamisme du groupe automatiste et à la consolidation d'une vision esthétique commune, dont *Refus global* est le reflet. En continuité avec les travaux d'Arbour, il m'importe de souligner l'importance des femmes dans l'organisation des activités collectives. Si les femmes n'ont pas exposé de tableaux lors des expositions automatistes⁸³, elles ont souvent été les instigatrices et les organisatrices de ces événements. J'ai déjà souligné que la première exposition des automatistes, *The Borduas Group* (1946), a eu lieu à New York dans les studios de Boas sous l'organisation de Françoise Sullivan. De son côté, Thérèse Renaud est quant à elle l'instigatrice de l'exposition *Automatisme* (1947), présentée à Paris à La Galerie Luxembourg. À l'été 1944, ce sont les sœurs Renaud, Mimi Lalonde et Françoise Sullivan qui ont eu aussi l'initiative de s'installer dans une ferme, c'est-à-dire près de la maison de Borduas, à Saint-Hilaire. Le groupe automatiste s'y réunira couramment pendant l'été. En 1947, l'*Exposition Mousseau-Riopelle* (1947) a lieu chez l'actrice Muriel Guilbault. Lors de ces expositions, aucune toile de femmes ne sera exposée, néanmoins elles en sont les organisatrices.

Au-delà de leurs rôles d'organisatrices, Arbour montre l'importance qu'avaient les femmes du groupe dans la transmission d'informations provenant de la scène artistique new-yorkaise. Ce sont les femmes qui feront parvenir des informations et des documents portant sur les différents courants artistiques d'avant-garde ayant cours à l'époque. L'apport de Louise Renaud est considérable à cet égard. Arbour affirme :

Elle assura pendant plusieurs années des liens précieux entre le milieu new-yorkais où elle évoluait et ses amis de Montréal, allant de la métropole canadienne à la métropole américaine, rapportant de la documentation sur les manifestations avant-gardistes

⁸³ A cette période, les femmes automatistes n'ont pas présenté de peinture, les automatistes en tant que groupe n'ont réalisé que quatre expositions (1947). Sullivan a présenté des tableaux avant d'être membre des automatistes, tandis que Marcelle Ferron était malade à cette période et n'a donc pas eu de toiles à exposer. Les autres femmes automatistes n'ont pas eu de pratiques picturales.

qu'elle fréquentait et qui couvraient un nombre impressionnant de médiums : danse, musique, théâtre, arts visuels, littérature et cinéma. (1998, 163)

Ainsi, elle était en contact avec un nombre impressionnant d'artistes : Chagall, Matta, Marcel Duchamp, André Breton, Matisse pour n'en nommer que quelques-uns. De même, Louise Renaud va suivre des cours donnés par Erwin Piscator, figure importante du théâtre moderne, elle réalisera aussi l'éclairage de plusieurs spectacles de Franziska Boas. Françoise Sullivan, Louise et Jeanne Renaud font plusieurs séjours à New York. Pour Arbour, l'information et la documentation sur les arts actuels en provenance de New York circulèrent à Montréal en grande partie grâce aux femmes automatistes. Ces informations, qu'elles font circuler dans le groupe automatiste, participent à l'élaboration de la vision esthétique du groupe. Par leurs gestes d'organisatrices, elles assurent le déploiement du groupe dans l'espace public tout en contribuant activement aux occasions d'échanges entre les membres mêmes.

Les arts scéniques tiennent une place importante dans la production artistique chez les femmes automatistes, qui sont des pionnières de la danse moderne, de formes scéniques interdisciplinaires et de genres artistiques hybrides, tels que, la performance. Les contributions des femmes automatistes au développement des arts scéniques au Québec sont à ce titre fondamentales. Les trajectoires de Françoise Riopelle et Jeanne Renaud sont exemplaires, toutes deux fondatrices de l'école de danse moderne de Montréal. Pour sa part, Jeanne Renaud a participé au Théâtre de l'Égrégore, puis à la création du Groupe de la place Royale, deux compagnies ancrées dans des approches pluridisciplinaires. Murielle Guilbault est actrice populaire au théâtre et à la radio, muse du dramaturge Claude Gauvreau. Magdeleine Arbour était designer, mais aussi décoratrice et modéliste pour les pièces et performances des automatistes. Sullivan, Jeanne Renaud et Françoise Riopelle vouaient une grande part de leurs activités créatrices à la chorégraphie et à la danse. En avril 1948, Françoise Sullivan et Jeanne Renaud organisent un récital de danse à la Maison Ross⁸⁴, elles y présentent huit chorégraphies, l'événement incluait la participation de différents membres du groupe automatiste. En 1948, Sullivan débute une série de danses portant sur les quatre saisons, connues aujourd'hui sous le nom *Les saisons Sullivan* qui seront recréées et créées ultérieurement en 2007. Dans l'ensemble, Françoise Sullivan, Jeanne Renaud et Françoise Riopelle ont suivi très tôt des formations en danse auprès de chorégraphes ou de metteurs en scène modernes. En

⁸⁴ J'ai détaillé le programme de cet événement dans la section précédente, voir p.120.

complément à ces activités les femmes automatistes s'impliquent dans la production d'écrits littéraires et théoriques. Thérèse Renaud voua une grande part de son activité artistique aux arts de la scène et à l'écriture poétique, et ses poèmes s'allient à d'autres disciplines — arts visuels, danse et musique. Elle fut aussi chanteuse à Montréal au début de sa carrière. Elle signera le premier recueil automatiste *Les sables du rêve* (1946). De son côté, Françoise Sullivan écrira le texte « La danse et l'espoir » dans le recueil *Refus global*⁸⁵. Soulignons qu'auparavant dans le journal Quartier Latin, elle signera un article intitulé « La peinture féminine » (17 décembre 1943). Cet article porte sur le travail pictural de femmes, il inaugure une lecture critique au féminin, laquelle était pratiquement inexistante à l'époque.

L'interdisciplinarité du groupe n'était pas le fait unique des femmes automatistes, plusieurs hommes automatistes⁸⁶ pratiquaient plus d'une discipline ou les faisaient s'entrecroiser. Smart signale bien l'importance de ne pas situer dans une catégorie à part la production artistique des femmes automatistes, puisque les œuvres sont fidèles à une esthétique partagée avec le reste du groupe. Toutefois, elle souligne : « Pourtant, il semble bien y avoir une spécificité féminine dans ces œuvres enracinées dans le corps, plus proche des rythmes du temps et de la nature, et habité par un érotisme moins violent que nombre d'œuvres créées par les hommes du groupe. » (1998, 129). Smart, Arbour et Vigneault ont toutes trois mis l'accent sur l'importance du corps dans la démarche des femmes automatistes, tout en démontrant sa primauté dans la libération que les automatistes cherchaient à atteindre. En effet, la majorité des femmes embrassaient des pratiques multidisciplinaires dans lesquelles les pratiques corporelles y occupent une place centrale. Il faut spécifier que cette recherche menée par les femmes s'inscrit en continuité avec la vision esthétique de l'automatisme. La vision esthétique des automatistes visait le dépassement des dualismes de l'esprit et de la matière, de la raison et de l'émotion, de la spiritualité et du corps.

À la période de la parution de *Refus global*, les pratiques artistiques des femmes automatistes sont davantage ancrées dans les pratiques incarnées. Comme je l'ai soulevé par l'entremise des analyses d'Arbour, de Smart et de Vigneault, il ne faut pas percevoir de manière anodine le développement de médiums artistiques en marge de la peinture chez les femmes automatistes. Pour ces

⁸⁵ Elle fait la lecture de « La danse et l'espoir », lors de la célèbre *Exposition de peinture* (1948).

⁸⁶ Pierre et Claude Gauvreau, Mousseau, Perron, Riopelle, entre autres

théoriciennes, les femmes automatistes tentent d'échapper à un cadre idéologique et un milieu artistique dominé par les hommes. Plus encore, il faut comprendre que ces choix témoignent d'un conflit entre la norme masculine et leur identité propre qui s'y trouve niée. La position des femmes automatistes d'adopter des médiums et des formes esthétiques en marge de la peinture est liée à leur condition, elle opère comme une stratégie parmi d'autres pour atteindre une forme de reconnaissance. À cette période, il s'agit d'adopter des « voies et moyens parallèles », comme le souligne Vigneault, plutôt que de se conformer à un modèle et d'être soumise à une compétition inégale et hostile aux femmes. Évidemment, les femmes opèrent dans une situation minoritaire, elles doivent ruser pour exister dans l'espace public. Cette position comme sujet minoritaire est portée par une sensibilité autre au monde l'art.

Françoise Sullivan est la seule femme qui signe un texte dans *Refus global*. Je souhaite maintenant m'attarder à sa contribution et à son rôle en abordant le texte et les photographies présents dans le recueil. Plus largement, le cas de Sullivan permet d'illustrer un travail qui par sa forme et son contenu s'inscrit d'abord en marge de l'histoire officielle des automatistes pour opérer graduellement une réhabilitation vers le centre. « La danse et l'espoir » (qui figure dans *Refus global*) est aujourd'hui élevé au rang du premier essai philosophique sur la danse au Québec⁸⁷. Tandis que la pièce *Danse dans la neige*, dont on trouve deux photographies de Maurice Perron dans le recueil *Refus global*, est envisagée comme le point d'origine de la danse moderne au Québec⁸⁸. Sullivan a une trajectoire atypique, elle s'intéresse à plusieurs disciplines et médiums au fil de sa vie — la danse, la peinture, la sculpture, la vidéo —, elle est aussi une pionnière de la performance, du travail in situ, de la vidéo danse. Son travail hybride se rapproche de formes contemporaines où les limites entre les disciplines, les genres, les médiums sont abolis. De même, sa pratique s'inscrit en résonance avec certains développements de l'art contemporain, notamment par son souci de rétablir une relation entre l'art et la vie.

« La danse et l'espoir » est un texte qui revendique de manière audacieuse un retour à la vie par la danse et le corps. Ce texte annonce les changements apportés par la danse moderne avec le rejet

⁸⁷ Tembeck, I. (1994), Dancing in Montreal: Seeds of a Choreographic History, *Studies in Dance History*, vol.5, 2, 45-64.

⁸⁸ Voir entre autres : Saint-Martin, F. L'automatisme, la danse, l'espoir, Françoise Sullivan « Je précise », n.p. ; Febvre, M., 2003, Danse insoumise, *Françoise Sullivan*, Montréal : Musée des Beaux-Arts de Montréal, éd. Parachute, 68.

des conventions du ballet classique, de la virtuosité et de l'idéalité du corps. Sullivan écrit : « La danse académique, celle qu'on nous présente encore, et en retard, offre exclusivement au spectateur un plaisir des yeux par une virtuosité exceptionnelle des jambes, à l'encontre du reste du corps, et tend uniquement à s'affranchir des lois de la pesanteur. » (1972[1948], 97) Un peu plus loin dans son texte, Sullivan parle de la gravité en excluant « les artifices tendant à échapper aux lois de la nature » (104). Ainsi, elle défend, la pesanteur, les chutes et le vertige, ce qui est à contre-courant des effets recherchés au sein du ballet classique ou la légèreté, la dimension aérienne et les pointes sont autant d'éléments qui tendent vers une sublimation du corps. Ce texte est donc annonciateur de la danse moderne et contemporaine, non seulement par le rejet de l'idéalité et de la virtuosité associées au ballet classique, mais aussi par le désir d'inscrire le corps dans ses limites matérielles qui appartiennent à la vie. Soulignons que la chute est une figure récurrente dans la danse contemporaine qui s'oppose aux sauts et aux figures aériennes, parce que la chute expose les lois de la gravité auxquels sont soumis les corps. En ce sens, la position défendue par Sullivan renoue avec une corporéité « réelle ».

Du point de vue thématique, « La Danse et l'espoir » est tourné vers l'altérité, vers des formes culturelles non occidentales, tels les rituels, les cérémonies et les célébrations que Sullivan cite en exemples. Dans son essai Sullivan revendique une conception du corps ancrée dans la vie et le monde. Le texte est tourné vers l'autre, vers un décentrement du soi comme sujet. Elle s'intéresse aux formes culturelles souvent écartées du champ de l'art (surtout en 1948). Plus particulièrement, Sullivan s'intéresse au potentiel « performatif » de ces rites ou cérémonies —, et cela, bien avant que la performance comme discipline soit définie. Elle évoque une « magie en action » et rattache le rythme à l'idée de mouvements passés liés aux mouvements du présent. L'expérience sensible et collective vécue par les danseurs·euse·s, entre eux et avec le public, est au cœur de sa vision : « L'unité sensible et émotive tendra chaque individu vers un même enjeu et constituera le groupe en une entité vivante, faisant de tous un seul corps. » (104)⁸⁹. Dans l'ensemble, le texte de Sullivan témoigne d'une vision novatrice tournée vers une expérience incarnée.

⁸⁹ On reconnaît aussi dans ce passage une influence de Pierre Mabille rappelant l'idée d'« égrégore » que j'ai évoqué plus tôt, un écrivain qui a été lu et admiré par les automatistes. À ce sujet, notons que lors du projet « Une bibliographie commentée en temps réel : l'art de la performance au Québec et au Canada », réalisé en 2019 sous la direction de

Au moment où Sullivan écrit ce texte, elle travaille sur des chorégraphies ayant comme thématique les quatre saisons et qui doivent avoir lieu dans un environnement naturel à l'extérieur. Deux photographies présentant *Danse dans la neige* sont incluses dans le recueil *Refus global*. Ainsi, ce travail in situ met de l'avant son désir d'ancrer la danse dans une expérience réelle. À cette période, la pratique chorégraphique de Sullivan s'inspire et s'approprie les structures de rituels. Sa série de danses autour des quatre saisons est exemplaire de cet intérêt. En effet, Sullivan actualise les approches propres aux rites et aux cycles de la nature : « La forme tirée de l'observation structurale des phénomènes naturels ou des données culturelles non occidentales se voyait aussitôt réutilisée et réordonnée à partir de la réalité immédiate. » (Vigneault, 2002, 242) Il ne s'agit pas d'une simple reprise de ces formes rituelles, mais plutôt d'un dialogue entre le passé et le présent. En effet, le travail de Sullivan était nourri par une réflexion anthropologique et un apprentissage tourné vers les pratiques de l'improvisation. Son travail avec la chorégraphe américaine Franziska Boas nourrit sans aucun doute sa démarche à cette période. Rappelons que la chorégraphe enseignait des techniques d'improvisation ancrées dans une compréhension anthropologique de la danse. La fin du texte de Sullivan témoigne de cette idée : « Il faut comprendre qu'on n'est pas libre de choisir un genre de danse ; il ne s'agit pas d'ethnologie, mais bien de vie actuelle. L'art fleurit uniquement sur les problèmes intéressants l'époque, toujours dirigé vers l'inconnu. » (1972[1948], 105) Sullivan situe sa démarche comme une recherche ancrée dans le présent, son réinvestissement de pratiques culturelles non occidentales ou de figures mythiques appartenant à d'autres époques (comme l'art autochtone ou encore l'Antiquité⁹⁰) témoigne d'une identité trouble qu'elle explore.

Cette recherche identitaire tournée vers l'autre joue sur une instabilité que l'on peut rapprocher aujourd'hui de conceptions queer et féministes. Le travail de Sullivan est déterminé par une recherche portant sur son identité de femme, bien qu'elle n'ait pas ouvertement revendiqué de faire de l'art féministe, son travail témoigne de sa position de sujet marginal, lié à sa condition de genre.

l'historienne de l'art Barbara Clausen, Françoise Sullivan partage un choix de références bibliographiques et que l'on y trouve un livre de Pierre Mabille.

⁹⁰ Dans le livre, *Identité et modernité dans l'art au Québec*. Borduas, Sullivan, Riopelle (2002), Louise Vigneault dans le chapitre III, intitulée, « Françoise Sullivan : l'autre comme alter ego », aborde dans les années 40, son travail pictural dont le sujet tourne autour de figures autochtones alors que les mythes féminins venant de l'Antiquité, ou encore de la préhistoire, sont aussi présents dans des pièces *Femme archaïque* (1949), *Gothique* (1949), *Et la nuit à la nuit* (1981). Dans les années 70, elle présente des performances en Grèce, en Italie et au Québec qui invoquent des mythes de l'Antiquité qui seront repris au cours des années 80 et 90 dans son travail pictural. (250-251)

Le travail chorégraphique (mais pas uniquement) de Sullivan met souvent en échec les représentations dualistes du féminin et du masculin, on pense à la pièce *Dualité*, par exemple, qui illustre la part d'ombre et la part de clarté d'une même personne. Son travail apparaît davantage structuré autour de l'idée de renouer avec une réalité plus complexe ou première. Vigneault parle d'une recherche de l'anonymat, d'un décentrement du sujet, d'un « devenir mineur », d'une forme d'agentivité de genre et culturelle. Ainsi, elle dit du travail de Sullivan :

[...] par son lien avec le mouvement automatiste et par l'expressionnisme qu'elle découvre par la danse, elle combine les enseignements de Boas et de Borduas, tout en déterminant ses propres paramètres fondés sur des éléments de l'inconscient, de l'affect et de l'altérité. En proposant des motifs et des thèmes associés à l'Autre, en choisissant le médium chorégraphique et en allant aux États-Unis s'initier à des formes de danses inspirées de cultures étrangères, l'artiste transgressera, un à un les interdits éthiques et esthétiques de son milieu. [...] par la mise en images et en figures du renversement des codes normatifs, et par une identification à l'Autre, Autochtone ou Étranger, qui aura pour effet de contrer la xénophobie inculquée par l'idéologie clérico-nationaliste. Sullivan s'imposera en fait à titre de Sujet hors norme, de femme dans un monde d'hommes, de chorégraphe dans un milieu qui condamne la danse. À travers elle et ses œuvres, l'Autre se verra néanmoins réinvesti d'un pouvoir parallèle latent. (243)

Cette analyse de la démarche de Sullivan montre qu'elle se situe dans un devenir mineur et qu'elle cherche une forme d'altérité. Cette stratégie est une manière de revendiquer une identité singulière, de construire un « devenir-autre ». Ainsi, la démarche de Sullivan valorise une relation plus complexe au genre, tournée vers une forme d'altérité. Une telle démarche se rapproche de courants de pensée actuels féministes, décoloniaux et queer. Bien qu'il ne s'agisse pas d'approches revendiquées par l'artiste, il s'agit d'ouvertures vers notre présent. Ainsi, mes choix curatoriaux voulaient entrer en dialogue avec ces dimensions du travail de Sullivan, cette altérité recherchée qu'énonce le texte « La danse et l'espoir » où elle y présente une recherche identitaire alternative aux modèles dominants. Son travail s'éloigne de la recherche formelle liée à la peinture moderne et des représentations dominantes en art. Ainsi, elle présente une position excentrée dans le monde de l'art et cherche à définir un devenir mineur.

Dans son ensemble, le travail de Sullivan est novateur, il contribue aux développements de genre hybride : *Danse dans la neige*, peut être considérée comme l'une des premières performances au Québec, et *Black and Tan*, est considéré comme le premier spectacle de danse moderne au Québec. Dans *Refus global*, il y a deux photographies de Maurice Perron qui représentent des images tirées

de ces deux œuvres chorégraphiques (Annexe C, fig.1). Ces deux photographies illustrent la pratique de Sullivan de manière parlante : l'une montre Sullivan dansant dans la neige et l'autre la montre avec un costume et un décor Jean-Paul Mousseau réalisé pour *Black and Tan*. Pour bien comprendre, l'ancrage de ces deux photographies, il faut faire état du développement de sa pratique artistique avant et au moment de la parution de *Refus global*.

Sur le plan de la pratique de 1945 à 1947, Sullivan suit des cours à New York avec la chorégraphe Franziska Boas. Franziska Boas est la fille du célèbre anthropologiste Franz Boas. Ce dernier est reconnu pour avoir révolutionné l'anthropologie en remettant en question les biais raciaux aux fondements de la discipline. Franziska Boas est une activiste sociale, dont une grande partie de sa carrière a visé l'intégration de groupes marginalisés dans ses œuvres. Ainsi, Sullivan fut introduite à la danse et la musique non-occidentale lors de ses cours chez Boas. L'approche de la chorégraphe a grandement influencé Sullivan, notamment par le travail d'improvisation qu'elle préconisait. Cette influence est reconnaissable dans *Black Tan* : la musique jazz de Duke Ellington s'inspire de la culture afro-américaine, le titre provient d'une expression dans le sud des États-Unis pour désigner les bars où les personnes de diverses origines (africaines, asiatiques, européennes) se rencontrent pour échanger, danser et faire de la musique. La vision esthétique développée par Sullivan touche, donc, à l'identité culturelle.

Dans cette perspective, Sullivan offre dans l'ensemble de sa contribution à *Refus global* une vision étrangement contemporaine de l'identité. Non seulement, l'on perçoit les origines de médiums artistiques mineurs devenus aujourd'hui centraux dans le développement de l'art contemporain, on reconnaît aussi une fluidité identitaire présente dans son travail. Ce travail trouve échos dans les approches queer, féministes et décoloniales actuelles. En résonance avec ces observations, mon commissariat a présenté des pratiques actuelles qui s'inscrivent dans ces approches de manière explicite. En effet, le collectif Cool Cunts développe une approche ancrée dans une vision féministe intersectionnelle. Le collectif présente des pratiques en arts vivants aux formes crues qui mettent en scène des formes d'autodéterminations identitaires. De son côté, le groupe Make Banana Cry — constitués de chorégraphes et d'une artiste en arts visuels — quant à lui présente une approche décoloniale à travers une esthétique queer, ce qui s'incarne par des pratiques hybrides entre danse, performance et arts visuels. Les deux groupes endossent explicitement des positions critiques et politiques liées aux identités culturelles et de genre. Cette rencontre avec ces pratiques actuelles et

Refus global crée des histoires inédites de *Refus global*, en postulant que les développements esthétiques, plus particulièrement dans les propositions artistiques des femmes automatistes, sont empreints d'autres revendications que celles habituellement associées à *Refus global*.

Mon intention était de dévoiler un versant méconnu de l'histoire des automatistes, en soulignant les démarches singulières des femmes automatistes et leurs pratiques artistiques qualifiées de "mineures". Ma proposition curatoriale voulait donc opérer un renversement de l'histoire officielle, cela, en mettant à l'avant-plan le travail des femmes automatistes, tout en le situant comme annonciateur de l'art contemporain. Dans cette perspective, les formes incarnées devaient se substituer dans une certaine mesure aux œuvres matérielles. Ainsi, les pratiques artistiques valorisées par les femmes automatistes se retrouvaient au centre de l'exposition, ce qui permettait de configurer une autre histoire de *Refus global*. Plus encore, en poursuivant mes analyses du travail de Françoise Sullivan, il m'importe de mettre en évidence les singularités esthétiques de son travail artistique et les formes d'altérité dont il témoigne. Cette altérité qui s'inscrit en résonance avec l'identité de genre.

Pour clore mes présentes réflexions, je veux relever les stratégies curatoriales employées pour écrire les histoires plurielles de *Refus global*. Au sein de mon commissariat, l'usage critique que je fais de la performance s'inscrit en résonance avec le travail d'artistes et de commissaires actuels. Ces approches ont en commun de développer des conceptions de l'histoire marquée par la valorisation d'expériences subjectives et situées. L'une des spécificités de la performance — et j'y reviendrai plus abondamment dans le dernier chapitre de thèse — est qu'elle nécessite une ouverture du public, plutôt que de se lire simplement en suivant le cours linéaire d'un récit dicté par un narrateur « objectif » (omniscient), il faut que le·la·récepteur·rice individuellement en formule ses propres interprétations en dialogue avec la situation. Les approches curatoriales qui mettent en jeu la performance entraînent le développement de méthodes alternatives d'écriture de l'histoire.

Pour faire valoir ces idées, je vais poursuivre mes réflexions sur le travail de Sullivan en écho avec *Refus global* en m'appuyant sur la proposition d'un artiste qui s'inscrit dans des perspectives communes aux miennes. *A Dance for Those of Us Whose Hearts Have Turned to Ice. Based on the Choreography of Françoise Sullivan and the Sculpture of Barbra Hepworth (with Sign-Language*

Supplement) (2007) (Annexe D, fig. 1) est une œuvre de l'artiste torontois Luis Jacob. Avec cette œuvre, il a opéré un travail d'appropriation de la chorégraphie *Danse dans la neige* de Sullivan. L'analyse de cette œuvre sous la forme d'un dispositif me permettra de venir appuyer mes positions curatoriales tout en poursuivant mes réflexions sur les histoires alternatives de *Refus global*. *A Dance for Those of Us Whose Hearts...* (2007) fait de la chorégraphie *Danse dans la neige* un point d'origine de la pensée queer. Le travail de Jacob est nourri par les théories queer et le renouveau anarchiste, il offre une perspective excentrée de cette œuvre de Sullivan, et en continuité avec *Refus global*. Dans cette œuvre sous forme d'installation vidéo, la célèbre chorégraphie *Danse dans la neige* (1948) est recrée librement sous la forme d'une installation vidéo avec le performeur Keith Cole. La vidéo est intégrée à un dispositif sculptural en bois qui évoque le travail de l'artiste Barbara Hepworth. De chaque côté de l'écran se trouvent deux vidéos montrant des interprètes qui communiquent en langue des signes américaine (ASL) et québécoise (LSQ). Ils interprètent une série de citations qui est mise à la disposition du public. À l'endos de l'installation, il y a un espace de lecture où le montage de citations de Sullivan, Borduas, Barbara Hepworth et Herbert Read est présenté.

Loin de présenter une simple reconstitution de la célèbre chorégraphie, Jacob propose une appropriation libre par l'artiste de performance Keith Cole⁹¹. Dans la vidéo filmée par Jacob, Cole est habillé en s'inspirant des vêtements de Sullivan tout en mettant en vue aussi des mèches blondes rappelant son identité de *drag queen*. Il reprend des gestes et mouvements de Sullivan tout en exhibant son sexe rouge suivant les conventions du monde drag. La stature physique de Cole contraste avec la petite taille et l'assurance de Sullivan. Son corps masculin oscille entre danse mal assurée et authenticité⁹², il détonne surtout parce qu'il ne correspond pas aux représentations habituelles du danseur. L'idée de la double identité de Cole, doublée par ces emprunts à la chorégraphie de Sullivan, souligne l'ambiguïté identitaire et l'altérité présentes dans le travail

⁹¹ L'artiste Keith Cole est connu pour son personnage de *drag queen* Pepper Highway.

⁹² « This sincerity may also have something to do with Keith's body. He is a trained dancer, but his body looks at odds with what many people expect a dancer's body to look like. This can register in different ways. One person can see it as a vulgar gesture: 'I shouldn't have to look at this non-idealized body. How dare you represent a non-idealized body?' Another person can see it as liberating, or sincere. None of us possess an ideal body, so what can be read as vulgar by one person can also read as honest by another, or authentic. 'Authentic' is a loaded term, of course, but it is one I would like to keep open. I do believe that there is such a thing as authenticity, existential authenticity, and this is a term I prefer more than 'sincerity'. » Jacob, L. (2012). Interview with Heather, R. Artists at Work : Luis Jacob, *Afterall*, <https://www.afterall.org/articles/artists-at-work-luis-jacob/>.

chorégraphique de Sullivan à la fin des années 40. Dans une autre version filmée, Cole danse nu dans la neige, la situation le présente dans un état de vulnérabilité plus grand. Ce geste semble illustrer un « devenir mineur » et vouloir susciter l'empathie. A contrario d'un travail physique dont la technique vient sublimer la forme corporelle, la situation implique un manque d'adresse. La performance de Cole est filmée dans un parc du centre-ville de Toronto. Ainsi, Jacob substitue à l'Otterburn Park de Montréal, lieu à l'origine de la présentation de Sullivan, un parc de Toronto. D'emblée, ce choix inscrit Sullivan dans une histoire nord-américaine, plus large que le Québec et dans un contexte urbain. Le travail chorégraphique met l'emphasis sur un décentrement et une déterritorialisation que l'on retrouve dans le travail de Sullivan. La vidéo est accompagnée de la traduction en langage de signes, ce qui met l'accent sur un rapport gestuel au langage. Ce langage est présenté à travers deux variantes, celle de la langue américaine, et celle de la langue québécoise. Ainsi, il y a de subtiles variations d'une vidéo à l'autre. Ces variations mettent l'accent sur les singularités des langues et leur développement ancré dans un tissu culturel et communautaire tout en accentuant l'idée d'altérité.

Le dispositif place le·la spectateur·rice en position minoritaire. En effet, très peu de personnes maîtrisent la langue des signes, la majorité du public se retrouve démuni et doit appréhender autrement l'œuvre. En continuité, les citations traduites en langue des signes québécoise sont celles de Sullivan et Borduas. En effet, les deux vidéos traduisent un collage de citations qui viennent donner les assises idéologiques de l'œuvre, le cadre de lecture. Ce montage de textes propose des citations de quatre auteur·rice·s, les artistes québécois·e Sullivan et Borduas, la sculptrice Hepworth et le théoricien d'art britannique Herbert Read, qui datent pour la plupart de la fin des années 40 et du début des années 50. D'emblée, les deux dyades formées ont en commun qu'un homme a donné de la légitimité au travail d'une artiste femme. Si les travaux respectifs d'Hepworth et de Read ont une reconnaissance nationale et internationale, ceux de Borduas et de Sullivan sont davantage représentatifs d'une scène locale, dont les percées internationales sont plus limitées. Le travail de montage de Jacob met en commun un ensemble de citations aux origines diverses, puisque l'on ignore toujours qui parle, c'est-à-dire que les citations ne sont pas associées à un nom. Les citations portent sur les questions d'inégalités, les rapports de force, l'échec des révolutions, l'appel à la révolte, l'art et de la vie. Les écrits regroupés entretiennent des relations avec les deux dyades, Sullivan-Borduas et Hepworth-Read, par exemple, on peut reconnaître une citation de

Pierre Mabille faisant référence à l'égrégore, l'évocation de la « communautés de sentiments » tirée de « Refus global ». Les citations proviennent de différentes auteur·rice·s qui entretiennent des liens avec les deux dyades d'artistes. Les relations que crée Jacob entre ces différents écrits témoignent d'un désir de penser des généalogies, plutôt que des filiations immédiates. Ce faisant, il cherche à dégager les citations et les idées d'une historicité plus traditionnelle liées au territoire et d'identité culturelle. L'œuvre cherche à développer des relations improbables en faisant dialoguer des temporalités et des cultures éloignées, mais qui sont familières dans leurs réflexions. Le travail de Jacob utilise des stratégies analogues à mon commissariat en cherchant à établir des relations et des dialogues entre différentes formes esthétiques sans les inscrire dans un récit linéaire et historiciste. Il met l'accent sur le travail de Sullivan en l'inscrivant dans un réseau large de la pensée anarchiste ou libertaire dont témoigne le montage textuel. Il s'intéresse au « devenir » de l'œuvre, non pas comme un objet figé dans une temporalité, mais comme quelque chose à déconstruire de laquelle peut émerger des lectures alternatives.

En relation plus directe avec *Refus global* et le groupe automatiste, Jacob offre une lecture décentrée de l'œuvre de Sullivan et inscrit la pensée automatiste en relation avec des modèles d'organisations alternatives, queer, anarchistes, postcoloniales. Cette posture performe en quelque sorte l'histoire, l'histoire est en cours, en-train-de-se-faire. Mon approche curatoriale s'inscrit dans cette idée d'expérimenter les possibles de *Refus global*, par le biais de perspectives critiques féministe, queer et décoloniale. Mon projet provoque des échanges, non seulement du passé vers le futur en suivant une temporalité linéaire, mais aussi du futur vers le passé pour réécrire le passé autrement. Cette approche s'inscrit dans des perspectives intersectionnelles, cela, en partant de l'idée que l'identité est construite par les discours et les représentations. Cette approche du genre en fait une construction binaire produite par les structures de pouvoir. Dans cette perspective, les réflexions sur les processus de subjectivation des sujets minoritaires s'articulent entre déconstruction et critique radicale du caractère systémique des oppressions de genre, de race, de classe et de sexualités. Les théories queer proposent de multiples stratégies pour développer des subjectivités bizarres, anormales, excentriques qui échappent aux discours de pouvoir par l'entremise d'énoncés performatifs (Butler, 2005). À la jonction de théorie et de la pratique, la notion d'expérience s'impose pour rendre lisibles ces réalités : expériences minoritaires de l'oppression et de la stigmatisation, formes marginales d'interaction avec le monde, pratiques du

quotidien, etc. Aujourd'hui, la performance est un instrument d'émancipation pour les femmes et les minorités, dont l'ostracisation s'appuie sur la couleur de peau, le genre, les sexualités liées à des représentations essentialistes de l'identité et du corps.

CHAPITRE 3

L'EXPOSITION COMME SITE DE RECHERCHE ET DE CRÉATION

Avec l'œuvre de Luis Jacob, nous avons vu que les formes incarnées permettent de rejouer autrement nos relations aux histoires, aux documents et aux mémoires. Dans le précédent chapitre, j'ai traité des enjeux liés aux discours, à l'histoire et aux savoirs en relation avec les formes incarnées, il sera maintenant question des spécificités des processus de création qui sont en action dans l'espace et le temps. Je montrerai que les arts vivants confèrent une dimension processuelle à l'exposition. En effet, l'exposition qui emploie des médiums incarnés inclut des modalités de production qui diffèrent d'une exposition d'objets d'art. Cette situation amène une série de questions auxquelles, je souhaite répondre en partant de mon commissariat. Quels sont les processus empruntés par un projet curatorial qui présente des formes incarnées ? Comment les œuvres sont-elles pensées et créées en amont et lors de la présentation de l'exposition ? Comment accueillir les œuvres en arts vivants et penser leur déploiement dans l'espace et le temps de l'exposition ? Les formes en arts vivants, parce qu'elles exigent une exécution en chair et en os, engagent-elles différemment le·la curateur·rice dans la conceptualisation et l'organisation d'une exposition ? Le présent chapitre aborde ces questions en partant de mon expérience lors de *Refus contraire*, tout en s'appuyant sur des cas d'études secondaires. À travers l'analyse de mon processus, je souhaite montrer de quelles manières les arts vivants nécessitent des méthodes et des approches en adéquation avec les pratiques corporelles, liées non seulement à leurs singularités matérielles, mais aussi à leurs histoires et leurs modalités de création. Tout au long du chapitre, il sera question des enjeux de production propres aux pratiques incarnées et des effets de leur dimension expérimentale et processuelle sur le travail curatorial.

Le travail en arts vivants repose sur un partage collectif, notamment par la transmission de savoirs pratiques. Les modalités de transmission incarnées sont privilégiées dans les compagnies de danse et de théâtre. Par exemple, les savoirs pratiques sont liés à des communautés d'artistes qui en assurent la transmission. C'est au sein de ces groupes d'artistes que des méthodes collectives de création s'élaborent, ces méthodes sont transmises et développées par les chorégraphes et/ou

metteur·se·s en scène qui sont à la tête de compagnies⁹³. Les fondements des pratiques en arts vivants sont transmis au fil de l'histoire des compagnies. Ainsi, ces pratiques peuvent créer des filiations d'artistes-praticien·ne·s s'inscrivant dans de longues traditions, ou encore, elles peuvent être théorisées par un·e artiste, par le biais d'une méthode de travail pratique⁹⁴. Pour ces raisons, les arts vivants développent des formes collectives et communautaires de travail. Ces arts de l'exécution sont formés de gestes, de mouvements, d'actions. De manière conséquente, ils sont moins axés sur l'idée d'œuvre d'art pérenne et davantage orientés vers l'idée d'expérience esthétique partagée. On peut donc s'attendre à ce que la transposition de ces pratiques dans l'espace d'exposition mette à l'avant-plan leurs méthodes de production collective et relationnelle. Comme je le montrerai, l'une des particularités des expositions performatives est d'activer l'espace d'exposition lui-même. En effet, l'exposition est le lieu immédiat d'intervention des corps vivants. C'est dans cette perspective que je vais aborder l'exposition comme un site de recherche et de création tout au long de ce chapitre.

Ma démarche s'inscrit en concordance avec ce que l'historienne de l'art Dorothea von Hantelmann nomme un tournant expérientiel (« experiential turn »). Pour cette dernière, le « performatif » change avant tout notre perception de l'art, il éclaire un réseau de sens spécifique, c'est-à-dire les processus par lesquels l'art produit sa réalité même. Hantelmann écrit :

To speak about the performative in relation to art is not about defining a new class of artworks. Rather, it involves outlining a specific level of the production of meaning that basically exists in every artwork, although it is not always consciously shaped or dealt with, namely, its reality-producing dimension. In this sense, a specific methodological orientation goes along with the performative, creating a different perspective on what produces meaning in an artwork. What the notion of the performative brings into perspective is the contingent and elusive realm of impact and effect that art brings about both situationally—that is, in a given spatial and discursive context—and relationally, that is, in relation to a viewer or a public. It recognizes the productive, reality-producing dimension of artworks and brings them into the discourse. (2014)

⁹³ Ici, nous pouvons citer des figures connues comme la chorégraphe Pina Bausch avec Tanztheater Wuppertal, ou encore, le metteur en scène Peter Brook avec le Centre international de recherche théâtrale (CRIT).

⁹⁴ Ici, on peut penser à la méthode Stanislavski, sans doute la plus répandue dans les écoles de théâtre occidentale, mais on trouve aussi de nombreux ouvrages pratiques, de Grotowski, Le Coq, Lee Strasberg, etc. Ces artistes ont tous fondé des compagnies et/ou des écoles pour assurer la transmission de leur savoir pratique.

L'art pensé à travers sa dimension performative se présente comme un ensemble de pratiques, plutôt qu'en tant qu'objet artistique. En continuité, l'élaboration des œuvres contemporaines est moins tournée vers ce que l'œuvre décrit et représente, et plus orientée sur les effets et les expériences qu'elle produit : ce qu'elle « fait ». En ce sens, Dorothea von Hantelmann écrit : « In principle, the performative triggers a methodological shift in how we look at any artwork and in the way in which it produces meaning. » (2014). Ce changement méthodologique fait qu'une plus grande attention est portée aux processus de production des œuvres qui sont rendus visibles dans l'acte performatif. Je montrerai que ces modalités de production sont rendues possibles par des actions, des gestes, des interventions, des activités au sein desquelles les corps vivants sont essentiels. Cette situation rend aussi la recherche, les processus d'explorations plus significatifs, puisqu'ils sont au cœur de l'expérience esthétique.

La mise en vue du « faire » substitue aux modes de représentation celui de la production, présentant ce qui est en train de se faire. Cette approche performative fait que l'œuvre n'est plus un objet défini, mais devient un processus en développement. L'exposition incluant ces formes artistiques présente des actions dans l'espace et le temps, ces actions peuvent redéfinir le dispositif même. L'exposition performative prend alors sens dans l'ensemble des processus de production qui s'y déroulent, ceux des œuvres d'art vivant en cours et les différents événements constituant l'exposition. Le travail curatorial se doit d'orchestrer la mise en commun de ses pratiques et de ses événements dans le temps et l'espace. Cette approche remet en jeu la réalité même de l'art, c'est-à-dire la situation dans laquelle il prend forme : son contexte, sa dimension sociale, politique, les relations créées avec les publics entre les œuvres, les artistes et les communautés. De leur côté, les arts vivants prennent forme à travers leur exécution, ils mettent donc en vue la pratique artistique elle-même. Or, en contexte d'exposition, cet intérêt porté sur l'exécution, l'incarnation, la mise en action tend à dissoudre les limites de l'œuvre ; plutôt que de se présenter comme des œuvres d'art isolées les unes des autres d'un cadre d'exposition « intemporel », les arts vivants se révèlent comme des pratiques incarnées en relation avec ce qui les entoure — formes matérielles, objets, êtres humains, espace.

3.1 Pratique curatoriale et dramaturgie de l'exposition

Dans mon commissariat, les événements, les gestes, les lectures et les performances participent à une dramaturgie globale de l'exposition, c'est-à-dire qu'ils sont ancrés dans un découpage temporel que j'ai déterminé en amont avec les artistes. En discussion avec les artistes, les cadres d'interventions possibles dans l'espace et le temps ont été établis. Le cadre temporel de leurs œuvres et interventions a été défini de manière à créer une dramaturgie de l'exposition dans sa globalité. Le travail sur des plages de longues durées et de manière interventionniste dans l'espace d'exposition faisait partie de mes demandes. Le travail curatoriel emprunte ainsi à la dramaturgie, parce qu'il met en place des séries d'actions qui se déroulent dans le temps comme le fait un spectacle ; seulement, ici, la durée est celle de l'exposition. En opposition avec le déroulement d'un spectacle, les actions ne tracent pas un fil progressif et linéaire prenant la forme d'un drame, mais forment un amalgame de temporalités et d'actions mixtes qui coexistent. Évidemment, la notion de dramaturgie telle que je l'emploie ne réfère pas à un texte écrit ou une fable, mais à un texte considéré comme un tissage entre les éléments visuels, temporels, sonores, performatifs, et cela, en relation avec le visiteur.

Ainsi, la dramaturgie emprunte aux formes du théâtre contemporain que l'on peut définir comme « post-dramatiques ». Ce terme, développé par le théoricien Hans-Thies Lehmann, désigne des formes théâtrales contemporaines qui s'éloignent d'une approche dans laquelle le texte dramatique (au sens d'écrit) prédomine. Publié en 1999 et traduit en français en 2002, le livre *Le théâtre postdramatique* a eu une résonance importante dans le champ théâtral⁹⁵. Il regroupe l'ensemble des manifestations théâtrales contemporaines qui s'écartent du modèle dramatique en déconstruisant ses constituants fondamentaux. Ce type de travail est recensé par Lehmann dans des spectacles à partir de 1970. Les formes post-dramatiques s'appuient davantage sur d'autres dimensions de la scène et des arts vivants : la performance et l'expérience immédiate à travers ses temporalités, la visualité, ou encore, la sensibilité y sont valorisées. De même, le théâtre post-dramatique délaisse

⁹⁵ Quelques années auparavant, Marianne Van Kerkhoven écrivait sur les méthodologies orientées vers le processus dans le théâtre et la danse expérimentaux, une pratique qu'elle appelait "nouvelle dramaturgie" (1994). À peu près à la même époque, Bonnie Marranca et Elinor Fuchs, dans *The Theatre of Images et Death of Character* (1996), respectivement, écrivaient sur la nécessité de clarifier le vocabulaire critique utilisé en référence aux pratiques théâtrales expérimentales qui remettaient en question l'utilisation conventionnelle du langage, utilisaient des styles d'interprétation qui étaient plus proches de la présentation que de la représentation, et adhéraient à la prédominance des images scéniques.

la notion d'auteur, ces pratiques expérimentales prennent souvent la forme d'un processus collectif qui peut être présenté comme tel. Ainsi, le cadre dramaturgique que j'ai développé s'inscrit dans cet esprit, il met en relation les œuvres matérielles, les médiums, les événements et les corps vivants dans l'exposition.

Ce cadre dramaturgique est essentiel pour penser l'inclusion des pratiques en arts vivants qui sont en actions ; il faut donc définir leur déploiement tout au long de l'exposition dans l'espace et le temps. Dans mon travail, je souhaitais développer des formes processuelles qui déstabilisent la dimension intemporelle du *white cube*. Le *white cube* apparaît comme un espace hors du temps et de la vie ordinaire, puisqu'il vise à isoler les œuvres dans un espace d'une neutralité apparente. Le travail sur les différentes temporalités — inhérentes aux déploiements des actions, des performances, et des gestes — me permet de rompre avec ce cadre « intemporel » et de montrer son artificialité. À travers différentes stratégies, les corps vivants mettent en vue la dimension construite de l'espace d'exposition, tout en montrant son inscription dans le « réel ». Les pratiques d'arts vivants mobilisent l'espace autour d'elles, tandis qu'une longue tradition autour du *white cube* tend à faire disparaître le contexte pour mettre l'accent sur l'objet d'art. La présence des corps vivants est donc une critique implicite de la naturalisation du *white cube*, parce qu'ils activent le cadre d'exposition, et de ce fait, le rend visible. Dans son célèbre texte « Space as Praxis » (1975), Roselee Goldberg affirmait que l'espace est un véritable médium pour de nombreux artistes conceptuels, qui ont notamment développé une *praxis* de l'espace manifeste dans la performance. L'une des spécificités de la performance, c'est qu'elle nécessite l'usage d'un espace physique destiné à sa pratique. Les modalités d'existence des formes en arts vivants impliquent donc une activation du contexte immédiat, ce qui permet d'élaborer une relation critique avec l'espace d'exposition.

Les artistes, dont les deux groupes en arts vivants Cool Cunts et Make Banana Cry, ont développé des expérimentations qui s'inscrivaient tour à tour dans des cadres proches du spectacle ou dans des approches plus liées à l'atelier, à l'exercice ou à la performance spontanée. Le travail des artistes ne se limitait pas aux arts vivants, mais incluait aussi des espaces installatifs dans lesquels étaient intégrés différents objets et/ou médiums, et ces espaces étaient activés lors de performances aux modalités variables. L'orchestration et la mise en place de l'ensemble de ces éléments constituent le cadre dramaturgique de mon commissariat. Le cadre dramaturgique met en dialogue

un ensemble d'éléments thématiques et formels, tout en développant des relations singulières aux temporalités de l'exposition. Ainsi, plutôt que de penser simplement en termes d'agencement d'œuvres, je souhaitais que les artistes créent pour le contexte spécifique de l'exposition et qu'ils considèrent l'espace d'exposition comme un site à investir.

L'une des particularités de mon projet curatorial est qu'il demande un travail proche de la création, il introduit des formes hybrides et processuelles, ce qui diffère de la sélection d'une œuvre produite au préalable. Une invitation spécifique était formulée aux artistes afin qu'ils œuvrent dans un cadre précis de création. Le collectif Cool Cunts était invité à développer des formes installatives à activer par les performeuses. Pour le groupe Make Banana Cry, il était convenu qu'il présenterait des interventions pensées spécifiquement pour l'exposition. Dans ce contexte, l'invitation est déterminante, parce qu'elle engage les artistes dans un processus en dialogue avec l'exposition. D'emblée, j'ai voulu inviter les artistes à mettre à l'épreuve le cadre habituel de l'exposition. Mon travail s'ancre dans une connaissance empirique et pratique du champ des arts vivants, ce qui me permet d'envisager le déroulement pratique des performances que j'allais présenter.

Le collectif féministe Cool Cunts et le groupe Make Banana Cry ont développé des propositions spécifiques pour *Refus contraire*. Ces groupements d'artistes ont été choisis parce que leur travail avait le potentiel d'interroger sous un angle nouveau l'histoire de *Refus global*, notamment l'imaginaire sociopolitique entourant le manifeste et ce qui le lie aux questions identitaires. J'ai analysé dans le précédent chapitre les dimensions discursives liées à *Refus global*. Je vais donc maintenant m'attarder plus spécifiquement aux pratiques artistiques présentées dans mon commissariat et à leurs relations avec le cadre d'exposition. Par l'entremise de ces groupes d'artistes, j'ai voulu mettre en évidence le travail collectif et expérimental au cœur de *Refus global*. Ainsi, ces deux groupes mettent de l'avant des formes collaboratives et/ou collectives, tout autant qu'une dimension expérimentale significative, dont il s'agit maintenant d'explicitier l'inclusion dans le cadre curatorial.

Je voulais mettre l'accent sur la pratique artistique elle-même grâce à la présentation du travail en cours de création de deux groupes en arts vivants. Avec le collectif Cool Cunts, c'est au fil des discussions que nous avons défini l'emplacement des formes installatives, en visant à renforcer leur dialogue avec l'exposition. Leurs installations se présentent sous forme d'espaces "bricolés"

et limitrophes de l'exposition, comme le monte-charge et les coulisses, ou encore par l'occupation d'une cimaise de la galerie. Leurs performances étaient de longue durée. Ainsi, les expérimentations des Cool Cunts étaient ancrées dans des espaces spécifiques qui leur étaient alloués au sein de l'exposition. Les performances créaient souvent des images et des actions dérangeantes, les performeuses se déplacent, parlent, s'entraînent, se livrent à des contorsions. Elles incarnent des figures féminines « trash », filles de bal « zombie » qui errent dans l'espace avec leur perruque, elles donnent à sentir l'aliénation, la dépossession ou la domestication des femmes. Les gestes répétitifs comme celui de nettoyer la cimaise ou de tricoter, ceux désorientés de femmes vêtues de différents appareils dits féminins, venaient rompre le rituel associé à l'exposition, c'est-à-dire la déambulation silencieuse et contemplative. Cette rupture donne à voir la dimension inhospitalière de la galerie envers les formes incarnées, en même temps qu'elle souligne l'agentivité des corps face à l'espace d'exposition.

En effet, les installations et performances permettaient d'utiliser autrement le dispositif d'exposition, de définir de nouveaux usages, de nouveaux cadres d'expériences. Mon invitation au collectif Cool Cunts visait à introduire une perspective critique et féministe à l'endroit du site de l'exposition. Du point de vue thématique, ce collectif féministe m'a permis de mettre l'accent sur les enjeux liés à la réception du travail des femmes automatistes. Ainsi, leur travail est venu appuyer l'un des parti pris de l'exposition : éclairer l'effacement des artistes femmes dans l'histoire de l'art. Dans ma perspective, il m'importait également de lier les femmes automatistes aux pratiques en arts vivants⁹⁶, auxquelles elles se sont adonnées, car ce champ de pratiques est grandement investi par les femmes et sous-représenté dans l'histoire de l'art. À ce titre, le groupe automatiste est exemplaire. De même, la présence importante des femmes dans le champ de la performance témoigne de leur désir de se réapproprier leur corps, le plus souvent représenté et objectifié par les hommes artistes. Le collectif Cool Cunts voulait échapper aux représentations figées du genre féminin. Avec ce collectif, je voulais introduire un ensemble de réflexions critiques sur le rôle attribué aux femmes et aux minorités de genre dans le champ de l'art.

⁹⁶ J'ai démontré dans le chapitre 2 que les femmes automatistes ont développé des pratiques en arts vivants importantes.

Une série de rencontres préparatoires et d'échanges avec les différents membres du groupe a mené à déterminer le cadre de leurs interventions : leur emplacement spatial, leur forme installative et la durée de leur activation. D'entrée de jeu, j'ai proposé aux artistes d'investir matériellement l'espace d'exposition en développant des formes installatives, car je souhaitais que les performances puissent s'inscrire en prise directe avec le lieu. Les espaces choisis avaient un potentiel dramaturgique et critique que nous avons développé lors de nos échanges communs. D'emblée, j'avais signifié mon désir au collectif d'éprouver les limites du dispositif d'exposition et de le mettre en scène. Cette mise en scène avait comme but d'apporter une réflexivité critique à l'endroit de l'exposition, dont la dimension construite est effacée ou naturalisée. En effet, les performances des Cool Cunts mettaient à nu les rouages de l'exposition. La cimaise prise d'assaut par les performeuses souligne le dispositif de représentation destiné à l'accrochage de tableaux. Le monte-charge et la coulisse investis par le collectif montrent l'envers du décor. Ils affichent la dimension construite de l'exposition en mettant en évidence les rouages du dispositif ; c'est en quoi il y a une théâtralité qui dévoile l'artificialité de la représentation créant un effet de distanciation. Cette forme de théâtralité naît de la mise en scène de la représentation elle-même, le dévoilement de l'illusion. La théâtralité est une notion investie par le dramaturge Berthold Brecht, il utilise la théâtralité pour désamorcer l'illusion scénique, par exemple, en montrant les coulisses et les éclairages.

La théâtralité demeure aujourd'hui une notion que l'on utilise pour désigner les spécificités théâtrales en dehors du texte ou du drame à proprement parler. Toutefois, il est possible d'affirmer que la théâtralité est une notion à la base de tout art, qui désigne le contexte de présentation immédiat de l'œuvre. Ainsi, la théâtralité, si elle est une notion liée aux arts de la scène et à la performance, parce qu'ils sont des médiums qui mettent en jeu consciemment le contexte de présentation et de réception, serait pourtant une notion inhérente à tout contexte de présentation et de réception d'une œuvre d'art, ce qui inclut le contexte d'exposition. La « théâtralité » réfère au contexte de présentation entre le public et l'œuvre, ce qui est visible dans la relation entre la scène et la salle, ce qui est exemplifié dans le théâtre. J'ai déjà évoqué dans le premier chapitre les réflexions de Michael Fried sur la théâtralité et son préjugé défavorable à l'endroit de l'importance accordée au public. J'ai insisté sur la littéralité de l'œuvre qui est due à la « situation » qui est en attente du spectateur. L'objet-œuvre permet un détachement illusoire entre la réalisation de l'œuvre et sa réception, puisqu'un contexte social est toujours un prérequis à l'existence de l'art qui doit

être partagé pour exister. Dans le contexte de mon commissariat, la théâtralité de l'espace d'exposition vient surtout interroger le cadre de l'expérience esthétique. Elle met en lumière les conditions de perception, de représentation et de réception *du white cube* pour montrer leur artificialité. La théâtralité désigne le rôle constitutif de celui qui perçoit et interprète l'œuvre, le récepteur, mais éclaire également le fait que tout espace d'exposition n'est pas une situation neutre au sein de laquelle l'œuvre est refermée sur elle-même, mais une forme de situation dans laquelle l'œuvre est en interactions avec le public et le contexte.

Les Cool Cunts activent l'espace autour d'elles, ce qui révèle le potentiel dramatique de la situation, tout en présentant sa réalité première. Par exemple, une tente est au centre de l'exposition (Annexe C, fig.8) entourée de trois projections vidéo de l'artiste Noémi McComber. Ces vidéos figurent des situations aux images et aux sons bruts : casser des bouteilles de verre, détruire un mur à coup de hache, se faire lancer de la nourriture au visage. Cet espace est chargé d'une intensité dramatique avec les trois vidéos jouant en boucle, cette charge émotive est ressentie à travers les performances livrées par les artistes. Une performeuse est assise sur une chaise et tricote face aux vidéos, un tissu cache son visage. Dans cet exemple, le caractère théâtral émerge de la situation et de l'action de tricoter tout en regardant les vidéos aux actions brutales. Plus encore, les Cool Cunts usaient de costumes, de perruques et d'accessoires, ce qui rappelle la scène, sans compter qu'elles pouvaient jouer de la plasticité de leur corps, notamment les artistes en provenance du cirque qui se livraient à des contorsions dans l'espace d'exposition. Les contorsions faites à même le sol avec l'usage d'accessoires féminins et fantaisistes — queues de sirène, jupe de paille, colliers de perles — évoquent des êtres fantastiques et mystérieux. En même temps, le travail fait avec des moyens rudimentaires dans un espace « réel » présente la matérialité des corps de manière directe. Le travail de la contorsionniste apparaît dans sa vérité par la proximité qui rend la plasticité matérielle du corps plus frappante, alors que les sueurs, les rougeurs, les imperfections du corps ne sont pas masquées, ce qui vient mettre en échec des représentations fantasmatiques dans lesquels la matérialité « réelle » est gommée. La situation présentée est plus ambiguë, bien que la proximité des corps en partie dénudés et les contorsions convoquent des formes de sensualités, celles-ci échappent à toute forme de spectacularité.

Dans mon travail, une dramaturgie se constitue par la mise en jeu de l'espace d'exposition. Dans son livre *Social Works* (2011), le chercheur américain Shannon Jackson soutient que la mise en

évidence de l'espace institutionnel, c'est-à-dire les « circonstances réelles » de l'événement artistique, entraîne une « dramaturgie du dévoilement ». Selon ce dernier, les acteurs de la Critique institutionnelle utilisent une gamme variée de gestes théâtraux pour exposer les structures institutionnelles :

Art objects were placed within scenes. Visual artist made art objects into props and sometimes into scripts. Visual artists hung lights, cast actors, and engaged in ambiguous role-play themselves. Museum didactics started to sound like stage directions. The unveiling of institutional apparatuses seemed indeed to require varied forms of stage management. At the same time, those heterogeneous forms worked with different conceptions of what staging might mean. (2011, 107)

La critique institutionnelle a utilisé les lieux traditionnels de présentation de l'art, mais en cherchant à les exposer, à en montrer le fonctionnement et à en faire le sujet de l'œuvre. Ces stratégies mettent en scène l'espace institutionnel lui-même et son fonctionnement. Selon Jackson, la théâtralité des œuvres de la critique institutionnelle (chez Andrea Fraser, William Pope L.) est développée à partir de « moyens spécifiquement scéniques », qui font référence à la lumière, au décor, à la gestuelle, au ton, aux éléments stylistiques et structurels de l'art théâtral. Dans mon commissariat, nous ne sommes pas face à des œuvres conceptuelles qui dissèquent l'espace institutionnel, mais face à des œuvres aux formes esthétiques plus éclatées. Il demeure que plusieurs éléments de l'espace d'exposition sont « dévoilés » : le monte-charge, la coulisse, ces éléments soulignent les dimensions logistiques, matérielles et construites de l'espace. En même temps, le monte-charge ou la cimaise deviennent des éléments scénographiques ; ainsi, la cimaise devient un élément dramaturgique investie matériellement comme surface d'expressivité : graffité, dessiner, peindre, salir, nettoyer. La théâtralisation d'éléments de l'exposition constitue une scénographie du « réel » : une cimaise qui devient un dispositif central de performances, ou encore, le monte-charge devient une petite scène, en même temps, ces éléments dévoilent les rouages du contexte institutionnel.

Pour effectuer un rapprochement avec la matérialité des corps et leur réalité, il était important que les performances échappent à des formes spectaculaires. Le travail de longue durée et de proximité permet de changer le regard porté sur les corps. En effet, les performances de longues durées peuvent intensifier notre perception du temps, notamment par la mise en jeux de la lenteur et de la répétition, ceux-ci nous permettent de réfléchir à l'élaboration des images. Cette dialectique de

L'image prend forme à travers l'image qui se fait et se défait sous nos yeux, l'image montrant ainsi ses processus de construction. Les Cool Cunts avec leur performance de longues durées jouent sur la pose et le pouvoir évocateur d'images. Plusieurs performances mettent en scène des actions répétitives, tricoter, s'entraîner, ranger des colliers, par exemple, tout en incarnant des stéréotypes féminins. Sous le signe de la résistance, les performeuses faisaient vaciller les représentations populaires ou des prescriptions sociales adressées aux femmes, par des actions et des gestes axés sur la répétition qui nous pousse à réfléchir sur la familiarité de ces images et leur ancrage dans nos imaginaires. À travers la répétition, la lenteur, l'image se fait et se défait et s'ouvre à de nouvelles potentialités interprétatives.

Pour le groupe Make Banana Cry, le développement du cadre dramaturgique s'est articulé autrement. L'œuvre chorégraphique du même nom avait été présentée auparavant au MAI (Montréal Arts Interculturels) en 2017. Ainsi, je parlais d'une œuvre déjà en grande partie élaborée. Du point de vue thématique, la pièce aborde l'actualité des questions identitaires liées aux appartenances culturelles, il m'apparaissait intéressant de mettre cette proposition en relation avec le discours identitaire et nationaliste souvent associé à *Refus global*. Ainsi, ce travail avait le potentiel d'offrir un discours critique et décalé sur *Refus global*, plus spécifiquement sur les enjeux identitaires habituellement centrés sur les blancs francophones au Québec. De même, les chorégraphes avec cette pièce cherchent justement à interroger le colonialisme, par un travail critique entourant les représentations culturelles des corps et de la discipline en danse.

Du point de vue formel, le travail des artistes reprenait la forme d'un défilé qui pouvait s'inclure dans l'espace d'exposition. De plus, le dispositif scénographique — développé par l'artiste en arts visuels Dominique Pétrin — mettait en jeu les codes et les conventions propres aux espaces d'exposition ; ce redoublement a mis en évidence la théâtralité de l'exposition. La pièce *Make Banana Cry* activait le dispositif de Dominique Pétrin. En dehors de la performance, les chorégraphes étaient conviés à présenter des ateliers, intitulés *Banana Peels (Trying Hard)*. Connaissant bien le travail des chorégraphes qui ont des démarches queer et décoloniales, je souhaitais qu'ils exposent leurs méthodes de travail. Ainsi, je leur ai demandé de réfléchir à une série d'interventions qui rendraient compte de leurs processus de création. Le travail de ces chorégraphes implique une dimension expérimentale et réflexive significative. Ainsi, je savais qu'ils seraient en mesure d'offrir des situations à même d'interroger nos préconceptions du corps

dans le champ de l'art. En continuité, la série créée, *Banana Peels (Trying Hard)*, (Annexe C, Fig. 18) présentait des actions physiques rappelant le travail en studio. Une présentation d'ateliers, de plus, mettait en évidence les spécificités des modes de création en arts vivants, j'y reviendrai plus loin.

Mon travail curatorial n'a donc pas été orienté vers le choix d'œuvres en tant que telles, mais plutôt de groupes d'artistes et de pratiques artistiques développées par ceux-ci. Ainsi, ce choix met à l'avant-plan la pratique artistique qui s'incarne de manière concrète dans l'espace d'exposition. Loin d'une forme commissariale autoritaire, mon travail permet aux artistes de s'inscrire en dialogue avec le projet d'exposition. En effet, mon travail s'appuie sur un cadre commun avec les artistes, il s'apparente à la mise en scène, puisqu'il s'agit d'offrir un cadre pour leurs actions et leurs gestes dans l'espace et le temps. L'exposition y est un cadre de recherche et d'expérimentations partagé, un espace offert aux pratiques artistiques elles-mêmes. En amont des performances, je n'ai aucune idée précise des gestes, des actions, des discours, des objets, des formes matérielles qui seront en jeu ; bien que d'un commun accord différents paramètres d'interventions ont été déterminés. Les artistes sont libres et responsables de leur intervention artistique, bien qu'un cadre dramaturgique ait été élaboré avec chacun des groupes comme je viens de le montrer. Cette liberté offerte aux artistes est une composante critique de mon projet curatorial. Elle permet de réfléchir à notre manière d'ordonner, de hiérarchiser et de représenter les formes artistiques au sein de l'espace d'exposition, ce qui signifie aussi orienter le regard des visiteur·euse·s. Dans cette perspective, la liberté accordée aux artistes met de l'avant leur agentivité dans l'espace d'exposition, ce qui ouvre sur des perspectives critiques entourant les cadres de présentation préconisés en art.

En effet, l'exposition investie par des corps dotés d'une certaine « liberté » de mouvement permet d'interroger les dispositifs de présentation, puisqu'ils ont le potentiel de renouveler constamment les relations avec l'espace, les objets, les formes matérielles et vivantes, plutôt que d'être voué à jouer un rôle défini et figé dans un objet matériel. Les performeur·euse·s y sont des agent·e·s de transformation, parce que leurs actions permettent d'ouvrir des zones de liberté, ce qui met en évidence, par contraste, les règles qui régissent les dispositifs de représentation et de perception. Ainsi, les corps en action interrogent les dispositifs qui rendent visibles et lisibles les expositions. Les performeur·euse·s créent des zones de liberté dans un espace restrictif où les corps sont réduits

souvent à la passivité. Par exemple, lorsque les chorégraphes de Make Banana Cry dansent en traversant la salle d'exposition avec de la musique forte, iels transgressent le rituel associé à cet espace qui appelle au silence et à la passivité des corps (notamment, des membres du public). Les corps dansants et la musique contaminent le public qui va venir esquisser des mouvements avec les artistes. Ce travail met de l'avant la dimension sociale et relationnelle souvent évincée des rituels traditionnels de l'espace d'exposition. De même, cette traversée de l'espace d'exposition, cette relation physique des corps en mouvements permet d'éprouver physiquement l'espace d'exposition, de sentir la matérialité du sol et la résonnance des corps et des voix dans l'espace.

En conséquence, les discours qui accompagnent *Refus contraire* sont plus performatifs, ils prennent formes lors d'événements de prises de paroles, de conférences, d'échanges et de discussions. Le discours est incarné oralement, il n'est pas non plus prédéfini, mais en train de s'élaborer au fil de l'exposition, il est d'une certaine manière en cours de production. En effet, les discussions et les divers événements venant ponctuer l'exposition sont axés sur des échanges entre les artistes, les théoricien·ne·s, les commissaires et les publics. Les échanges sont donc dynamiques sous la forme de dialogues à deux ou à plusieurs, permettant de réfléchir ensemble. D'autres échanges s'inscrivaient en relation directe avec la dimension performative de l'exposition, par exemple, les deux discussions que j'animais lors de la série « Corps collectifs » invitaient les artistes des groupes à commenter leurs explorations dans l'espace d'exposition. Ainsi, j'envisage mon travail comme étant en prise directe avec les performances et les événements, mes animations, notamment celles réalisées avec les deux groupements en arts vivants, cherchaient particulièrement à revenir sur « ce qui a eu lieu » dans l'espace d'exposition pour partager des interprétations et réflexions en cours d'élaboration. Ce travail de recherche s'appuie sur les expérimentations, mais il est aussi en dialogue avec les artistes, les différents intervenant·e·s et les publics qui sont conviés à ces événements. Lors des discussions, il était important pour moi et les co-commissaires que le contexte immédiat y soit un activateur pour des réflexions communes et partagées, celles-ci viennent alimenter directement la recherche et l'enrichir. De manière plus générale, le travail des artistes et des intervenant·e·s s'inscrivait dans une recherche partagée et un dialogue ouvert avec les différentes composantes de l'exposition. Cette dramaturgie implique une conscience du contexte lui-même et des histoires associées à l'espace d'exposition.

D'un point de vue plus pratique, mon commissariat en arts vivants inclut un travail de recherche avec les artistes pour formuler des propositions qui s'inscrivent en relation avec le contenu de l'exposition, mais aussi avec l'espace lui-même. Mon commissariat rendait particulièrement visible cet aspect dû aux interventions en arts vivants, mais le travail de mes co-commissaires suivait aussi ces orientations partagées. L'accueil de groupes en arts vivants demande un travail en amont qui diffère souvent de celui fait par les artistes en arts visuels, lesquels arrivent souvent avec des œuvres prêtes à être disposées dans l'espace. Les artistes en arts vivants doivent faire des répétitions et des explorations physiques au sein de l'exposition. Le travail de répétitions et d'expérimentations inclut aussi des interventions de ma part de différentes natures. Mon travail consistait à organiser les actions, les interventions, les gestes, les événements et les performances dans la durée de l'exposition. En effet, si un pan de mon travail curatorial voulait mettre en évidence les spécificités des pratiques en arts vivants, leurs modalités de création expérimentales, le travail collectif et les savoirs pratiques, un autre pan de mon travail devait inclure un montage des différents événements et temporalités dans une perspective expérientielle, relationnelle et organique. J'ai donc développé un cadre dramaturgique, c'est-à-dire le déploiement d'un processus de recherche et de création dans le temps et l'espace, et ce processus était copartagés avec le co-commissaires (Doriane Biot et Camille Richard) avec les artistes, les intervenant·e·s et les publics.

Ma démarche curatoriale inclut ainsi une réflexion sur la chronologie des événements présentés et les relations tissées entre eux. Le travail curatorial devait permettre de moduler le cadre de l'exposition, par le biais de différentes stratégies et modalités que j'avais déterminées en amont. Le découpage temporel assurait des temps forts, des gestes et des actions rendues significatives, par exemple, l'ajout en cours d'exposition du tapis sérigraphié au sol. L'accumulation de traces, d'empreintes, ou encore, de souillures témoignait des performances et des actions révolues réalisées par les Cool Cunts. Le désordre qui prenait progressivement place dans l'espace rendait palpable la présence du vivant. Les performeuses transformaient peu à peu l'espace d'exposition en laissant des traces de leurs actions, de leurs gestes. Par exemple, les Cool Cunts ont marqué la cimaise avec de la peinture, des mots, des objets : souvent les souliers à talons hauts, les perruques, les guirlandes de perles sont disposées de manière à former des images parlantes. L'une des performeuses (Alix Dufresne) se livre à une séance d'épilation, elle laissera après coup toutes les bandes de cires avec les poils disposés au sol, ce qui vient témoigner des actions révolues. Un

désordre envahit progressivement l'exposition, les accessoires, costumes et différents objets sont déplacés dans l'espace créant un chaos qui s'intensifie au fil du temps. La cohabitation de performances et de lectures publiques, par exemple, mettait en relation les arts du langage et les corps. Ces événements montraient de quelles manières les paroles affectent les corps, et vice-versa. Lors de la lecture de Daria Colonna, les performeuses des Cool Cunts se livrent à des gestes qui sont en écho à la poésie lue, par exemple : on retrouve certaines phrases lues par l'autrice d'inscrites sur la cimaise, ou encore, en échos au propos lus par Daria Colonna qui traite de notre individualisme et de l'attachement à notre image, un performeur peint un autoportrait satirique de lui-même. Au-delà du propos énoncé, la posture adoptée, le ton, les hésitations, l'émotion deviennent perceptibles dans la voix, l'ensemble de ces divers éléments (non-exhaustif) participent à informer une présence. La voix est donc un matériau pour développer des analyses plus subjectives, plus affectives, et plus interactives. L'événement *Si le refus avait une forme* a voulu mettre en évidence la manière dont la parole par sa dimension performative peut être ressentie et partagée. Je vais en traiter plus abondamment dans le dernier chapitre de la thèse.

En somme, la dramaturgie de mon commissariat inclut un travail sur la matérialité de l'espace d'exposition par le biais de formes installatives qui s'y greffent. Comme je l'ai déjà évoqué, ces formes installatives sont les espaces de prédilections des performeur·euse·s ; ils sont activés par ceux-ci, les objets, les médiums et les matériaux y sont aussi utilisés. Par exemple, les interventions de Make Banana Cry culminent dans une performance où les objets disposés sous vitrines ou sur des socles sont activés par les artistes. Dans l'ensemble de ma programmation, les objets, les formes matérielles et les corps empruntent des processus en actions dans le temps. Cette mise en mouvement de l'exposition fait qu'elle inclut un travail de découpage temporel des actions qui s'y déroulent. Ainsi, le canevas curatorial met de l'avant le potentiel performatif de l'exposition, l'agentivité des formes matérielles et vivantes. C'est pourquoi les performances développent une relation dialogique avec les divers éléments qui forment l'exposition, qu'il s'agisse de peindre un mur, de déplacer des objets, de danser ou de prendre la parole. Mon travail prenait grand soin de créer des situations et des contextes diversifiés pour penser l'événementialité, tout en préservant l'imprévisibilité qui est une composante critique essentielle à mon travail.

Par ailleurs, les dispositifs installatifs ou scénographiques sont permanents, ils vont perdurer dans le temps en dehors des performances, toujours à la vue du public. Le travail fait par les

performeur·euse·s devaient s'inscrire en creux dans l'espace au sein de ces formes matérielles. Les formes installatives réalisées par les groupements en arts vivants ne sont pas des œuvres d'art au sens traditionnel, c'est-à-dire qu'elles ne sont pas des installations qui se valent pour elles-mêmes, elles sont liées à la situation concrète d'exposition. Ce changement mène à envisager la dimension performative liée aux formes matérielles et aux objets, qui est liée aux actions, aux gestes et aux usages passés ou à venir. Traditionnellement, les œuvres d'art dans leurs définitions classiques ou modernes sont des objets autonomes qui sont en dehors des usages du monde ordinaire, coupés de formes d'usages. Pourtant, les objets d'art sont aussi liés à des gestes et des actions posés par les artistes, et souvent, par divers intervenant·e·s en amont de leur présentation dans l'exposition. Ils sont en relation directe avec des gestes qui façonnent leurs significations et leurs usages. Ainsi, je voulais montrer comment les objets et les formes matérielles sont liés aux corps. Dans cette perspective, les pratiques artistiques rendent visibles ces relations aux formes matérielles et aux objets, parce qu'elles font des gestes et des actions les composantes centrales de l'œuvre, dès lors, elles défont les limites qui bordent habituellement l'objet d'art. Cette approche résiste au dualisme voulant que la performance vivante s'éloigne de l'objet au profit de l'action, il s'agit plutôt de réfléchir à la coexistence des corps vivants et des formes matérielles. Je reviendrai sur cette agentivité des corps vivants tout au long du chapitre.

Les orientations de mon commissariat voulaient donner à sentir les déplacements des significations entre les corps, les mots, les objets et les gestes. Cette approche rejoint la définition du curatorial formulée par Beatrice von Bismarck : « (...) the curatorial situation is a constellation in which different participants — not only artworks but also everything and everybody participating in the situation, the different objects, sites, and discourses—all play a part. » (2022, 8-9) Ainsi, la dimension curatoriale met de l'avant l'idée que l'art est une pratique collective. Les corps et les objets ne sont pas univoques, mais pluriels, les possibilités de lecture et d'usages se multiplient au contact des uns et des autres. En suivant les réflexions de la commissaire Catherine Wood, il s'agit de réfléchir à « [...] la réalité plus complexe de notre écologie, où objets et action coexistent imparfaitement, même s'ils sont inséparables, et en tout cas s'influencent mutuellement. » (2013, 122) Ainsi, le travail curatorial embrasse une relation à l'art plus organique liée à nos manières de vivre avec ce qui nous entoure. Loin d'un discours autoritaire qui cherche à formuler une lecture

ou un ordre du monde, les pratiques curatoriales prennent la forme d'une recherche qui embrasse la création artistique.

3.2. Dé-cadrer ou re-cadrer le corps vivant : habiter l'exposition

Dans mon commissariat, la Galerie de l'UQAM est un site exploité à travers sa réalité matérielle et l'histoire politique associée au *white cube*. Le travail des artistes est en prise directe avec l'espace de présentation, il soulève différents enjeux ayant trait aux politiques de la perception et de la représentation. À l'encontre d'une forme de naturalisation des conventions de l'espace d'exposition, les corps vivants nous font porter un regard distancé sur le dispositif et les conventions habituelles de cet espace. Dans le contexte de *Refus contraire*, les arts vivants jouent de la présence plutôt que de la représentation. Dans cette perspective, les arts incarnés créent une distance vis-à-vis du dispositif, ce qui éclaire la dimension construite du cadre de l'exposition. De même, les corps mettent en évidence l'inhospitalité du *white cube* pour le « vivant ». En effet, les cadres de présentation ne sont pas destinés a priori aux corps vivants. Cette inadéquation pose la question de l'exclusion implicite des pratiques corporelles de l'exposition. En effet, les méthodes et approches souvent préconisées en muséologie sont pensées avant tout pour des formes matérielles non-vivantes. Ainsi, elles ne se portent pas naturellement vers les formes incarnées qui défient leur cadre méthodologique, voire ébranle la conception plus classique de l'œuvre d'art.

Black box et *white cube* sont des dispositifs qui par l'effacement du contexte « réel » créent une séparation entre l'art et la vie — ce qui n'est pas étranger à l'idée de « boîte » même qui définit ces deux espaces : le *white cube* par l'illumination de l'espace cherche à créer une apparente neutralité et intemporalité, la *black box* par la fermeture des lumières crée un univers illusionniste détaché du « réel ». La Galerie de l'UQAM se présente comme un *white cube*, c'est-à-dire un espace générique et répandu pour la présentation de l'art contemporain⁹⁷. Bien que le *white cube* n'ait cessé d'être interrogé et de faire l'objet de critiques (dès les années 60 et 70), ce dispositif s'est imposé comme l'espace le plus commun pour l'exposition d'art contemporain. C'est notamment ce que soutient le théoricien Jeremy Lecomte dans son article « Blank Space : About the White Cube and the Generic Condition of Contemporary Art » dans lequel il affirme :

Contrary to what we may be tempted to think, the white cube is neither an outdated condition nor an old model. Just like site-specificity itself, it has receded into the

⁹⁷ Voir à ce sujet: Lecomte, J (2019). Blank Space : About the White Cube and the Generic Condition of Contemporary Art. Garcia, T. et Normand, V. (dirs.), *Theater, Garden, Bestiary A Materialist History of Exhibitions*(p.223-233). Berlin: Sternberg Press.

background, becoming implicit albeit distorted condition that continues to structure the space in which contemporary art operates. Probably more ubiquitous than ever, the white cube has also largely dematerialized. Like an omniscient picture rail waiting to be made alive by any projected image, it is in all moments both forgotten and seen: the flickering backdrop against which site-specific, locational, or context-based practices and discourses are systematically disoriented. (2019, 224)

Lecompte montre comment le *white cube* est devenu une forme dématérialisée et implicite à l'exposition. Selon ce dernier, ce cadre aurait la particularité de pouvoir s'implanter dans divers contextes, tout en ayant la capacité de s'effacer. L'historien de l'art Brian O'Doherty dans son célèbre livre, *White Cube : L'espace de la galerie et son idéologie* (1976), a mis en évidence les idéologies qui instituent durablement cet espace d'exposition au cours du vingtième siècle. Pour O'Doherty, l'apparente neutralité du mur blanc est une illusion : « Elle suppose un consensus, une communauté assurée de ses idées et de ses présupposés. [...] Le déploiement du cube blanc dans sa pureté originelle et intemporelle est l'un des triomphes du modernisme : un déploiement tout à la fois commercial, esthétique et technologique. » (2008 [1976], p.109). Plus récemment, l'historienne de l'art Dorothea van Hantelmann a décrit la visite au musée comme étant un rituel individualisé marqué par la distance et la séparation : de la nature et de la culture, de l'individu face aux autres individus et de la visualité par rapport aux autres sens (2014). Au cœur de ce cadre intemporel se trouvent disposées des œuvres d'art sous la forme d'objets visuels, ceux-ci sont détachés de leur contexte d'émergence. En contradiction avec ce travail de décontextualisation des œuvres d'art, l'inclusion de corps vivants implique l'usage de l'espace comme un site physique à habiter par les corps, à travers leurs paroles, leurs mouvements, leurs gestes, etc. Ainsi, les expositions performatives ont le potentiel d'offrir un renouvellement critique du cadre de l'exposition, puisqu'elles incluent le « vivant » qui y est traditionnellement exclu.

Le théâtre avec son dispositif scénique valorise quant à lui une forme d'objectification du spectacle et des corps vivants : la mise à distance de la scène et du public, la fermeture des lumières sont des éléments qui contribuent la séparation de la scène et du public (du monde ordinaire), ce qui à son tour, contribue à l'objectification des corps. Cette objectification des corps s'appuie sur un ensemble de techniques de nature illusionniste qui font du corps une représentation « idéalisée » : l'éclairage, le maquillage de scène, la scénographie, le son. Il suffit de penser au ballet, à la danse moderne, au théâtre classique ou moderne, qui ont tous été façonnés par des conventions et des codifications où le corps y est un objet formel, il est au service de la chorégraphie ou du drame,

plutôt qu'un sujet. Ce cadre de présentation a eu comme effet de renvoyer le corps à une « immatérialité », car le corps y apparaît détaché de ses contingences matérielles immédiates (qui y sont masquées) pour incarner une recherche formelle, qu'elle soit figurative ou abstraite. Contrairement au théâtre où le public est distancé de la scène, la salle d'exposition met le public et les performeur·se·s dans une plus grande proximité. Ce recadrage ou décadre des corps vivants accentue la matérialité des corps, alors que la scène aurait contribué à leur dématérialisation, notamment par la mise à distance de ceux-ci. De son côté, l'exposition aurait réduit les corps vivants à des représentations, par le biais de médiums comme la peinture ou la sculpture. Ainsi, la présence de corps vivants, présentés comme tels, dans leur matérialité vivante et performative, mène à repenser notre relation à ceux-ci dans le champ artistique. L'espace d'exposition est avant tout pensé pour les formes matérielles, ce qui a pour effet de mettre en évidence la matérialité complexe des corps vivants lorsqu'ils y sont présentés, et conduit ainsi à « re-matérialiser » les corps.

Les corps vivants dans l'espace d'exposition résistent à la séparation de la vie ordinaire et de l'art, parce qu'ils renvoient explicitement à la vie par leur matière vivante : leurs gestes et leurs actions sont rattachés à l'existence ordinaire. Les arts vivants créent une forme d'indiscernabilité de l'art et du monde. Cette indiscernabilité permet de revendiquer une appartenance au monde ordinaire tout en s'en différenciant. Dans son livre *Esthétique de la vie ordinaire*, la philosophe Barbara Formis écrit à propos de l'indiscernabilité du geste :

[...] [il]consiste à soumettre l'esthétique aux règles de la vie, et donc accepter aussi certaines qualités habituellement considérées comme non-esthétiques : l'ennui de la répétition, l'indifférence subjective, l'indécidabilité du goût. Face au risque de la dévalorisation négative, l'esthétique des gestes ordinaires se fonde sur la possibilité de la suspension du conflit entre l'art et la vie et sur la soustraction du pouvoir conventionnel de l'art. Et cela non pas pour ériger la vie contre l'art, mais plutôt pour établir entre les deux une analogie profonde. Le processus esthétique aurait ainsi la capacité de dévoiler les qualités esthétiques déjà à l'œuvre dans l'ordinaire, qualités qui passent souvent inaperçues dans l'expérience courante. (2010, 44-45)

Dans cette perspective, la philosophe soutient que l'esthétique de la vie ordinaire se fonde sur un rapport d'indiscernabilité entre le monde de l'art et la vie. Mon commissariat par les formes performatives qu'il emprunte joue de cette indiscernabilité. En effet, le format de l'exposition met l'accent sur la matérialité des corps, tandis que les performances des Cool Cunts et de Make Banana

Cry mettent en évidence leur matière bien « réelle » et vivante, qui appartient au monde ordinaire. Les performances font place à des gestes plus près de l'ordinaire, en jouant d'une forme d'indiscernabilité, même si les corps n'excluent pas l'usage de disciplines corporelles, dont l'appartenance au monde de l'art est lisible. Les Cool Cunts se promènent naturellement dans l'espace avant de se livrer à des contorsions, ils s'entraînent dans l'espace, ou encore, elles tricotent pendant des heures. Ces performances jouent sur la banalité et la répétition de l'action, dont la dimension aliénante est exacerbée dans le contexte artistique. Les formes performatives — qu'il s'agisse d'un geste, d'une action ou d'une parole — relèvent autant de la dimension construite de l'art que de celle de la vie. Barbara Formis affirme que les gestes, qu'ils soient ceux ayant lieu dans la vie ordinaire ou ceux sur scène, comportent une indiscernabilité :

Si la notion d'artefact doit être un critère de démarcation entre l'art et la vie ordinaire, elle cesse d'être opérante pour la catégorie des gestes, puisque la vie est aussi artificielle que l'art et, réciproquement, l'art est aussi naturel que la vie. L'artefact fonctionnerait donc non pas comme une ligne de démarcation, mais comme un critère d'assonance et d'analogie entre l'artistique (supposé fictionnel et artificiel) et l'ordinaire (supposé réel et spontané). Il montrerait, non pas la différence esthétique entre l'art et la vie, mais bien plutôt leur similitude esthétique, leur conjonction interne. Ce n'est pas en se faisant spontané que l'art rejoint la vie, mais c'est en demeurant artificiel qu'il révèle les traits artificiels de la vie elle-même. (2010, 19)

Cette suspension d'une forme d'opposition ou d'exclusion entre l'art et la vie permet de percevoir le travail artistique autrement. La dimension performative du geste ordinaire — reconnu comme artificiel et esthétique — permet d'interroger l'espace d'exposition dont le cadre artificiel cherche à se détacher du « monde ordinaire ». Dans cette perspective, la qualité esthétique des objets dits artistiques ne s'oppose plus au monde ordinaire qui est lui-même artificiel. Dans le contexte de mon commissariat, les gestes et les interventions posés par les artistes détournent les fonctions et les usages habituels de l'espace d'exposition, parce que ces gestes réfutent en quelque sorte l'opposition entre la vie et l'art. Cette opposition semble être au cœur du *white cube* qui offre une décontextualisation des œuvres d'art. Il développe un cadre qui se veut autonome, ce qui est en corrélation avec une approche moderne de l'art qui demeure encore aujourd'hui fortement présente.

Dans mon commissariat, l'exposition est investie dans sa littéralité, elle est investie en tant que site, mais cette littéralité ne cherche pas à transformer le lieu dans des perspectives purement formelles, en y faisant intervenir des formes abstraites, par exemple. Les actions posées par les artistes

cherchent à s'y inclure tout en subvertissant certains codes ou conventions, elles transforment le cadre de l'exposition. Dans *Refus contraire*, les interventions mettent de l'avant la dimension construite de l'exposition par un travail sur le lieu d'exposition, dont les limites et les fonctions sont remises en jeu. Les performeur·se·s peuvent envahir l'espace d'exposition et éprouver les règles et les limites institutionnelles, celles entre l'art et la vie. On peut avancer que le collectif Cool Cunts et le groupe Make Banana Cry utilisaient des stratégies proches de l'occupation ou de l'intrusion pour investir l'exposition. Le collectif Cool Cunts a « occupé » des espaces spécifiques de l'exposition : garde-robe aménagée dans la coulisse de la galerie, espace caché sur le monte-charge et interventions physiques — peinture, grattage, écriture — sur l'entièreté d'une cimaise, serre installée au centre de l'exposition à même le sol. Au fur et à mesure que l'exposition progresse, les artistes s'installent et se déplacent dans l'espace y laissant des couvertures, des robes, des colliers. Ainsi, les dispositifs installatifs transforment l'usage habituel de l'espace de l'exposition.

De son côté, le dispositif de *Make Banana Cry* emprunte une stratégie plus près de l'infiltration. L'artiste Dominique Pétrin réalise un dispositif scénographique qui détourne les codes et conventions de l'espace d'exposition, tout en réussissant à s'y camoufler. Ce détournement est paradoxal, puisque les motifs sérigraphiés et colorés sur le mur et au sol viennent rompre le cadre neutre qu'offre souvent l'espace d'exposition. Devant ce mur aux motifs colorés, on trouve des vitrines et socles dans lesquels des objets manufacturés venant d'Asie et de régions non-occidentales sont disposés : ces objets oscillent entre produits touristiques et objets fantaisistes issus de la culture de consommation. La signalétique, les codes et les outils de l'exposition habituellement au service des œuvres d'art sont au service d'objets commerciaux et triviaux. Ce détournement est accentué par de « faux-cartels », — écrit collectivement par le groupe d'artistes —, qui racontent les histoires futuristes d'un peuple imaginaire, les « bananas ». Ce récit futuriste opère une critique à l'endroit des musées d'ethnologies ou d'histoire, notamment en mimant les formes de narration scientifiques de manière ironique et subversive. À titre d'exemple, un cartel traite ainsi des objets présentés :

Ces artefacts étaient utilisés dans la préparation d'offrandes destinées aux esprits animistes étrangers à la culture monothéiste démodée des Bananas. Souvent, ces artefacts étaient employés en combinaison avec les Cinq Éléments : l'os ou l'ivoire, les cristaux Swarovski, le café glacé biologique, le parfum Chanel et l'éther pollué. Ces

objets et offrandes servaient d'accessoires pour la gestuelle et permettaient de se moquer de la culture dominante. (Extrait cartel d'exposition, *Refus contraire*, 2018)

Le groupe reprend les codifications et conventions muséographiques pour élaborer une critique sociale à l'endroit de la culture occidentale et ses formes de colonisation. L'installation de Pétrin détourne habilement les conventions de l'espace d'exposition, tout en utilisant ceux-ci pour s'y introduire.

Les performances cherchent à mettre en évidence l'emprise des structures organisationnelles, matérielles et conceptuelles qui régissent l'espace d'exposition, en même temps qu'elles éprouvent leurs propres capacités à s'y intégrer matériellement et à transformer leurs usages, leurs significations ou leurs formes matérielles. Les œuvres en arts vivants font d'autres usages de l'espace d'exposition, c'est dans cette perspective qu'elles s'inscrivent dans une relation au site qui s'intéresse au cadre social et institutionnel dans lequel l'œuvre est produite et reçue.

Les corps vivants et formes installatives développent une agentivité avec l'espace d'exposition, ils s'approprient et transforment le lieu. En effet, bien que les formes installatives offrent des cadres pour les performances des artistes, ces cadres eux-mêmes sont malléables, puisque les situations donnent cours à des actions, des déplacements des corps et des matériaux, des interactions qui créent des relations à l'espace. Cette agentivité des performeur-se-s avec l'espace d'exposition est perceptible aussi à travers la manière, dont iels déplacent et utilisent les objets, les costumes, les matériaux et les accessoires pour transformer l'espace. Ainsi, leurs interventions ne relèvent pas d'une irruption du « réel » dans l'espace d'exposition, mais plutôt de la mise en évidence de la dimension construite du « réel » : pointant l'indiscernabilité des gestes artistiques et ordinaires.

Il se développe alors une dialectique qui pointe les relations complexes entre l'art et la vie, somatiques, identitaires, sociales, par exemple. En reconnaissant l'expérience esthétique à travers l'ensemble des relations qu'elle peut développer avec les corps, il est possible de l'envisager dans sa dimension « soma-esthétique », c'est-à-dire un usage de notre corps vivant pour un mieux-vivre. Le philosophe Richard Shusterman écrit :

La soma-esthétique, définie sommairement, concerne l'étude méliorative et critique de notre expérience et de notre usage du corps vivant (ou *soma*) en tant que site

d'appréciation sensori-esthétique (*aisthêsis*) et de façonnement créateur de soi. Aussi, la soma-esthétique est-elle une discipline qui englobe à la fois la théorie et la pratique, et cherche à enrichir non pas seulement la connaissance abstraite et discursive du corps, mais aussi notre vécu somatique et notre performance. (2010 [2006], 43)

La soma-esthétique reconnaît l'art à travers l'expérience vécue qu'il procure dans un contexte culturel collectivement partagé. La philosophe Eytelle Zhong-Mengual parle d'une altérité du vivant en tant que matière qui n'est plus « représentée » dans l'espace d'exposition en jouant, par exemple, sur sa dimension symbolique, mais présentée comme telle avec sa propre agentivité. Ainsi, les deux groupes ont utilisé l'espace d'exposition en tant que site, les interventions et les gestes servent simultanément à déconstruire l'espace de représentation (pour montrer ses réalités occultées) et à le transformer (à agir sur cet espace, notamment par le travail installatif qui y est réalisé). Dans le contexte de mon commissariat, les formes installatives sont conçues en relation étroite avec les performances, à proximité d'un dispositif destiné à être activé par les corps. Les formes créées par les artistes ne relèvent ni de l'installation au sens strict, ni de performances autonomes : elles sont codépendantes. L'intérêt du dispositif matériel réside autant dans ses activations — passées, présentes et à venir — que dans son existence matérielle en tant qu'objet esthétique. Ainsi, les formes installatives se définissent par les activations, les usages, les gestes faits (ou pas) des objets et des matières.

La performance *Make Banana Cry* rend manifeste l'importance que revêtent les actions et les gestes, puisque le projet culmine dans une performance de longue durée où les chorégraphes utilisent les objets sous vitrines pour transformer leurs corps. Ainsi, la compréhension de l'installation s'inscrit en relation avec cette performance, ce qui nous permet de tisser des relations entre les objets exposés et les corps. Les corps des artistes sont transformés par les objets, et les objets sont libérés de leurs usages « ordinaires », le jeu de transformation des corps par les objets recrée des stéréotypes culturels. Ainsi, les corps jouent d'une agentivité avec les objets, en même temps, qu'ils dénoncent l'objectification ou l'« exotisation » des corps non-occidentaux. Finalement, les gestes transforment nos perceptions des objets, les déplacements des objets modifient la perception et la compréhension même que nous en avons.

Dans l'ensemble, cette déconstruction et transformation simultanée de l'espace d'exposition est souvent présente dans des projets d'exposition où les corps vivants sont en action. Par exemple,

lors de son exposition *Natures mortes* (Palais de Tokyo, 2021) (Voir Annexe D, fig.2) l'artiste Anne Imhof a vidé de ses cimaises l'espace du Palais de Tokyo, elle retourne à l'architecture brute du bâtiment (les architectes Lacaton & Vassal). Ce geste relève d'une manière littérale d'une déconstruction matérielle de l'espace d'exposition, il met donc en vue la dimension construite du *white cube*. Imhof reconstruit aussi l'espace en y ajoutant des formes installatives qui structurent l'espace de manière à orienter la déambulation des publics, mais aussi à inclure les performeur·euse·s. On retrouve des « High Beds » et « Diving Board », c'est-à-dire des plateformes ou des tremplins, au sol ou en hauteur, sur lesquels se tiennent les performeur·se·s. On observe également de petites scènes vides, aménagées avec des micros et des instruments en attente des corps. Ces formes installatives s'insèrent comme des motifs sculpturaux dans l'exposition, ils sont des dispositifs pour mettre en action les corps vivants. Les formes installatives s'ajoutent ou s'incrustent dans l'espace, ce faisant elles transforment le cadre d'exposition plutôt que de simplement s'y inclure. On trouve aussi dans l'exposition, différents objets : enceintes, micros, guitares ou matelas blancs destinés aux performeur·se·s. Ces objets ne sont pas disposés pour faire « œuvre » de manière indépendante. Les matelas et la guitare placés au sol derrière de petites cloisons sont en attente de corps qui viendront en faire usage. Dans le contexte d'une exposition, ces actions ont des visées critiques qui concernent la charge symbolique, politique et historique de l'institution. Les performeur·se·s jouent sur la dimension construite du dispositif d'exposition en développant des interventions qui éprouvent les conventions du *white cube*.

De manière paradoxale, la présence des corps vivants révèle aussi l'inhospitalité du dispositif d'exposition aux formes vivantes. L'usage du site d'exposition dans sa réalité, c'est-à-dire au-delà de sa dimension purement représentationnelle, nous montre que l'espace cherche à se détacher des « formes de vie », il est donc en grande partie inadapté aux formes incarnées. Par opposition, les formes en arts vivants ont la capacité d'établir par des gestes et des actions des relations avec l'espace de présentation : les objets, les formes matérielles et les corps. Ainsi, les arts vivants relient, plutôt que de séparer. Les formes installatives font que les performeur·se·s travaillent avec l'espace d'exposition, plutôt que d'y faire simplement une présentation ponctuelle et encadrée, ils s'intègrent dans cet espace même. La théoricienne Mathilde Roman parle d'« habiter » l'espace d'exposition, de tisser des relations entre les corps, les espaces et les œuvres. Dans cette perspective, elle s'intéresse à la scénographie comme un outil de mise en relation et d'orchestration des œuvres

au sein de l'exposition, non comme un outil de clôture et d'isolement perceptif. Elle développe l'idée de « milieu » pour définir le fonctionnement de ces expositions. En opposition avec une vision moderne exemplifiée par le *white cube*, au sein duquel les œuvres sont présentées comme étant détachées de l'espace d'exposition. L'exposition en tant que « milieu » est conçue « [...] comme un ensemble situé, un milieu adressé à des sensibilités affectées, dans lequel la matérialité de l'espace est traitée comme un support indispensable. » (2021, 16) Pour Roman, la scénographie de l'exposition peut être un processus où les œuvres et les corps se rencontrent en tissant des relations en continu. Autrement dit, l'ensemble des éléments et des corps disposés dans l'espace entre en dialogue. Elle emprunte à Donna Haraway l'idée d'« espaces de réciprocité » que la théoricienne projette dans les relations entre différentes espèces vivantes devenant des coproducteurs vivants.

Les corps vivants en action viennent intensifier cette idée de milieu, puisqu'ils sont en vie et nécessitent des soins qui diffèrent des formes matérielles non-vivantes. Ainsi, les corps vivants nécessitent des soins particuliers : ils doivent être nourris, hydratés, par exemple, ils sont aussi producteurs de matières, de sueurs, d'odeurs, ou encore, de gestes, de mouvements, de paroles. Les formes vivantes sont plus précaires que le sont des objets souvent créés pour résister au temps. Mon commissariat a ainsi soulevé des besoins aux formes vivantes : un accès à des douches, à un espace s'apparentant à des loges, à de la nourriture et de l'eau, à des matelas pour les danseur·se·s, par exemple. Ces ajustements en apparence anodins révèlent l'organisation des espaces d'exposition a priori pensés pour les objets. Ils révèlent leur inhospitalité aux formes vivantes à travers les protocoles et la configuration des espaces, car ils ne sont pas pensés pour l'accueil d'êtres vivants, mais pour la conservation de formes matérielles non-vivantes. L'accueil du public est souvent soumis à plusieurs contraintes. Il est courant que les visiteur·se·s ne puissent ni manger ni boire dans l'espace d'exposition. Les rituels qui y sont associés privilégient alors une relation contemplative, silencieuse et distancée avec les œuvres. Bien que les musées et centres d'exposition présentent de plus en plus des approches actives, participatives et conviviales avec les publics, les grandes institutions doivent suivre un certain nombre de protocoles et de contraintes liés, par exemple, aux règles institutionnelles de sécurité, d'acquisition et de conservation des œuvres. Les formes incarnées, lorsqu'elles sont présentes dans les expositions, n'ont pas encore mené à repenser la structure fondamentale des espaces institutionnels.

Pour l'historien de l'art Cyrille Bret, l'intégration des éléments vivants comme participant à la constitution de l'œuvre met à l'épreuve la conception de l'art classique et « tend à engager ainsi un rapport polémique avec cette histoire et l'institution qui la porte, à savoir le musée, sa fonction de patrimonialisation et ses collections [...] » (2016, 154). On peut considérer que les corps vivants quand ils sont montrés dans l'exposition soulèvent des questions d'ordre institutionnelles, notamment celles des formes matérielles privilégiées qui excluent traditionnellement les formes vivantes. Une conception occidentale de l'œuvre d'art qui s'est sédimentée autour de la primauté accordée au visuel et à l'objet matériel unique, ce qui permet la circulation de l'œuvre sur le marché de l'art⁹⁸. Cette conception de l'œuvre définit à son tour les espaces de présentation. Elle s'appuie sur une séparation entre nature et culture, associée à une domination du sujet humain sur le monde.

Les corps développent des interactions avec l'espace d'exposition en l'inscrivant dans ses réalités matérielles et pratiques, tout en développant une distance critique face au dispositif. Les corps entrent donc, de différentes manières, en tension avec les règles et conventions du white cube. Plutôt que de renverser ces conventions, ils composent avec elles tout en leur échappant en partie, créant ainsi des expériences esthétiques aux genres hybrides. On peut avancer que les corps vivants plutôt que d'opérer un renversement des conventions développent une agentivité⁹⁹ (*agency*), ils intériorisent certaines normes et conventions pour en jouer, ou encore, les déjouer allant jusqu'à transformer le dispositif d'exposition. Pour ce faire, les œuvres utilisent différentes stratégies, par exemple, s'approprient autrement le lieu d'exposition, en choisissant de s'établir entre deux murs (Cool Cunts), ou encore, mimer les codes muséologiques en mettant des objets de peu de valeur sous-vitrine (le groupe de *Make Banana Cry*). Les performances mettent en scène la matérialité du lieu d'exposition, tout en pointant les relations multiples qui composent cet espace en tant qu'institution en arts visuels. Le travail installatif implique de développer une théâtralité de l'espace d'exposition, ce qui crée une distanciation critique face au dispositif. Ce procédé rappelle

⁹⁸ De nombreux travaux critiques viennent appuyer ces affirmations qui corroborent une conception classique de l'œuvre d'art répandue. À ce titre, on peut penser à l'importance accordée à l'iconologie comme science des images et des formes de la pensée visuelle au sein de l'histoire de l'art et l'ensemble des méthodologies qui en découlent. Toute la pensée post-humaniste s'articule autour d'une critique explicite d'une conception et représentation du monde qui place en son centre l'être humain.

⁹⁹ La philosophe Judith Butler envisage l'agentivité comme une notion liée au concept d'assujettissement où le pouvoir est à la fois oppresseur et créateur du sujet. Cette notion est pour Butler intrinsèquement liée à la performativité et elle l'a principalement développé en relation avec le genre.

les stratégies déployées dans le théâtre de Brecht où la distanciation est créée par un effet d'étrangeté : il s'agit de rompre l'illusion et les différents procédés d'identifications pour proposer de poser un regard distancé et critique sur le théâtre lui-même. C'est peut-être du côté de l'étrangeté qu'il faut observer ce qui se passe dans l'exposition, ces corps apparaissent « étrangers » à l'espace, en même temps, qu'ils établissent des relations en continuité avec le monde ordinaire.

3.3. L'exposition à l'œuvre : pratiques artistiques et agentivité des corps vivants

En tant qu'art d'exécution, les formes en arts vivants correspondent plus difficilement à l'objet d'art autour duquel se construisent l'exposition, la collection et le musée. Ainsi, présenter des corps dans l'espace d'exposition pose nécessairement la question de la distinction des individus et des objets. Pour l'historienne de l'art Dorothea von Hantelmann, le malaise actuel avec l'exposition vient du fait qu'elle est conçue pour être statique, non sociale et focalisée sur l'objet. Or, la société actuelle valorise une production envisagée en termes de processus sociaux plutôt qu'en termes d'objets. Ces formes de relations demandent du temps ; c'est pourquoi les pratiques curatoriales se développent autour de structures en action dans la durée. (2016, 51-52.) Ainsi, les processus performatifs sont valorisés, parce qu'ils impliquent des formes relationnelles. De même, le performatif met en évidence l'œuvre en train de se faire. En continuité, mon commissariat en arts vivants propose une expérience artistique qui déborde de l'idée d'une simple exposition à regarder. Les multiples événements tissent un ensemble d'expériences qui transforment notre manière de vivre l'art dans le contexte de l'exposition. Plutôt que de privilégier une œuvre d'art, dont les processus sont arrivés à terme et se trouvent condensés dans un objet matériel, l'exposition prend forme à travers une suite d'actions, ce qui met de l'avant les « processus relationnels ». En ce sens, la théoricienne Beatrice von Bismarck affirme que les pratiques curatoriales mettent l'accent sur ces dynamiques.

S'agissant de présenter des formes incarnées qui s'éloignent du spectacle pour mettre au premier plan la pratique artistique, la série *Banana Peels (Trying Hard)* de Make Banana Cry illustre bien cette démarche, oscillant entre atelier, exploration physique et conférence. Dans le cadre de cette série, les chorégraphes se livrent à des processus de recherche et de création dans l'espace d'exposition. Le collectif *Cool Cunts*, quant à lui, propose des expérimentations libres en relation avec les espaces installatifs et le cadre dramaturgique défini en amont¹⁰⁰. Ainsi, non seulement les œuvres prennent la forme d'exécutions physiques, mais elles mettent en vue les processus qui définissent la pratique artistique elle-même. Ces œuvres interagissent avec un ensemble d'éléments et le contexte immédiat, elles sont donc constamment en train de se transformer. Les modalités employées sont variées : partitions, mises en lecture, exercices ou ateliers. Les actions comportent

¹⁰⁰ Je reviendrai sur ces aspects dans le prochain chapitre

un registre important d'imprévisibilité, c'est-à-dire que les artistes ont une grande liberté. Par exemple, le travail des Cool Cunts prend la forme d'expérimentations libres, bien qu'elles doivent activer les dispositifs-installatifs, elles ont dérogé à cette consigne. Ainsi, l'exposition présente un travail qui s'apparente à celui en studio, il se rapproche des expérimentations et des étapes de création en arts vivants. Loin d'un spectacle, les artistes nous convient souvent à assister à des phases expérimentales de recherche, tandis que certaines propositions sont plus formalisées ou axées sur des dimensions qui se rapprochent du spectacle, sans pour autant adopter une forme scénique traditionnelle — comme le défilé Make Banana Cry, par exemple.

Dans ce contexte, les processus de création sont mis de l'avant, plutôt que d'être invisibilisés. Traditionnellement, l'exposition est envisagée comme séparée du temps de la production, la présentation d'un objet d'art permet de consolider cette séparation, car il est le substrat de la pratique de l'artiste, l'objet peut aisément être séparé de l'artiste. Au contraire, le travail en arts vivants et en performance suppose la présence de l'artiste qui s'exécute. Dans le contexte de mon travail curatorial, les formes incarnées et matérielles sont en transformation, l'œuvre n'est pas circonscrite dans un objet, une matière ou médium. L'exposition devient un temps de la pratique, l'espace y est une extension du studio. Dans le contexte où les artistes sont constamment face à face avec les visiteur·euse·s les activités privées du studio deviennent des activités publiques. Cette approche brouille l'ordre habituel qui régit la circulation de l'art, cet ordre que l'on peut schématiser comme suit : 1. création (production), 2. commissariat et exposition (présentation), 3. réception. Cette succession linéaire rythme le cours du travail artistique, elle est intimement liée aux cadres de présentation dominants en art. La présentation des processus de production en interaction avec le contexte d'exposition et le public trouble cette chronologie d'activités, puisque des relations se créent simultanément entre les processus de création, le contexte de présentation et les publics. Dans le cadre de mon commissariat, les expérimentations se présentent comme des pratiques, mais elles sont affectées par le contexte de présentation et le public simultanément. Le contexte et la présence du public créent une situation plus complexe où les performeur·euse·s se comportent différemment qu'à huis clos lors d'une répétition. Ce qui est très apparent, par exemple, lors de l'atelier *Bananas Peels (Trying Hard)* offert par le groupe Make Banana Cry qui s'est transformé en conférence informelle traitant de leur démarche artistique, puisque le public a adressé directement plusieurs questions au groupe. Ainsi, les membres du public pouvaient influencer sur le

déroulement des explorations proposées ; certaines performeuses des Cool Cunts, quant à elles, s'adressent directement aux membres du public.

La Galerie de l'UQAM est aménagée de manière à créer des relations explicites entre les performances, les formes matérielles et l'ensemble des objets qui forme l'exposition. La pratique performative crée un ensemble dynamique de relations dans lequel interagissent les artistes en action, les membres du public, le contexte d'exposition, la situation (l'exercice, la performance) et les formes matérielles. En fait, il est possible de dire que ces pratiques artistiques déjouent les cadres et les limites de l'exposition par un travail de « désœuvrement ». Ce terme, employé par le philosophe français Frédéric Pouillaude, renvoie à la résistance de la chorégraphie à l'égard de toute conception de l'œuvre comme objet matériel pérenne. Un tel désœuvrement se manifeste ici, dans la mesure où les pratiques incarnées ne visent pas à « faire œuvre » au sens strict, du moins si l'on se réfère à une conception traditionnelle — classique ou moderne — de l'œuvre d'art. La dimension incarnée conduit en effet à envisager l'œuvre comme intrinsèquement fluctuante : elle se présente moins comme un objet stable destiné au regard que comme un processus en cours ou une expérience partagée.

Dans le contexte de mon commissariat, j'ai aussi voulu créer des événements, dont les configurations d'accueil et de partage étaient spécifiques à chaque occurrence. Les formes de rassemblements sont intimement liées aux événements — et j'y reviendrai plus amplement dans le dernier chapitre — contrairement à la déambulation dans l'espace d'exposition qui est vécue de manière individuelle ; les événements rassemblent un public pour vivre une expérience partagée et collective. La dimension sociale des événements permet de privilégier des formes relationnelles, cette dimension souvent effacée au sein des expositions, qui privilégient la distance et la trajectoire individuelle du/de la visiteur·euse. Ce qui rappelle l'idée invoquée plus tôt de l'historienne de l'art Dorothea von Hantelmann ¹⁰¹, lorsqu'elle affirme que l'exposition s'appuie davantage sur la séparation et la distance entre les individus et les objets d'art. La notion d'individu serait placée en son centre. D'une part, l'œuvre serait le miroir de la subjectivité individuelle de l'artiste, d'autre part, l'expérience d'une œuvre visuelle s'adresse de manière explicite à une personne seule.

¹⁰¹ (2014). *The Experiential Turn*. Dans Carpenter, E (dir.) *On Performativity*, 1, Minneapolis: Walker Art Center. <http://walkerart.org/collections/publications/performativity/experiential-turn>.

L'œuvre y est traditionnellement pensée sous la forme d'objet matériel, c'est l'objet qui est l'intermédiaire entre l'artiste et le visiteur. Ce rituel serait le reflet d'une société fondée sur l'individu, la production d'objets et leur circulation sur le marché. A contrario, les arts vivants ont le potentiel de mettre l'accent sur la dimension événementielle, relationnelle et sociale de l'exposition. Les événements et rassemblements très présents dans la programmation de *Refus contraire* mettent de l'avant la dimension sociale des communautés artistiques. Mon approche valorise un ancrage de l'art plus près de la pratique, c'est-à-dire qui prend en considération les modalités plus pragmatiques et relationnelles propres aux démarches artistiques. La pratique artistique, parce qu'elle est partagée, est pour moi, l'une des manières les plus pertinentes de mettre au cœur de l'art, la dimension sociale.

La pratique artistique avec ses singularités est une composante fondamentale et critique de la performance. Loin d'une instrumentalisation des corps au service d'une représentation purement formelle, l'artiste y devient un sujet à part entière. Dans son livre, *Body Art — Performing the Subject* (1998), Amelia Jones soutient que la performance permet de produire une subjectivité renouvelée. Selon cette dernière, le corps « singularisé », comme c'est le cas dans le *body art*, a le potentiel de remettre en cause les représentations normatives des corps :

[...] particularized body both unveils the artist (as body/self necessarily implicated in the work of art as a situated, social act), turning her inside out, and strategically insists upon the contingency of this body/self on that of the viewer or interpreter of the work. As the artist is marked as contingent, so is the interpreter, who can no longer (without certain contradictions being put into play) claim disinterestedness in relation to this work of art (in this case, the body-self perform the artist). (1998, 9)

La performance a donc mis à l'avant-plan le rôle joué par l'artiste dans la production de l'œuvre, tout en montrant le rôle paradoxal de l'interprète désintéressé qui est courant dans les arts scéniques. Cette situation est paradoxale, puisqu'il est contradictoire de penser qu'un art qui exige un engagement direct de l'artiste (corporel et mental) soit à ce point détaché de l'individu qui l'exécute. Depuis l'avènement de la performance, le travail des artistes en arts vivants s'éloigne de plus en plus de celui d'un simple interprète au service de l'œuvre, la subjectivité des artistes est pleinement utilisée au sein du travail artistique. Un grand nombre d'expositions chorégraphiques comportent une critique explicite à l'endroit d'approches ayant évacué les singularités des interprètes et des communautés auxquelles iels appartiennent.

Bien que le travail collectif ou communautaire soit inhérent et revendiqué chez plusieurs compagnies de théâtre et de danse, et que ces pratiques s'inscrivent dans des longues traditions, l'art classique et moderne a octroyé une importance centrale au texte, à la mise en scène et à la chorégraphie ; il en résulte un effacement des histoires des pratiques et des communautés qui y sont liées. Depuis une vingtaine d'années, les démarches des artistes en arts vivants interrogent les hiérarchies, les rôles et les fonctions de chacun·e dans les processus de création, tels qu'ils sont souvent présentés. Ainsi, loin de vouloir établir une hiérarchie entre le·la chorégraphe et l'interprète, l'ensemble des artistes sont reconnus pour leur potentiel créatif. Ainsi, ces artistes cherchent à mettre à l'avant-plan des dimensions occultées et/ou dévalorisées de leurs pratiques pour reconnaître leur importance fondamentale. Cette démarche s'inscrit dans une conscience affirmée de l'effacement de la fonction co-créatrice des interprètes en danse et en théâtre, tout autant qu'une non-reconnaissance du travail collectif pour valoriser la figure individuelle de l'artiste. Ce que l'on a surnommé la « danse conceptuelle » est particulièrement représentative de cette tendance avec des chorégraphes emblématiques, tels que Tino Sehgal, Boris Charmatz, Xavier Leroy et Jérôme Bel.

À titre d'exemple, un pan du travail réalisé par le chorégraphe français Boris Charmatz cherche à élaborer des histoires de la danse en partant des artistes et des communautés qui y sont liées. L'exposition *Flip Book* présente un projet qui s'articule autour de la Merce Cunningham Company et du legs du chorégraphe Cunningham. Le projet se décline par le biais d'une trame chorégraphique créée à partir des photographies du livre *Merce Cunningham, un demi-siècle de danse* (1997) de David Vaughan, l'archiviste de la compagnie. *Flip book*, comme son nom l'indique, s'inspire des petits livres illustrés dont les gestes qui y sont illustrés sont décomposés sur chacune des pages, de telle sorte que lorsqu'il est feuilleté rapidement, le livre donne l'illusion d'un dessin animé. Dans l'un des segments, *50 ans de danse*, l'ancienne danseuse de la Merce Cunningham company, Valda Setterfeld, est invitée à discuter de son expérience avec le chorégraphe, de l'histoire de la compagnie, de sa trajectoire personnelle ou encore de son expérience avec Boris Charmatz. Ici, le récit historique se mêle à l'histoire personnelle de la danseuse, et intègre également les conditions de vie et de travail au sein de la compagnie, tout comme les procédés de création de Cunningham. Ce discours resitue le travail du chorégraphe dans l'histoire de l'art, mais il en appelle aussi aux spécificités de ce travail et à son ancrage social : i

met particulièrement à l'avant-plan la vie au sein d'une compagnie permanente. Cette exposition valorise une histoire des pratiques, à travers leur incarnation littérale et commentée. Ce travail met l'emphase sur les modalités de transmission — humaine, sociale et communautaire — des pratiques incarnées qui sont elles-mêmes souvent occultées dans le champ des arts vivants pour privilégier le spectacle. Les danseur·euse·s y sont des sujets qui s'inscrivent dans des perspectives historiques, sociales et politiques.

Les interventions *Banana Peels (Trying Hard)* illustrent particulièrement bien cet aspect. Lors de ces interventions, le groupe constitué de chorégraphes explore leur identité à travers leur histoire corporelle individuelle. Ce travail prend forme par le biais d'exercices dansés dans lesquels chacun·e cherche à désapprendre certaines techniques de danse, tout autant qu'ils reprennent des chorégraphies associées à la culture populaire. Le travail physique s'accompagne d'un travail réflexif autour de stéréotypes culturels véhiculés dans la culture populaire, par exemple, l'écoute de chansons, dont les paroles témoignent de certains clichés entourant la culture chinoise. Les chorégraphes aux origines culturelles métissées y sont des sujets dansants. Ils mettent en vue des enjeux disciplinaires et culturels, alors, qu'à travers le travail présenté, ils œuvrent à s'approprier leur corps colonisé par diverses stratégies critiques et *queer*. L'une des stratégies queer employées consiste à subvertir une norme par l'exagération, cette stratégie est employée lors du défilé *Make Banana Cry* où par l'exagération stylistique, le travestissement et l'emprunt au défilé de mode, les artistes incarnent des stéréotypes culturels¹⁰². Une autre stratégie queer consiste à procéder à une *désidentification* (Muñoz), qui prend forme par le biais d'un désapprentissage technique du corps et la recherche de mouvements libres. Le travail des danseur·euse·s s'éloigne de celui d'un simple interprète où le corps est en quelque sorte objectifié. Les chorégraphes sont révélés dans leur position de sujet au sein d'une communauté, ils témoignent de leurs histoires au confluent de plusieurs cultures et disciplines. Le travail physique n'est pas orienté vers des compétences qui contribueraient à l'élaboration formelle du matériel chorégraphique, mais plutôt comme l'exercice de différents modes d'action des danseur·se·s sur eux-mêmes et de leur espace commun de création. En effet, certains ateliers présentent des danses issues de la culture populaire et/ou du folklore qui se mélangent avec des mouvements provenant de la danse moderne, plus axés sur une recherche formelle. En faisant se rencontrer des pratiques en danse issues de contextes culturels et sociaux

¹⁰² Ce défilé reprend certaines conventions du *voguing*, j'en ai déjà traité plus tôt.

étrangers, celles issues du champ de l'art, plus spécifiquement la danse moderne, et celles issues de la culture populaire, les artistes essaient de développer un discours critique à l'endroit de l'histoire de la danse. Ces artistes cherchent à décoloniser la danse en tant que pratique occidentale qui s'inscrit dans un ensemble de codes du ballet classique à la danse moderne ; cette histoire exclut un ensemble de danses souvent reléguées au folklore, à la culture populaire, ou encore, à l'ethnologie. Elle exprime aussi un rejet des corps en tant que médium artistique par le fait que ses contingences matérielles, sociales et politiques soient masquées.

En ce sens, plusieurs expositions réalisées par les chorégraphes proposent d'engager un dialogue avec l'histoire des pratiques artistiques et celles-ci prennent toujours des formes d'appropriations singulières. Le chorégraphe afro-américain Trajal Harrell a travaillé à partir des histoires des communautés LGBTQ+ de New York, notamment dans une série de spectacles intitulés *Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church* (2009 - ...) où il reprend les codes du *voguing*, une danse urbaine issue de la culture homosexuelle afro et latino américaine. Le *voguing* est un spectacle sous forme de défilé dans lequel des participant·e·s LGBTQ+ s'approprient les conventions du monde de la mode associé à l'hétéronormativité et à la culture blanche. À travers son travail, Harrell actualise les histoires de ses communautés marginalisées, par l'activation de cette pratique à l'origine associée aux *ballrooms* de Harlem. Plus spécialement, il fait se rencontrer le *voguing* et la *postmodern dance*, cette dernière étant issue de l'histoire de l'art occidentale. Ce travail développe une perspective critique en mettant sur un pied d'égalité culture populaire issue de milieux marginalisés, par le biais du *voguing*, et la culture moderne occidentale, par le biais de la *postmodern dance* développée à la Judson Church. Trajal Harrell a lui-même fréquenté les *ballrooms* d'Harlem, dont il connaît bien la culture, tout en ayant été formé à la danse par Yvonne Rainer et les écoles de Martha Graham et de Trisha Brown. Dans des perspectives analogues, les ateliers de *Make Banana Cry* font se rencontrer des genres de danse étrangers les uns aux autres, la danse *hustle* et la danse moderne, ces situations éclairent l'identité des danseur·se·s, notamment en ne dissimulant pas les marques sociales et culturelles dont sont porteurs leurs corps. Les disciplines et pratiques corporelles façonnent aussi l'identité des danseur·se·s, la formation et l'exercice sont inscrits dans les corps. Ces projets cherchent à revisiter le rôle du·de la danseur·se à travers son bagage personnel, sa technique, sa formation et ses connaissances qui participent à cette réflexion sur la pratique elle-même. Leurs ateliers s'intéressent à ce qui fait danse et

chorégraphie, ce travail critique porte sur les codes de la danse : le mouvement et le geste, le statut du danseur, la fétichisation du corps, les processus de production, le cadre social et les « modes de vie ». Ce travail porte sur la lisibilité des pratiques artistiques, qu'elles soient quotidiennes, culturelles ou encore artistiques, il interroge l'invisibilité ou l'exclusion de certaines pratiques corporelles dans le champ artistique.

Le groupe d'artistes formant *Make Banana Cry* travaille dans une approche collaborative, et horizontale, leur travail ne cherche pas à gommer les différences liées, par exemple, aux parcours artistiques et pratiques des artistes ni leurs appartenances culturelles et de genres au profit d'une matérialité malléable et neutre. Au contraire, ce groupe d'artistes met à l'avant-plan les spécificités corporelles de chacun·e et leur identité individuelle. Ainsi, les hiérarchies entre les différents rôles de praticien·ne·s sont repensées. La reconfiguration des rôles mène au renouvellement des modes de production, loin d'une objectification de la danse, plus près d'un processus de création comme étant lui-même un geste artistique. Le travail du collectif Cool Cunts et du groupe Make Banana Cry illustre cette dimension collaborative et collective de manière exemplaire. En effet, le travail de création est centré sur un processus de recherche commun, ces œuvres privilégient une recherche pratique, intersubjective et formelle, plutôt qu'un objet esthétique qui serait la finalité.

Les pratiques incarnées proposent de développer des situations dans lesquelles les pratiques humaines et les formes matérielles sont dans des dynamiques relationnelles. On peut affirmer que la conception occidentale du monde fait que le sujet domine l'objet, le sujet est au centre de l'existence et définit les objets qui l'entourent. Sans vouloir aller trop loin, il faut considérer que le rôle joué par l'objet dans le monde de l'art est représentatif de nos relations coloniales qui s'appuient sur un dualisme entre la subjectivité et l'objectivité, l'organique et l'inorganique, l'art et la vie. Les formes artistiques incarnées viennent interroger cette relation entre le sujet et l'objet dans l'espace d'exposition. En effet, elles mettent en jeu des relations plus complexes aux objets reconnaissant leur altérité. Un ensemble de réflexions actuelles mène à considérer la « chose » comme une alternative à l'objet, c'est-à-dire à reconnaître l'altérité et l'agentivité de la matière. La philosophe Silvia Benso, dans son livre *The Face of Things* où elle explore l'altérité de la « chose », dit qu'un objet est « an endless reproduction and confirmation of the manipulative abilities of the subject » (2000, 13). Dans son livre, la chercheuse défend une « éthique des choses » (*ethics of*

things). La « chose » apparaît comme ce qui échappe à l'instrumentalisation ou à la gouvernance.

Silvia Benso affirme :

Only if things are recognized in their own peculiar alterity which does not submit, because it cannot be submissible, to the categories of the subject, can any ecological project” (and here the ecological stands for a planetary ethical-political project absolutely outside of the logic that make exploitative colonial-capitalism possible). (2000, XX)

Ses réflexions qui s'inscrivent dans le courant de pensée des « nouveaux matérialismes » (new materialisms) soutiennent que la matière elle-même a le potentiel d'engager des actions en dehors d'une représentation dualiste du monde (matériel/immatériel, humain/non-humain). La proximité avec le travail artistique permet de développer une relation non-objectifiante de l'art, il s'agit de relations intersubjectives entre les corps et les formes matérielles.

Aujourd'hui, un ensemble de médiums et de pratiques artistiques — qu'elles soient contextuelles, processuelles, participatives, installatives ou performatives — nous mènent à considérer les processus de création comme étant significatifs au sein de l'œuvre. La performance invite à repenser la conception traditionnelle de l'œuvre tournée vers la production d'un objet visuel pour mettre de l'avant l'expérience, celle vécue par l'artiste et les publics. Ces transformations s'inscrivent en continuité avec une approche pragmatique de l'art ; une telle approche nous invite à concevoir l'art non pas uniquement comme la fabrication d'un objet artistique, mais plutôt comme une expérience participant à la vie. Ces deux dernières décennies, cette approche esthétique de l'art a été réinvestie par différents philosophes actuels. En ce sens, les réflexions du philosophe américain Richard Shusterman montre comment l'expérience permet de redéfinir l'art non seulement en liant, l'artiste, l'œuvre et le public, mais aussi par son ouverture « [...] à l'expérience future, à travers la multiplicité des matériaux expérimentés dans la vie, que l'art forme et transfigure » (1992, 93). Cette approche permet d'inscrire l'art comme une forme de vie. L'approche pragmatiste tend à annuler l'opposition traditionnelle entre pratique et esthétique, elle réintroduit l'art dans le cours réel de l'existence. Ce qui signifie rompre avec le « carcan qui enserme les beaux-arts dans un compartiment spécial, en luttant contre une idéologie, solidement implantée dans nos institutions, qui distingue l'art de la vie réelle et le place, en marge, dans les musées, les théâtres et les salles de concert » (1992, 30). Cette approche défend un monde de l'art dont les

règles sont informelles et implicites et proviendraient plutôt d'une tradition culturelle ou de pratiques sociales. En redonnant à la pratique artistique son importance et ses significations, elle concerne le social et le politique. Dans des perspectives analogues, l'artiste français Frank Leibovici défend l'idée d'une écologie artistique en proposant d'aborder l'œuvre comme un écosystème de pratiques.

Ce type d'approche mène à revaloriser des formes culturelles souvent minorées ou maintenues en dehors du champ de l'art ; Shusterman s'attarde, par exemple, à revaloriser l'art populaire (le funk, le rock'n'roll et le rap¹⁰³) comme une forme artistique aussi noble que la peinture. Il est possible d'étendre ses réflexions à l'ensemble des pratiques incarnées, bien que certaines de leurs manifestations soient incluses dans les beaux-arts : le théâtre, le ballet ou la composition musicale classique, par exemple. Les arts vivants demeurent souvent minorés dans l'histoire de l'art, c'est-à-dire en marge des récits centraux portant sur les objets visuels. Au-delà des enjeux purement esthétiques, il faut lier cette minorisation des arts vivants à une dépréciation des corps et à l'instrumentalisation des corps à des fins de dominations sociales. En effet, le corps est porteur de marques sociales inscrites dans la chair : la racialisation, la classe sociale, la maladie et le genre, par exemple. Ainsi, cette exclusion vise à valoriser une conception de l'art occidentale et patriarcale, elle maintient en marge un ensemble de manifestations culturelles et sociales qui menacent son hégémonie. À titre d'exemple, on pense aux rituels longtemps relégués à l'ethnologie plutôt que d'être reconnus en tant que pratiques artistiques à part entière.

Les développements récents des études décoloniales, féministes et du genre, ainsi que de la pensée post-humaniste — bref, d'un ensemble de réflexions qui contestent l'hégémonie d'une vision occidentale, anthropocentrique et patriarcale — nous invitent à repenser l'organisation du champ artistique et à revaloriser un ensemble de pratiques qui, jusqu'à présent, étaient maintenues dans les marges de l'histoire de l'art. Ces approches mènent à leur tour à considérer les pratiques incarnées dans leurs ancrages sociaux, culturels et politiques. En effet, les espaces d'exposition, comme les musées, sont aujourd'hui amenés à repenser leur fonctionnement, alors que les anciennes divisions — entre l'art et le design, ou entre l'art occidental et les artefacts non

¹⁰³ Shusterman, R. (1992). *L'art à l'état vif : la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*. Paris : Les éditions Minuit.

occidentaux — sont de plus en plus contestées. De même, l'intérêt théorique pour l'agencement des choses et des objets en tant qu'agents ou actants a été renouvelé. Le temps est donc venu de reconsidérer la manière dont les objets muséifiés ont fonctionné, le type de vie qu'ils ont mené et les formes d'agentivité secondaire qui leur ont été permises ou refusées par les différents protocoles et conventions muséologiques.

Dans son essai, « Retour au corps, là où toutes les failles se produisent dans la culture occidentale » (2001), l'historienne de l'art Amelia Jones montre de quelles manières le corps a été pendant longtemps mis à l'écart par l'art moderne. Elle explique cette situation par le biais de l'esthétique dominante qui est fondée sur la transcendance du sujet et l'expérience esthétique individuelle. Ainsi, elle écrit :

Hormis dans l'avant-garde historique plus ou moins radicale (Dada en particulier), le corps est resté, pendant plus de deux siècles, l'« objet phobique » de l'art moderne, qui menaçait de détruire, voire de féminiser, le « sujet cartésien » transcendant. Dans le même temps, on peut dire que l'art moderne a amené l'esthétique à un « retrait systématique de la connaissance des significations sociales et historiques des pratiques de représentation ». En clair, dans l'art moderne, la focalisation sur la notion de génie et sur l'expérience individuelle a contribué à laisser de côté le contexte social. La mise au ban du corps traduisait le refus de reconnaître que tous les objets et pratiques culturels font partie intégrante de la société, puisque c'est bien le corps qui relie le sujet à son environnement social. Le masquage ou la répression du corps dans l'art moderne trouvent ainsi une explication — au moins partielle — dans les enjeux de l'esthétique. Sa pensée philosophique privilégie le sujet « désintéressé » — donc désincarné —, en règle générale l'homme blanc occidental, le sujet prétendument universel ou transcendant, le cogito désincarné de l'ontologie cartésienne exerçant sa domination sur les sujets « primitifs » ou « féminins » qui paraissent, à l'inverse, inexorablement liés à la chair, totalement « intéressée » et socialement incarnée. La dissimulation du corps, dans l'art moderne, est liée, idéologiquement et dans la pratique, au patriarcat dominant et aux aspects colonialistes, hétérosexistes et de classe qu'il a engendrés et qu'il pérennise. (20)

Jones n'hésite pas à considérer cet effacement des corps comme une forme de répression sociale à l'endroit des femmes, des personnes racisées et des classes qui y sont associées. L'effacement des corps concorde avec une minorisation des disciplines artistiques, dont le corps est le médium principal. Les formes en arts vivants sont dépréciées, parce qu'elles ne concordent pas avec les valeurs esthétiques associées à l'art classique et moderne, en raison de leur matérialité éphémère et précaire. On peut affirmer que cette conception contribue à masquer les relations entre les

procédés de production et l'œuvre pour valoriser une autonomie illusoire de celle-ci. Les pratiques incarnées en performance remettent en question leur objectification, notamment en revendiquant leur ancrage social. De même, ces pratiques revendiquent une relation à l'art plus inclusive, réparatrice et affective, plus ancrée dans les histoires sociales et les formes de vie qui s'y rattachent. Ainsi, la présentation de pratiques incarnées s'oppose à l'objectification des corps pour faire place à leurs singularités, leur dimension sociale, affective et identitaire. Plus axé sur la notion d'expérience que d'œuvre d'art, l'art se développe autour de différentes modalités relationnelles. En continuité, ces expériences esthétiques, nous invitent à repenser les processus par lesquels les formes artistiques sont présentées comme telles dans l'espace d'exposition : de quelles manières sont-elles constituées, désignées et classées ?

Les expositions nous ont habituées à seulement considérer l'objet comme étant l'œuvre. Aujourd'hui, il faut bien reconnaître que la « pratique » s'affirme dans les murs du musée et dans les espaces d'exposition, et que les artistes contemporains, loin de dissimuler les processus ou procédés menant à l'œuvre finie, les exposent. Les modalités de production participent à l'œuvre même, les arts vivants travaillent sur la lisibilité des pratiques artistiques, qu'elles soient quotidiennes, culturelles ou encore artistiques. L'exposition du corps rend palpable le travail artistique à travers ce qu'il engage physiquement chez les praticien·ne·s. À la suite de Jean-Pierre Cometti, on peut avancer que cette importance de la pratique artistique vivante s'inscrit dans un paradigme qui privilégie l'action et l'événement, ce qui conduit à faire de la performance « le modèle et l'instrument d'une reconception de l'art » (2012, 33) L'objet n'est plus la finalité de l'exercice d'un savoir-faire, ce qui mène à considérer ces formes comme de l'art sans œuvre. Toutefois, il faut considérer aujourd'hui le travail fait sur la matérialité : qu'il s'agisse de produire un document photographique considéré par l'artiste comme une œuvre indépendante (issue elle-même d'une pièce dansée ou performée), ou encore, de montrer les différents processus menant à une forme matérielle ou de faire intervenir des objets en relation avec les corps. Loin d'une vision dualiste, la danse au musée illustre un dialogue entre le corps vivant et les formes matérielles. En fait, ces démarches s'opposent à une séparation entre les arts de l'espace et les arts du temps héritée des beaux-arts. L'espace d'exposition destiné aux objets rend particulièrement visibles les spécificités du champ de la danse et des arts vivants : le travail collectif (puisque le spectacle vivant s'exerce toujours dans une relation de codépendance avec les outils scéniques et les

collaborateur·rice·s), le rôle de l'interprète, la passation des pièces d'un corps à l'autre, la matière temporelle et l'éphémère, le mouvement et l'action dans l'espace. L'ensemble de ces éléments s'oppose aux valeurs attribuées à l'objet artistique et contredit son hégémonie au sein des expositions et des musées.

Les pratiques incarnées sont porteuses d'un ensemble de référents sociaux et politiques, elles s'inscrivent en relation avec le cours de la vie. Mon travail de curatrice m'a menée non pas à sélectionner une œuvre à exposer, mais plutôt à proposer des cadres d'expérimentations et de performances pour les artistes. Les pratiques corporelles, parce qu'elles ne correspondent pas à l'idée d'œuvre d'art, nous invitent en quelque sorte à délaisser l'objet-œuvre. Elle nous invite à déplacer notre centre d'attention vers « ce que fait » ou « ce que dit » l'art, plutôt que sur un objet muséifié. Mettre au cœur de l'art, la pratique artistique, plutôt que l'œuvre, c'est aussi redéfinir les rôles qu'il joue dans nos vies, ce qu'il « peut faire » et lui donner une signification sociale et politique plus efficiente. Il s'agit de valoriser des formes de relations entre les temporalités, les corps, les matérialités, l'espace, mais aussi, les réalités sociales, les pensées, les expériences, la pratique artistique, ce qui mène une reconceptualisation du monde aussi qui nous entoure. La théorisation de l'agentivité des choses et des objets fait aujourd'hui de ceux-ci des actants, ce qui mène à reconsidérer les formes de relations qui ont été possibles et impossibles dans le contexte des galeries et des musées.

3.4. Entre réflexion et pratique : la dimension paracuratoriale

L'inclusion des processus de création au sein du projet curatorial vise à développer une recherche située, c'est-à-dire à faire entrer en dialogue la création avec le contexte de l'exposition. Ce qui a lieu dans l'espace d'exposition permet d'élaborer différentes formes discursives, qui vont bien au-delà des discours « officiels » accompagnant l'exposition. Mon commissariat en arts vivants, parce qu'il s'établit en relation avec ce qui se crée, se dit et se performe, parce qu'il présente un processus en cours, résiste au format statique que revêt la plupart du temps l'exposition. Le mouvement crée des réflexions critiques à l'endroit de l'exposition et de l'institution, puisqu'il remet en jeu les codifications, les règles et les histoires de l'exposition en tant que site. Les formes esthétiques présentées suivent des processus qui cherchent à développer des savoirs artistiques en prises directes avec le contexte d'exposition. Mon approche curatoriale touche aussi aux formes médiatrices à partir desquelles s'articulent les discours et les savoirs liés à l'exposition. Non seulement mon travail accorde une grande importance à ce qui est « fait », mais il cherche à lier la pratique au discours, loin d'une approche dualiste qui opposerait la pensée au corps, je m'attache à faire du corps un lieu d'où émerge des formes de savoirs incorporés¹⁰⁴, plus subjectifs, sensibles et ancrés dans le contexte immédiat. Une grande importance est donnée aux situations de paroles et à l'oralité sous diverses formes : échanges, ateliers, lectures, conférences, etc. Ces activités habituellement considérées en marge de l'exposition y sont intégrées et peuvent y jouer des rôles aussi importants que ceux octroyés traditionnellement aux objets artistiques. Mon travail veut lier performance et savoir ; le corps a le potentiel de formuler des formes de connaissances souvent minorées ou disqualifiées dans les institutions artistiques ou académiques. Le corps et le langage se transforment réciproquement. La dimension socialisante de la parole, puisqu'il y a toujours une adresse dans la parole, fait qu'il s'agit d'une situation de partage dans laquelle des formes de savoirs émergent.

Le commissaire et théoricien Paul O'Neill et le chercheur Mick Wilson, dans leur livre *Curating and the Educational Turn* (2010), soulignent l'importance des modèles éducatifs dans les pratiques

¹⁰⁴ Le terme « incorporer » est une traduction de l'anglais *to embody*, en vue de souligner combien les expériences et les perceptions corporelles informent et influencent la pensée. Il vient du concept *embodiment* (encorporation) issu de la psychologie cognitive. Contrairement au mot « incorporé » qui implique plutôt le fait de donner une forme corporelle à la pensée. Il fait référence aux pensées (cognition), aux sentiments (émotion) et aux comportements (corps) basés sur nos expériences sensorielles et sur nos positions corporelles.

commissariales émergentes, qu'ils situent au milieu des années 1990. Dans cette lignée, le curatorial développe des formes pédagogiques alternatives en prises directes sur le projet artistique. De la conceptualisation jusqu'à la réception, en passant par la production, le cadre curatorial mis en place génère un processus à même de produire des connaissances. Tout au long de sa trajectoire, le projet élabore ses propres formes de savoir, qui émergent d'une recherche expérimentale et collective. L'exposition y est donc un contexte de recherche, elle devient un « site discursif », tel que le définit la théoricienne Miwon Kwon dans son texte « One Place After Another » (2002). Le « site discursif » s'ancre dans un espace théorique, par exemple : des débats sociaux ou culturels, des concepts, des problématiques d'ordre politique ou un cadre institutionnel. Ainsi, le site est autant un espace propice à l'action qu'au discours théorique. Dans *Refus contraire*, les prises de paroles, les tables rondes et les discussions ponctuent l'ensemble de l'exposition, une place importante est accordée à la dimension discursive de l'exposition. Les visiteur·euse·s prennent connaissance de différents discours non seulement en assistant à des événements (table-ronde, lectures, prises de parole), mais aussi en prenant connaissance d'un ensemble de documents textuels disponibles au sein de l'exposition. En effet, une table et des chaises sont disposées au centre de l'exposition, on y trouve un ensemble de textes et de livres qui ont nourri nos réflexions ou qui participent littéralement à l'exposition, par exemple : les textes de poésie qui font l'objet de lectures, ou encore, les textes théoriques de différent·e·s intervenant·e·s venant présenter des conférences (Annexe C, Fig.22). Dans cet espace, les visiteur·se·s, les artistes et différent·e·s intervenant·e·s sont invité·e·s à prendre la parole pour réfléchir autour et avec les différentes composantes qui forment l'exposition. Cet espace de travail invite les visiteur·se·s à un travail réflexif actif.

Les discussions, tables rondes, prises de paroles et lectures sont envisagées comme des formes réflexives en dialogue avec l'exposition. Plutôt que de proposer un point de vue défini sur *Refus global*, les différents événements et performances développent des pistes de réflexions critiques et des lectures possibles. Ces événements discursifs sont ancrés dans le présent à travers leur dimension sociale et culturelle, ils valorisent aussi la subjectivité des intervenant·e·s et une pensée tournée vers l'actualité, plutôt que de proposer un point de vue unifié et distancé sur le passé. C'est dans cette perspective que la dimension « paracuratorial » de l'exposition acquiert de l'importance. Selon Paul O'Neil et Mick Wilson, le paracuratorial englobe toutes les activités en marge de la

production d'une exposition : conférences, entretiens, résidences, publications, lectures, performance¹⁰⁵, etc. Les pratiques paracuratoriales redéfinissent l'exposition comme un événement en adoptant une approche critique. Mon approche curatoriale soutient que les formes de savoirs émergent, à la fois des pratiques et des expérimentations artistiques, ainsi que des situations sociales et publiques déterminées par l'exposition.

Mon approche se distancie de la muséologie plus traditionnelle qui sépare le travail de création de celui de réflexion théorique. Dans les expositions muséales, les formes médiatrices se définissent en parallèle de l'exposition, par exemple, les conférences, ou encore, les visites commentées correspondent à des discours explicatifs de l'exposition. Ces approches sont si bien ancrées dans les espaces d'exposition que la séparation entre la production de savoir et l'exposition n'y est pas interrogée. En effet, cette séparation suggère que le contenu de l'exposition serait purement artistique, alors que les savoirs et connaissances se forgeraient dans un processus extérieur à celui de l'exposition, un processus dont les protocoles sont ceux de la recherche en histoire de l'art. De manière conséquente, des discours, des savoirs et des expériences sont valorisés, d'autres ignorés. Les pratiques curatoriales perturbent cet ordre en donnant une grande visibilité aux activités artistiques qui contribuent à l'élaboration de formes de savoirs. En effet, le cadre curatoriel mis en place génère un processus à même de produire des connaissances en prises directes avec les œuvres, les artistes, les divers intervenant·e·s et les publics. Tout au long de sa trajectoire, le projet développe ses propres formes de savoirs, par le biais d'une recherche partagée et située. Dans ce contexte, mon travail propose des situations au sein desquelles s'élaborent plusieurs discours porteurs de connaissances. Ainsi, plutôt que de définir un horizon épistémologique extérieur à l'exposition, l'exposition y est un dispositif dans lequel des discours prennent forme et sont activés. L'intention qui préside à ses discours est orientée, souvent les intervenant·e·s sont invité·e·s à développer des idées pour des situations spécifiques d'échanges, dans lesquelles se déploient des formes de connaissances ou de savoirs plus libres. Dans ma perspective, les formes de savoirs et de connaissances proviennent du travail artistique lui-même, tout autant que du contexte social propice au partage de connaissances dans lequel il s'inscrit. Comme le souligne Paul O'Neil et Mick Wilson, il faudrait percevoir dans ce partage du savoir une forme de résistance aux modes de

¹⁰⁵ Celles-ci étant entendues non pas comme la pièce maîtresse d'une exposition, mais comme l'une de ses composantes parmi d'autres.

diffusion et de distribution du savoir artistique : « [...] we aim to resist the tendency to privilege (and police) the boundaries between the internal organisation of the work of art—as enacted by the artist, producer or author and techniques concerned—and its external organisation, through different modes of distribution, reproduction and/or dissemination. » (2010, 19). Ainsi, mon approche curatoriale s'élabore autour d'une relation critique avec le dispositif d'exposition et cherche à repenser les formes médiatrices en continuité avec la pratique artistique. Le discours n'est pas l'apanage du ou de la commissaire, mais il est partagé avec l'ensemble des participant·e·s, ce qui inclut dans le cadre de mon commissariat les artistes et intervenant·e·s invité·e·s, les membres du public ou de différentes communautés artistiques. Les objets, les médiums et les différentes traces matérielles sont quant à eux des témoins et des sources de savoirs, ils participent eux aussi aux contextes de prises de parole.

Au sein de mon commissariat en arts vivants, j'ai tenu à proposer des discussions avec les artistes autour de leur travail dans l'exposition. Sous mon animation, les deux discussions intitulées « Corps collectifs » proposaient de revenir directement sur le travail en arts vivants créé par les artistes. L'échange se voulait une occasion de réfléchir à leur travail ayant eu cours dans l'exposition. Il m'importait de traiter des pratiques artistiques dans leurs spécificités, c'est-à-dire liées aux histoires des arts incarnés. Lors de ces échanges, les artistes étaient amenés à réfléchir à leurs démarches et processus de création collectif et collaboratif. Les artistes participaient donc à l'élaboration de réflexions en relation avec l'exposition. Lors de leurs interventions, le collectif Cool Cunts et le groupe de chorégraphes autour de *Make Banana Cry* étaient aussi libres d'adopter des discours sur leur travail. Sous forme d'ateliers ouverts, les interventions intitulées, « Banana peels (trying hard) » (18 mai, 19 mai, 22 mai et 2 juin 2018) prenaient autant la forme d'expérimentations pratiques dans l'espace d'exposition que celle d'un travail de recherche autour d'enjeux culturels et décoloniaux. Par exemple, un atelier a pris davantage la forme d'une conférence non-officielle autour du travail de recherche de *Make Banana Cry*, les artistes y ont présenté les matériaux qui alimentaient leurs réflexions : une pièce musicale populaire véhiculant des représentations de la culture chinoise. Leurs interventions liaient l'expérience pratique et incarnée au travail de recherche. Le collectif Cool Cunts a présenté des séries de performances de longue durée, dont le contenu variait grandement, selon les artistes présentes. Une artiste comme Alanna Kraaijeveld avait mis à la disposition du public la partition « Silver Venus » tirée de l'œuvre

Personal Clam Iconography de la chorégraphe Andrea Spaziani. Le public pouvait donc situer la performance que l'artiste s'apprêtait à rejouer. Une artiste comme Alix Dufresne s'est épilé le corps sous les yeux du public, tout en commentant de manière satirique son activité, par exemple, en offrant un pastiche d'une émission populaire de cuisine, elle n'hésitait pas non plus à engager la conversation avec les membres du public. Ainsi, le contenu discursif était aussi pris en charge par les artistes eux-mêmes, ils étaient à même d'articuler des idées et de les verbaliser librement. Cette posture fait que le travail artistique n'est pas isolé des discours. Il faut souligner que les artistes ne travaillent pas seul·e·s, mais bien en groupe. Ce travail de co-création et de collaboration cherche à défaire la subordination des artistes à l'œuvre comme « objet autonome ».

L'exposition présentait aussi des tables rondes plus formelles avec des conférencier·ère·s qui formaient des dyades : Sophie Dubois et Ray Ellenwood (17 mai 2018), Anna Lupien et Patricia Smart (31 mai 2018), Nikki Little et Becca Taylor (22 mai 2028) (Annexe C, fig. 22). Ces dyades avaient chacune leur propre dynamique. Lors de « Mémoire levée : lectures commentées du manifeste », Sophie Dubois lisait « Refus global » tout en le commentant, tandis que Ray Ellenwood a présenté une histoire parcellaire des œuvres en arts vivants pratiquées par les femmes automatistes. Cette discussion était animée par le désir de faire vivre des histoires et des récits plus marginaux de *Refus global*. « Contre-histoires d'artistes femmes : du manifeste à aujourd'hui » prenait la forme d'un dialogue entre les pratiques des femmes automatistes (Smart) et celles d'artistes plus contemporaines (Lupien), ce qui permettait de définir des trajectoires possibles des femmes artistes québécoises. La discussion « Résistances et présence autochtones » portait sur les démarches décoloniales au Québec et au Canada, plus spécialement sur les formes de résistances artistiques et commissariales, notamment par le biais de la Biennale d'art contemporain autochtone. Deux lectures publiques étaient au programme, celles de la poète Daria Colonna (24 mai 2018) de son livre entier *Ne faites pas honte à votre siècle* (2017) et de toino dumas intitulée *Sylvestres et survivantes* (2 juin 2018). Ces lectures de poésie étaient des extensions créatives qui appellent à une forme de résistance autant par leurs propos que leurs formes. Le travail poétique résiste au langage sous sa forme narrative linéaire pour proposer d'autres manières d'être touché par celui-ci. La poésie appelle une forme de résistance inhérente à son travail formel attentif à la charge émotive et sensible du langage.

L'ensemble des activités liées à la parole et/ou aux arts du langage étaient sous la forme de dialogues et d'échanges, je souhaitais donc privilégier la pluralité des propos. Ainsi, les arts du langage étaient présents par l'importance accordée à l'oralité, il y avait huit événements de cette nature de programmés, du 16 mai au 16 juin 2018. Ces échanges étaient l'occasion d'effectuer un exercice de réflexions collectives, plutôt que de proposer une lecture unilatérale de l'exposition. À la toute fin de l'exposition, un micro-ouvert et une scène-ouverte (15 juin 2018) offraient une tribune aux artistes et communautés locales qui étaient invitées à proposer des courtes lectures et performances. En amont de cette soirée de lectures et de performances, la « Table longue : les oranges sont vertes » (15 juin 2018) adoptait quant à elle un format convivial de discussion autour d'une tasse de thé avec les artistes, les intervenant·e·s de l'exposition et les publics. Chacun des événements permettait de réfléchir collectivement à différentes questions présentes au sein de l'exposition. Les lectures de textes de poésie, celles de Daria Colonna, toino dumas, Benoit Jutras, France Théoret, Oana Avasilichioaei, et celles improvisées — ayant eu lieu lors de la soirée *Si le refus avait une forme*, par exemple, la lecture du manifeste queer lu par Projet Hybris, — sont autant de manières d'investir la dimension performative que revêt la parole. Par la mise en lecture et la prise de paroles, les propositions exploraient des formes manifestes du langage, elles créaient des occasions de penser aux relations entre corps, voix et paroles.

Avec ces événements, il était question de mobiliser différentes communautés artistiques, bien entendu, le choix d'artistes — provenant du milieu de la danse contemporaine, de la performance, des arts vivants et du domaine de la poésie —, a mené à la mobilisation de micro-communautés provenant de ces champs de pratiques. Je reviendrai sur l'ensemble de ses considérations au dernier chapitre, je veux plutôt m'attarder, ici, au fait que ces événements constituent des manières de présenter l'exposition comme un lieu de réflexions collectif. Dans le contexte de *Refus global*, il s'agit d'offrir des lectures au présent du manifeste. Les événements ont été pensés comme des situations à même de nourrir plus largement une recherche entourant les communautés artistiques et les relations ou non avec l'héritage de *Refus global*. Ils ont permis aussi de réfléchir plus directement aux activités des automatistes sous la forme d'un engagement communautaire, ce qui inclut des activités de nature pédagogique et sociale, et celles plus informelles, qui relèvent des échanges, des correspondances et des partages de savoirs entourant l'art qu'ils ont partagés en groupe. Ces activités aux fondements du manifeste représentent le travail expérimental,

interdisciplinaire et collectif des automatistes, dont le manifeste est exemplaire. Ce sont ses activités dites « marginales » que j'ai voulu remettre en jeu dans mon commissariat.

À partir d'occasions de partage de connaissances qu'ils créent, les activités paracuratoriales renforcent la dimension communautaire des milieux de l'art. Les événements ont une portée sociale, c'est-à-dire qu'ils sont animés par des formes collectives et collaboratives. Leurs dimensions collective, éducative et sociale permettent d'imaginer d'autres manières de vivre l'art. En tant que curatrice, je voulais susciter des conversations et des échanges pour échapper à un discours uniforme et arrêté autour de l'exposition. Loin de présenter le projet comme une proposition unilatérale et consensuelle, il s'agit plutôt d'exposer les processus de recherche, de faire entendre différentes voix et de laisser parler les événements eux-mêmes. Par l'usage de formes énonciatives ou de pratiques incarnées, je souhaitais offrir des contextes informels pour réfléchir ensemble. Cette importance des formes discursives et de leur dimension performative est liée aux pratiques curatoriales. Il m'importait de prôner une approche située, un mode de pensée plus contextuel que formel et abstrait. Dans l'ensemble, cette pratique réflexive m'a permis d'embrasser une relation aux savoirs moins hiérarchique et plus horizontale. Ces formes de savoirs plus informels empruntent de longs processus ouverts à l'intersubjectivité des collaborateur·ice·s, intervenant·e·s et participant·e·s, en relation avec les médiums, les formes matérielles et les objets présents dans l'espace qui se transforment aussi tout au long de l'exposition. Plus largement, cette posture rejoint les réflexions de la théoricienne Beatrice von Bismarck, quand elle affirme : « The creative freedoms of the curatorial — decontextualization, repetition, subjectivization and collectivization — can be considered as paths by which to depart from familiar forms of knowledge. » (2022, 20). Ainsi, ces formes de savoirs alternatifs sont générées dans des contextes et des situations de paroles. Les tables rondes, discussions et conférences sont des formes couramment associées à la transmission du savoir scientifique, dont l'autorité s'appuie sur le langage à travers une rhétorique d'une apparente neutralité. En opposition, le recours à la parole comme médium artistique met en évidence la dimension performative de cet acte de langage. La voix y est porteuse de l'identité et la subjectivité est pleinement assumée, loin d'un regard distant sur un objet d'étude extérieur à soi. Dans cette perspective les conférences-performances travaillent à l'écriture d'une histoire de la performance au présent. Dans une perspective critique à l'endroit

de l'histoire de l'art, ces échanges permettent d'élaborer des méthodes alternatives d'inscription des œuvres dans le temps à travers la mémoire, l'oralité et l'expérience.

Dans le contexte du commissariat « Transformation continue », le site d'exposition devient le terrain de processus de création ayant lieu dans l'espace "réel" : il est activé par l'expérience physique et pratique qui s'y déploie. Parallèlement, les performances et les dispositifs installatifs rendent visibles des dimensions sociales et institutionnelles souvent occultées dans l'espace d'exposition. Ainsi, le dispositif d'exposition participe pleinement à la proposition curatoriale. L'espace est aussi transformé par les interventions faites par les artistes : formes installatives qui se greffent à l'espace, mises en mouvement et utilisation d'objets et de formes matérielles, mise en jeu d'éléments habituellement dissimulés dans l'exposition. Les œuvres adoptent une « matérialité interstitielle¹⁰⁶ », l'œuvre se fait et se défait constamment, et ce faisant, elle dissout l'opposition entre l'objet et le sujet de l'art ; entre le durable et l'éphémère. Les corps en actions dans l'espace d'exposition créent une expérience « of the many shifts, gaps, movements between the artwork and the ways in which it relates to visibility and legibility ». (2014, 95). De cette manière, les formes performatives interrogent l'exposition en tant que dispositif et la manière, dont il rend visibles et lisibles les formes artistiques dans l'espace. Ainsi, les formes performatives semblent établir une relation dialectique avec celles institutionnelles. Les corps agissent sur l'espace même de la galerie à travers sa matérialité en laissant des marques et des traces, tout en opérant dans les interstices du dispositif d'exposition.

La théâtralité de l'espace d'exposition est mise en évidence par des stratégies de dévoilement de sa dimension construite, ce qui introduit une distance critique face au dispositif d'exposition, comme l'a exploré le commissariat « Transformation continue ». Plutôt qu'à une série d'artefacts, la galerie s'ouvre alors à des assemblages expérimentaux : articulations mouvantes entre actions, discussions, gestes, objets, matières, scénographies, paroles, etc. Les installations, les marquages, l'occupation sont autant de manières d'activer l'espace d'exposition de dévoiler son potentiel dramaturgique. Comme le souligne la théoricienne Beatrice van Bismarck : « As a complex system of intersecting

¹⁰⁶ Voir les réflexions de Toni Paper, Alanna Thain et Noémie Solomon dans leur article *Welcome to This Situation: Tino Sehgal's Impersonal Ethics*, (2014), *Dance Research Journal*, 46-3, 89-100.

and interlocking historical and current forms of relations, the curatorial situation thus has potential to bring about change over time and can be seen as performative practice. » (2022, 18) Cette approche curatoriale rapproche les expositions des arts du temps — de la danse, du théâtre, du cinéma et de la performance —, elles exploitent différentes temporalités rappelant que les expositions sont aussi des événements éphémères.

Les corps en actions activent l'espace différemment, ils prennent d'assaut le sol, plutôt que les murs de la salle d'exposition. Le sol ramène l'espace aux réalités gravitationnelles du monde, plutôt qu'à un espace représentationnel. Ce qui rappelle la danse contemporaine avec l'importance donnée à la chute au sol, par opposition aux conventions du ballet classique qui a sublimé l'élévation. Françoise Sullivan remarque déjà dans « La danse et l'espoir » l'importance de la gravité et de ne pas chercher à y échapper de manière artificielle. (1972 [1948], 104). L'espace y est pratiqué et investi par les mouvements. Il devient un espace de vie, un espace à habiter. Ainsi, le performatif permet de jouer sur des formes empruntées au monde ordinaire — des gestes, des actions, des objets qui appartiennent à la vie — tout en présentant les corps des artistes hors scène, c'est-à-dire dans un contexte plus près du réel. Cette situation crée un re-cadrage ou dé-cadrage du corps vivant qui échappe aux cadres représentationnels propres à la scène ou à l'exposition. Ainsi, les corps vivants dans l'espace d'exposition interrogent les cadres de présentation. Le dé-cadrage ou re-cadrage des corps privilégie une re-matérialisation des corps qui sont présentés à travers leur matérialité et complexité, plutôt que d'être réduit à une représentation symbolique ou formelle.

Tout au long de ce chapitre, j'ai relevé à plusieurs reprises que les corps vivants dans l'espace d'exposition ont le potentiel de remettre en question les conceptions dualistes dissociant le corps et l'objet. Ces conceptions se sont sédimentées en associant le corps à l'immatérialité et à la disparition, et l'objet, à la matérialité et à la permanence. Bien que l'on qualifie la plupart du temps la performance, d'art immatériel et éphémère, les corps sont d'une matérialité évidente et les arts vivants invitent à vivre une expérience concrète. De même, les arts incarnés sont en mesure d'être repris, rejoués et de s'inscrire dans le temps par la transmission pratique de savoirs. Dans l'espace d'exposition, les corps vivants contredisent leur séparation des objets, la séparation entre les formes humaines et non-humaines. L'existence des objets est liée aux corps qui les fabriquent et les utilisent. Les corps ont besoin de différents objets et de matériaux pour organiser leur existence.

Les corps vivants mettent plutôt en évidence le détachement « artificiel » des corps et des objets dans l'espace d'exposition.

La pratique artistique incarnée est au cœur d'un réinvestissement de l'art, dont la trajectoire s'éloigne de la notion d'œuvre pour se rapprocher de celle d'expérience, de processus et d'actions pouvant s'inscrire dans un horizon esthétique, social et politique. Une telle approche interroge aussi l'exclusion des corps, du moins leur effacement dans l'histoire de l'art. Il est certain que la matérialité du corps trouble et perturbe l'idée d'une œuvre d'art intemporelle ; le corps est marqué par différentes temporalités, le temps qui s'écoule laisse des marques sur celui-ci : rides, cicatrices, expériences de vie. Plutôt que de plaider pour une expérience esthétique détachée de la vie ordinaire, la présence des corps vivants et leur agentivité dans l'espace d'exposition crée une expérience esthétique ancrée dans le réel. La pratique artistique y est montrée comme étant indissociable des formes de vie. Un autre cadre de compréhension du monde y présenté, il est basé sur une écologie qui s'appuie sur l'interdépendance entre les formes matérielles non-humaines et les corps vivants.

Ce travail ouvre sur un nouvel horizon épistémologique où la pratique artistique devient porteuse de discours et de savoirs. Mon approche a valorisé les formes en arts vivants, mais elle a aussi accordé une grande importance à des événements axés sur la parole, la lecture, la conférence, ou encore, la discussion. Tous ces événements jouent un rôle significatif dans ma pratique curatoriale, ils me permettent de créer des situations relationnelles. Ils mettent de l'avant l'intelligence collective et la production de savoirs ancrés dans des situations spécifiques. En valorisant des cadres de pratiques plutôt que la simple présentation d'une œuvre, mon commissariat offre aux artistes d'interagir librement avec l'exposition. La pratique incarnée n'est pas dénuée d'un travail réflexif qui prend différentes formes dans l'exposition. Dans cette perspective, l'horizon épistémologique de l'exposition est copartagé entre le/la commissaire, les artistes et les chercheur·se·s invités. Cette approche curatoriale prend en charge différentes formes médiatrices, habituellement en marge de l'exposition pour les inscrire en continuité. C'est dans cette perspective que l'exposition devient un site de recherche collectif.

CHAPITRE 4

EXPOSER LES CORPS VIVANTS : ENJEUX ESTHÉTIQUES ET POLITIQUES

Dans le précédent chapitre, j'ai abordé l'importance de la pratique incarnée et le fait que les arts vivants transforment le site d'exposition. Dans le chapitre actuel, je vais aborder le re-cadrage des corps vivants dans ce contexte. Il faut d'abord partir du constat que l'espace d'exposition n'est pas pensé pour l'accueil d'œuvres incarnées. Ce dispositif est d'abord pensé pour des objets matériels, ce qui a pour effet de mettre en évidence la matérialité et la littéralité des corps. L'absence des artifices de la scène contribue à cette situation, par exemple, l'éclairage est cru et limité, le système de son utilisé en est un d'appoint, bref, nous sommes loin du dispositif technologique et illusionniste qu'est la scène. Au théâtre, le public et les interprètes sont traditionnellement maintenus à distance, tandis que les coulisses, la scénographie et l'éclairage forment un appareillage technique destiné à sublimer la représentation des corps. Il s'agissait, dans le cadre du commissariat « Transformation continue », non pas d'implanter des outils capables de reproduire ces effets scéniques, mais de mettre à l'épreuve le dispositif d'exposition grâce aux corps vivants. À l'opposé de l'espace scénique, la salle d'exposition met le public et les performeur·euse·s dans une proximité où les corps sont présentés avec très peu d'artifice. Les corps apparaissent dans la « vérité » de leur matière, loin d'une image du corps construite par un tableau ou une scène de théâtre. Les expositions performatives offriraient donc un nouveau cadre de présentation pour les œuvres en arts vivants, ce qui aurait pour effet de mettre en évidence la matérialité du corps humain. Dans l'espace d'exposition, les corps vivants développent des possibilités relationnelles plus diversifiées que les objets matériels, grâce à leur proximité, leurs mouvements, leurs actions, ainsi qu'à leur capacité à générer des pensées, des paroles et des affects. Les publics sont interpellés différemment. Cette dynamique expérientielle mène à considérer les œuvres en arts vivants comme « re-matérialisées » et contingentes à la vie, ce qui s'éloigne du traitement des corps dans les arts scéniques.

Dans le présent chapitre, mes analyses s'intéresseront à ce recadrage du corps vivant dans un espace où habituellement la visualité prédomine. La matérialité du corps sera au cœur de mes réflexions et analyses portant sur les singularités des formes vivantes et des formes de vie. La vulnérabilité,

la précarité, la performativité, la chorégraphie et la dimension dite éphémère des formes en arts vivants sont autant d'éléments qui transforment le dispositif d'exposition et y résistent. En effet, les corps vivants développent des approches relationnelles et dynamiques de l'image, ce qui nous invite à réfléchir au dispositif de représentation qu'est l'exposition et a ses a priori. Le passage du corps représenté — c'est-à-dire envisagé comme objet visuel ou scénique — à sa présence concrète au sein de l'exposition nous amène à réfléchir au potentiel critique des corps incarnés, notamment à l'égard des politiques de représentation et de perception qui structurent l'espace d'exposition. De manière paradoxale, l'exclusion implicite des formes incarnées et vivantes du dispositif est mise en évidence par leur présence. Dans ce contexte, le·la performeur·euse est envisagé·e comme un·e agent·e de liberté, iel reconfigure les relations entre les formes, les matériaux, les objets, les corps et les êtres au sein de l'exposition. Les pratiques incarnées repensent les usages de l'exposition, leur capacité d'agir offre d'autres expériences possibles (sans en prescrire un cadre qui serait systématisé). La prise en compte du vivant exige des soins liés aux singularités du corps en vie, ce qui tend à déconstruire le rapport autoritaire qui peut exister entre le système cognitif-rationnel et le corps. C'est en désamorçant ce rapport d'autorité qu'il est possible de développer notre écoute et notre compréhension du sensible. À leur tour, les corps mettent en jeu la vivacité ambiguë de l'espace d'exposition, des objets et des formes matérielles.

Dans ce chapitre, j'approfondirai les enjeux esthétiques et politiques relatifs à la présentation de pratiques corporelles au sein d'expositions. Les œuvres sous forme d'objets visuels ont été prédominantes dans les musées et les galeries : qu'est-ce qui explique le phénomène actuel des expositions performatives ? Que se passe-t-il quand des corps vivants sont introduits dans un espace traditionnellement destiné aux objets et aux formes matérielles ? Comment ces œuvres fonctionnent-elles à mi-chemin entre les arts vivants et les arts visuels ? Quelles réflexions politiques suscite cette présence des corps vivants ? Mes réflexions porteront plus spécifiquement sur les politiques identitaires et les pratiques invisibilisées dans l'espace d'exposition. Dans mon commissariat, les œuvres corporelles sont porteuses d'enjeux féministes, culturels et sociaux. Dans le contexte actuel, où les approches commissariales sont profondément transformées par les relectures décoloniales, féministes et disciplinaires, ainsi que par la mise en relation entre culture matérielle et culture vivante, il s'agira de situer les pratiques corporelles en résonance avec ces

différents champs de réflexion. Ces analyses s'inscriront en correspondance avec les spécificités temporelles et matérielles des œuvres présentées.

Dans le présent chapitre, je vais soutenir l'idée que les corps vivants par leurs singularités peuvent créer des espaces de liberté et de résistance. Les corps vivants résistent, par différentes stratégies, aux modèles représentationnels dominants, et leur présence révèle l'inadéquation du dispositif d'exposition à leur égard. En ce sens, leur présence implique une critique de la naturalisation et de l'institutionnalisation du dispositif de présentation.

Dans l'exposition, les arts incarnés posent la question de leur exclusion et de l'effacement de leur matérialité vivante. Ainsi, la vulnérabilité des corps vivants et leurs singularités, tout autant que les modes de contrôle et les formes disciplinaires infligées au corps, seront au cœur de mes analyses. La présence de corps vivants engendre d'autres réflexions sur la matière vivante et non-vivante. Ainsi, je montrerai comment les arts vivants ont le potentiel de développer un « être ensemble », celui de lier les êtres et les formes matérielles pour réfléchir autrement à l'écologie de notre monde. Dans « Transformation continue », les formes performatives sont marquées par des enjeux politiques et sociaux, liés aux genres, aux appartenances culturelles et à l'économie. Ainsi, ce chapitre veut montrer comment les formes corporelles — à travers les expériences esthétiques qu'elles développent — ont un potentiel politique et critique dans le contexte de l'exposition.

Les corps vivants résistent à travers leurs « formes de vie » à l'espace institutionnel, aux usages que préconise le *white cube*, aux approches muséologiques et aux discours (qui en découlent). Tout au long du chapitre, je montrerai en filigrane comment l'inclusion d'arts incarnés au sein de l'exposition a le potentiel d'agir sur le dispositif d'exposition et les idéologies modernes (et dérivées) aux fondements de cet espace. En effet, le *white cube* s'est adapté aux réalités politiques actuelles (capitalisme, néolibéralisme, mondialisation) ; même si les formes artistiques se sont éloignées des pratiques préconisées en art moderne, le modèle du *white cube* est demeuré le plus commun dans le champ des arts visuels. Ce dispositif comme je le montrerai induit des usages, des rituels, des méthodologies qui sont destinés à un objet visuel et durable dans le temps.

Mes réflexions s'attarderont au fonctionnement des dispositifs de représentation que sont la scène et l'exposition, je ferai ressortir leurs similarités et leurs distinctions dans le traitement des corps

et des images. Je montrerai de quelles manières les corps ont été instrumentalisés à travers la formation d'images distancées, niant leurs réalités matérielles. Ainsi, il s'agira d'aborder la re-matérialisation des corps vivants dans le contexte de l'exposition et les relations dynamiques créées avec l'image. Je montrerai de quelles manières les pratiques incarnées ont un potentiel de liberté et d'agentivité dans l'exposition. Mes analyses sur *Make Banana Cry* porteront sur les approches décoloniales et la danse élargie, alors que je convoquerai des réflexions féministes et queer pour aborder le travail du collectif féministe Cool Cunts. Il sera question de pratiques féministes en performance dans des perspectives intersectionnelles. Enfin, j'aborderai les relations plus spécifiques entre la performativité et le langage, par le biais des lectures de toino dumas, Daria Colonna, Oana Aviliesohei, France Théorêt et Benoit Jutras.

4.1. Le corps et l'image : (re) matérialiser le vivant ?

Pendant longtemps, les formes figuratives ou abstraites ont été prédominantes dans les expositions, tandis que la matérialité « brute » ou première du support a été souvent minimisée, parfois invisibilisée. Sur ce point, « black box » et « white cube » se rejoignent, ces deux espaces mettent en scène des images par le biais de dispositifs de représentation qui ont comme corrélat l'effacement du dispositif et la naturalisation de l'image. Si le théâtre dramatique s'appuie grandement sur le texte, il serait difficile de dire que la « vue » n'y tient pas un rôle dominant avec l'avènement de la scène et le rituel qui y est associé. Depuis le début du vingtième siècle, la naissance du théâtre d'art¹⁰⁷ a institué un rituel et un dispositif de nature illusionniste axé sur l'image, ce qui a fait du metteur en scène une figure centrale de cette orchestration. L'illumination de la scène isole l'image du public, tandis que le public est plongé dans le noir, les images sont détachées du contexte immédiat et des spectateur·ice·s. Aujourd'hui, « black box » et « white cube » sont des cadres de présentation répandus desquels découlent les conventions du spectacle et de l'exposition. Ces dispositifs ont développé des relations distancées avec les images, ce qui contribue à une dématérialisation des formes esthétiques, c'est-à-dire une conception de l'image comme étant immanente et intouchable, de manière conséquente, les corps y sont des représentations, des images qui sont vidées de leur matérialité vitale.

« Black box » et « white cube » sont donc des cadres de représentation dans lesquels la visualité tient un rôle central. Cependant, les procédés qui forment l'image sont distincts d'un dispositif à l'autre. Mes analyses veulent donner à comprendre les dynamiques qu'introduisent les corps vivants dans l'espace d'exposition. Pour ce faire, je partirai des conventions traditionnelles et communément reconnues propres à chacun de ces dispositifs, mais il est entendu que l'intérêt ne repose pas sur la nouveauté relative des formes incarnées dans les expositions, mais plutôt dans les significations de ces changements du point de vue esthétique et politique. Le *white cube* se présente comme un espace dématérialisé, il introduit une apparente neutralité qui a comme effet d'effacer le dispositif de représentation. La scène quant à elle crée un cadre lumineux, l'image est isolée par l'obscurité et les jeux d'éclairage, ce qui permet un effacement du dispositif. Si dans les deux

¹⁰⁷ Le théâtre d'art se définit par opposition au théâtre commercial (le théâtre de boulevard) et à un théâtre qui serait l'instrument d'un programme idéologique. Le théâtre d'art est associé à l'avènement du metteur en scène et il traverse le vingtième siècle en désignant une recherche de l'art pour l'art associée à la modernité.

dispositifs, c'est par des stratégies d'illuminations de l'espace que la visualité y est privilégiée — que les œuvres sont vues et existent — ces stratégies sont distinctes. Dans l'exposition, l'entière de l'espace (incluant le public) est illuminée, il s'agit d'un cadre fixe dans lequel le public déambule : les œuvres sont souvent installées pour la durée de l'exposition et ne se transforment pas. Elles peuvent représenter des corps, mais la majeure partie du temps ils n'y sont pas un médium artistique en soi. Le « white cube » tend à créer un contexte d'une apparente objectivité, il fixe les œuvres pour la durée de l'exposition et l'accompagne de discours d'experts¹⁰⁸.

À son origine, le « white cube » apparaît comme l'incarnation d'un idéal hérité de l'art moderne qui s'est institué. En 1976, le critique d'art, Brian O'Doherty décrit ainsi l'espace du « white cube » :

Cet espace sans ombre, blanc, propre, artificiel, est dédié à la technologie de l'esthétique. Les œuvres d'art y sont montées, accrochées, distribuées pour étude. Leurs surfaces irréprochables ne sont pas affectées par le temps et ses vicissitudes. L'art y vit dans l'espèce d'éternité de l'exposition et bien qu'on y distingue une multitude de périodes (le modernisme tardif), le temps n'a pas de prise sur lui. Cette éternité confère à la galerie un statut comparable à celui des limbes ; pour se trouver là, il faut être déjà mort. De fait, la présence de ce meuble bizarre, votre corps apparaît superflu, c'est une intrusion. Si dans cet espace, les yeux et l'esprit sont les bienvenus, on se prend à penser que les corps ne le sont pas [...] (2012 [1976], 37)

Ainsi, O'Doherty montre bien l'idéal de transparence et l'inhospitalité aux corps dont est porteur le *white cube*. Un imaginaire politique, philosophique et esthétique occidental se trouve condensé dans cet espace, soit la valorisation de la lumière. Historiquement, la lumière est rattachée à une conception humaniste du monde, à la raison, à la culture occidentale et au colonialisme. Dans cette logique dualiste, la scène appartient à l'obscurité, donc elle s'oppose à l'espace d'exposition. Ce que je souhaite souligner, c'est que le « white cube » est associé à l'objectivité et à la neutralité qui sont tout entières contenues dans la blancheur et la luminosité du *white cube* ; cet idéalisme se

¹⁰⁸ Je souhaite discuter de ces dispositifs dans leurs formes les plus communes, mais il est important de dire que dans ces champs respectifs, on assiste à une déconstruction de ces espaces codifiés. Ainsi, il ne faut sans doute pas s'étonner qu'aujourd'hui, on tente de les transformer de l'intérieur. Bien que le « white cube » a fait l'objet d'une déconstruction critique, les rituels inhérents au format d'exposition traditionnel demeurent essentiellement les mêmes aujourd'hui; cet espace semble s'être adapté aux réalités actuelles, sa neutralité et son intemporalité s'accorderaient avec la mondialisation et le néolibéralisme.

reflète tant dans la manière dont les œuvres d'art sont présentées dans l'espace que dans la manière, dont elles peuvent être reçues par les publics. Ce qui distingue l'image scénique est qu'elle émerge de l'obscurité, ce qui associe cet espace à l'univers de la fiction. La nature illusionniste de la scène est corroborée par la noirceur de la salle. D'emblée, les arts scéniques sont associés à l'imaginaire et aux rêves, ce qui s'oppose à la raison et au domaine du savoir. On peut déjà comprendre que les arts du corps sont renvoyés à un domaine à part, moins rattaché à la rationalité et aux connaissances. L'obscurité favorise un traitement dynamique avec la lumière, le son, la voix, les costumes, la scénographie, etc., ce qui vient masquer sa matérialité « réelle » des corps. Le public dans l'obscurité est séparé et isolé des corps vivants sur scène. Ainsi, si les procédés et les effets recherchés dans ses dispositifs sont distincts, il demeure que la matérialité des corps vivants est niée dans ces deux dispositifs. Soulignons que ces deux espaces sont traditionnellement coupés des sens comme l'odorat, le toucher et le goût qui sont liés à une relation de proximité. Le toucher aurait comme conséquence de détruire l'illusion.

Ainsi, le théâtre nous plonge dans la noirceur. Cette obscurité maintient les œuvres dans le monde imaginaire et fictif. Si historiquement la noirceur a permis de reléguer les arts incarnés au domaine de l'imaginaire, aujourd'hui, il est possible de voir l'obscurité comme un espace de résistance et de liberté où des expériences inédites, subjectives, sensibles, émotives peuvent y naître. Ainsi, on peut embrasser l'obscurité comme ce qui offre des possibilités nouvelles, puisque la noirceur permet de faire émerger des contours flous et indiscernables que le regard ne peut définir comme des objets précis, il faut faire appel aux autres sens et aux formes de connaissances plus intuitives, corporelles et sensorielles. Cette situation permet aussi d'accéder à l'inimaginable, un espace des possibles, souvent indisponible dans les expositions s'appuyant sur des objets visuels définis, dont aucune part n'est maintenue dans l'ombre. La « black box » offre des relations différentes aux images, car elles sont animées par les corps présents en scène, il ne s'agit pas d'une image fixe offerte en permanence par le biais d'un objet visuel, mais les images se développent dans l'espace et le temps au rythme des mouvements, des paroles, des gestes, elles sont fugaces. Si l'image y est prédominante, elle est constamment transformée. Ainsi, les arts vivants assument une relation plus fluctuante aux images.

Aujourd'hui, l'activation des images à travers la performance a le potentiel de nous amener à repenser de manière critique nos relations à l'espace d'exposition et à la visualité. Lors de la

performance *Make Banana Cry*, qui prend la forme d'un défilé dans l'espace d'exposition, les néons qui éclairent la salle d'exposition — pour l'accueil des publics et la lecture de toino dumas qui précède la performance — sont éteints subitement. Cette décision en apparence anodine est loin d'être courante dans l'espace d'exposition. La fermeture des lumières ne prend pas la forme d'un « fade out », puisque la Galerie de l'UQAM n'a pas d'éclairage de scène, c'est plutôt un changement brutal, ce qui illustre bien la dynamique d'opposition entre la lumière et l'obscurité qui structure cet espace. Dans ce geste, il y a un désir d'ouvrir le dispositif à d'autres possibilités que la lecture visuelle. Au moment où les lumières s'éteignent dans l'espace d'exposition, les performeur·euse·s défilent dans le noir. Dans la pénombre, les artistes sont vêtus de plusieurs couches de vêtements et d'habillements hivernaux ne laissant voir que leurs yeux, ce qui rend indiscernables les corps qui défilent devant nous. L'obscurité dans l'espace d'exposition joue sur les limites du visible par le caractère informe des corps qui sont recouverts de vêtements. La situation efface les différentes codifications (sociales et culturelles) liées au corps et son apparence. L'indiscernabilité est une forme de résistance face aux représentations simplificatrices axées sur la visualité au détriment d'autres sens. Éteindre les lumières dans l'espace d'exposition est un geste critique à l'égard du dispositif.

Dans l'exposition, les œuvres en arts vivants interviennent directement dans l'espace « réel » (dit « objectif » ou neutre), non celui de l'illusion associée à la scène ; les corps sont vus dans une proximité, ils sont reconnus à travers leur matérialité vivante. Plutôt que de voir leur présence être infléchie par les conventions de l'exposition, les corps vivants y résistent par leurs singularités (réalités et contingences matérielles) — nous voyons perler la sueur sur un corps, nous ressentons le mouvement du corps, nous percevons le grain de peau, etc. Les formes de vie sont porteuses de singularités liées à leur dimension éphémère, la précarité de leur matière, la dimension performative et affective en jeu avec la présence des corps. Tout au long de ce chapitre, je vais explorer ces singularités corporelles et leurs mises en jeu au sein de l'exposition. Dans ce contexte, la relation à l'image diffère, elle n'est plus délimitée clairement par un cadre, elle nous mène à considérer les images prises au sein d'expériences multiples : loin d'être des images immanentes et immobiles offertes à la contemplation, elles sont des images qui se modulent au fil du temps de manière dynamique. Ainsi, les pratiques en arts vivants développent des relations aux images plus complexes et critiques, liées à l'expérience incarnée de nature subjective et expérientielle ; dès lors,

il devient difficile de faire coïncider l'œuvre avec une image unique, perceptible et disponible au regard de manière quasi permanente, la performance propose des relations aux images plus complexes où entre en jeux des composantes matérielles, sensorielles, corporelles, circonstancielles, relationnelles, collectives. L'image est imprécise, multiple, affectée, elle se forge entre le souvenir et l'oubli, la performance introduit un travail dynamique de l'image.

Les théories portant sur la culture visuelle (*visual culture*) ont mené à reconsidérer l'image dans un réseau plus complexe lié aux discours, aux textes, à la culture et au monde social, c'est-à-dire à des dispositifs de savoir et de pouvoir qui contribuent à produire la réalité dans laquelle nous vivons. Le projet d'une histoire des images comme une illusion positiviste a été dénoncé à travers les analyses de différents théoricien·ne·s, tels que, John Berger, Laura Mulvey, Jack Halbertsman, ou encore, de Peggy Phelan, qui ont réfuté l'idée que les images sont des formes autonomes. Pour ces dernier·ère·s, les images sont aussi politiques, puisque leur circulation et l'adhésion populaire qu'elles créent deviennent des normes. Ces réflexions ont démontré que les images ne sont pas immanentes, elles sont construites par des artistes et le regard du public y est orienté, ces représentations façonnent à leur tour nos relations au monde. Le « tournant visuel » (*pictorial turn*) théorisé par W.J.T Mitchell a jeté les bases de ces théorisations ; ce « tournant visuel » englobe l'écrit, le texte et le livre dans l'ordre du visuel, liant les formes de savoirs à l'emprise de la visualité. Sa théorisation englobe aussi la déconstruction des valeurs idéologiques et politiques des images (par opposition à une lecture esthétisante). Les théories de la culture visuelle proposent une série de méthodologies, lesquelles portent sur l'analyse des images et le décodage des discours qu'elles soutiennent ou qu'elles masquent. Ainsi, ces théories ont pour sujet les pouvoirs de l'image et images du pouvoir, fréquemment associées aux vicissitudes du capitalisme, de l'impérialisme, du colonialisme, du sexisme ou du racisme¹⁰⁹. Depuis, une réflexion s'impose sur les rôles joués par les dispositifs de représentation et de perception pour masquer, invisibiliser ou disqualifier certaines images et expériences. Il faut se demander quelle signification donner à ce qui apparaît comme des distorsions manifestes du réel, c'est-à-dire les manières dont les images médiatisent

¹⁰⁹ Les sources théoriques qui y sont invoquées n'appartiennent pas seulement à l'histoire ou à la philosophie de l'art, mais d'abord aux courants critiques de la modernité de l'école de Francfort à la « French theory » (*La Chambre claire* et *Mythologies* de Barthes, *Surveiller et punir* de Foucault, Lyotard, Althusser...) en passant par les *cultural studies* (W. E. B. Du Bois, Fredric Jameson, Edward Said, entre autres).

nos relations au « réel » : sont-elles le reflet d'une manière de concevoir le monde ? Sont-elles le résultat de stratégies conscientes d'occultations ou de mise en valeur ?

En ce sens, la stratégie d'illumination propre au *white cube* a l'effet d'effacer ce qui est non-vu, car ce qui est non-vu est aussi non-su. Le développement du savoir est orienté autour d'un objet fixe qui est décrit, les cimaises blanches effacent tout ce qui pourrait détourner l'attention, ce qui n'est pas donné à voir n'est pas donné à connaître. À ce sujet, Elena Filipovic écrit dans son article au titre évocateur « The Global White Cube » (2014) :

With it, other details followed: Windows were banished so that the semblance of an outside world — daily life, the passage of time, in short, *context* — disappeared; overhead lights were recessed and emitted a uniform, any-given-moment-in-the-middle-of-the-day glow; noise and clutter were suppressed; a general sobriety reigned. A bit like its cinematic black-box pendant, the museum's galleries unequivocally aimed to extract the viewer from "the world." For this and other reasons, the minimal frame of white was thought to be "neutral" and "pure," an ideal support for the presentation of an art unencumbered by architectural, decorative, or other distractions. The underlying fiction of this whitewashed space is not only that ideology is held at bay, but also that the autonomous works of art inside convey their meaning in uniquely aesthetic terms. The form for this fiction quickly became a standard, a universal signifier of modernity, and eventually was designated the "white cube." (45)

Elena Filipovic montre la trajectoire du *white cube* partant d'Alfred Barr Jr. en passant par les galeries du Haus der Kunst (1937) approuvé par Hitler, jusqu'aux biennales et la globalisation de ce format générique. En continuité avec ces observations, Claire Bishop écrit :

The white cube is a blend neutrality, objectivity, timelessness, and sanctity: a paradoxical combination that makes claims to rationality and detachment while also conferring a quasi-mystical value and significance upon the work. It is also the archetypal modern exhibition space : it began to appear in Europe in the first decade of the 20th century, and gradually became the norm for galleries worldwide. Today it remains the global standard for art fairs, museums, and alternative spaces alike (2018, 29)

Dans les deux cas, les autrices nous mettent en garde contre ce modèle issu de la modernité qui vient gommer tout contexte de présentation, son apparente neutralité montre comment l'idéologie et la forme se rencontrent dans le *white cube* sans que nous nous en rendions compte.

À l'opposé les formes artistiques incarnées rendent visibles les contradictions de cet espace autonome détaché de tout contexte et des formes de la vie ordinaire. Ainsi, les pratiques en performance font de l'exposition un espace intermédiaire, ce qui rend visible des formes et des cadres d'expériences jusqu'à récemment étrangers à l'exposition. Dans son livre, *La mise en scène de la vie quotidienne*, le sociologue Erving Goffmann utilise la métaphore théâtrale pour donner forme à ses réflexions sur les questions de visibilité et d'invisibilité à l'égard des pratiques sociales. En utilisant la métaphore du théâtre, il distingue la scène, le lieu de la visibilité obligée, et les coulisses, lieu d'élaboration de la représentation et de plus grande liberté sociale avec les normes :

On peut définir une région postérieure ou coulisse comme un lieu, en rapport avec une représentation donnée, où l'on a toute latitude de contredire sciemment l'impression produite par la représentation. De tels lieux remplissent évidemment plusieurs fonctions caractéristiques. C'est là qu'on met soigneusement au point les moyens de faire exprimer à une représentation quelque chose de plus que ce qu'elle exprime ; c'est là qu'on fabrique ouvertement les illusions et les impressions ; c'est là qu'on peut emmagasiner les accessoires scéniques et les éléments de la façade personnelle, en y entassant en vrac des répertoires entiers d'actions et de personnages. (1973, 110)

Goffmann invite à réfléchir aux pratiques de dissimulation comme complément indispensable à la compréhension des codes qui régissent la scène : comment ce qui est invisible est constitutif de ce qui est visible. La coulisse résiste à une présentation de l'image comme forme immanente de l'art. Il s'agit d'un espace intermédiaire où les moyens et les outils présidant à la réalisation des images sont rendus visibles. En prolongeant la métaphore de Goffmann, on peut envisager l'exposition investie par des corps vivants comme un espace liminaire où les images se constituent : un lieu où s'expose la fabrique des images, autrement dit, une forme d'atelier. L'agentivité propre aux arts incarnés permet à cet espace intermédiaire de prendre forme, elles activent l'espace autour d'eux ouvrant sur de nouvelles possibilités. Ce faisant les corps vivants ne se conforment pas au dispositif traditionnel d'exposition, ce qui implique une dimension critique à son égard.

4.2. Matérialités et « vie des images »

La présence des corps vivants dans l'espace d'exposition mène à une re-matérialisation des corps, car ceux-ci sont présentés dans un contexte de proximité et d'immédiateté. Ils ne sont plus des représentations figuratives ou formelles détachées de leur matérialité vivante, par le truchement d'une scène ou d'un tableau. Les artistes de l'art de la performance ont mis de l'avant la matérialité du corps et son ancrage social, ils ont fait de l'artiste un sujet à part entière. La représentation de soi est corporalisée par le biais de la performance. Les pratiques performatives activent les images et provoquent des situations critiques à l'endroit des représentations visuelles. Au-delà de la présentation « réelle » des corps et des questions liées aux politiques identitaires (ou de biopolitique) que soulève cette mise en vue des réalités corporelles, j'y reviendrai plus loin, les arts vivants offrent la possibilité de penser autrement l'image.

Dans un espace où la visualité a été prédominante, l'image a été présentée comme un objet idéal et inaccessible. Dans le contexte de l'exposition, les arts vivants ont le potentiel de construire et de déconstruire avec le public les images. Loin d'une réduction de l'image à une représentation figée dans le temps, ces formes invitent plutôt à prendre conscience de la « vie des images » : Cette « vie des images » se déploie de manière littérale dans des expériences concrètes, comme celles proposées dans « Transformation continue ». Le travail du collectif Cool Cunts s'articule notamment autour de la déconstruction d'images tirées de la culture populaire. Lors du vernissage (Annexe C, fig. 11), les performeuses enfilent des robes de bal et des perruques qui leur couvrent le visage. Les filles sont en apparence similaires, ce qui met en jeu l'interchangeabilité des corps féminins. Avec leurs robes de bal, les performeuses évoquent la poupée Barbie, les princesses ou les bals de graduation : un ensemble de représentations présentes dans la culture populaire et associées à un imaginaire féminin. Les performeuses sont en déséquilibre sur leurs talons hauts, elles tombent au sol, s'y allongent. Ainsi, les artistes font crouler les représentations stéréotypées et figées de femme, elles font chavirer les images de princesses et de reine de bal. Cette performance s'ancore dans une situation bien réelle, celle du vernissage de l'exposition, puisque les performeuses infiltrent la foule. Ce qui crée une expérience de proximité avec le public, tout en jouant de la surprise, puisqu'elles peuvent passer inaperçues, jusqu'à ce que l'on croise l'une d'entre elles d'assez près pour que son habillement, ses cheveux devant le visage et sa démarche nous surprennent. Les performeuses jouent aussi de l'immobilité pour se dissimuler ou s'effacer dans la foule, elles tiennent la pose, ce

qui les rapproche de mannequins ou de figurines inanimés, créant une ambiguïté qui joue sur leur présence vivante et inanimée. Les filles se déplacent lentement, elles tiennent la pose, puis la défont, elles chutent au sol. Cette chorégraphie de la chute crée des images fortes (Annexe C, Fig.11), prenant forme à travers les gestes qui se font et se défont à répétition, ce que vient accentuer la gestuelle lente des performeuses. Les représentations stéréotypées s'effondrent devant nous, comme si les performeuses sont incapables de tenir leur personnage. Elles résistent aux représentations prescrites des corps et des femmes. Ainsi, cette performance nous invite à voir le revers de ces représentations féminines. Ces incarnations, éphémères et toujours sujettes à des variations, ne se figent pas dans une matière inerte — photographie, toile ou sculpture — mais se cristallisent dans la mémoire de chacun·e. Animées, fugaces, elles échappent à toute fixation durable. La « vie des images » se construit à partir d'un réseau d'images interreliées, empruntées à la fois à l'imaginaire populaire et à la culture personnelle. Le public inscrit alors ces images dans les réseaux élargis d'une mémoire culturelle tout en les réactualisant dans l'expérience singulière du contexte immédiat. Dans les performances, ces images entrent en résonance avec un ensemble de représentations visuelles ; les images performées réactivent ainsi une vie imaginaire qui leur préexiste.

Dans le cadre du commissariat, les performeur·euse·s transforment leur apparence en se costumant, en s'affublant d'accessoires variés, de matières ou d'objets. Notons aussi que le travestissement, le déguisement ou la mascarade constituent des motifs récurrents chez les deux groupements en arts vivants (Cool Cunts et Make Banana Cry), point sur lequel je reviendrai plus loin. Cette agentivité de la matière, des objets et des corps vivants, jumelée à l'accent mis sur la matérialité des corps et les relations dynamiques de l'ensemble des éléments entre eux donne forme à des situations qui divergent de celles d'une exposition traditionnelle d'objets d'art. Dans l'espace d'exposition, ce sont bien les processus qui sont exposés : les corps sont en interaction avec l'espace, les objets, les matériaux et les médiums, par exemple. Ce travail met l'accent sur des processus dans lesquels les formes matérielles et les objets viennent transformer la représentation corporelle, les performeuses mettent en mouvement ces éléments à travers leurs gestes et leurs actions, ce qui met en échec la représentation. Ces processus incarnés forment des images performatives, parce que ces représentations sont corporalisées. Le travail du groupe Make Banana Cry (Annexe C, fig.16) illustre cette idée. La proposition artistique met en jeu des objets, des cartels, une vidéo, un mur et

un tapis sérigraphiés, des corps en actions, de la danse, de la musique, des discussions, etc. Cet ensemble d'éléments tisse des relations les uns avec les autres, c'est un ensemble mobile dans lequel les gestes et les actions remettent constamment en jeu des représentations culturelles, ce qui vient illustrer les glissements d'un domaine à un autre, d'une culture à une autre, des formes d'appropriations transformatrices. Ainsi, l'intermédialité et l'interdisciplinarité de ces démarches font que leur mise en commun passe par des modalités de création propres aux arts vivants. De même, les processus présentés tiennent compte de formes matérielles elles-mêmes, incluant la matérialité complexe des corps humains. Le cadre de l'exposition modifie les processus et les relations entre l'ensemble des éléments. L'historienne de l'art Beatrice von Bismarck parle de la constitution de relations dynamiques entre les objets, choses, médiums, personnes qui incarnent la situation curatoriale. (2022, 80). Plus spécifiquement, elle traite d'un processus de transposition qui serait au cœur de ces situations curatoriales qu'elle définit comme suit :

All of the component parts of a curatorial situation are subject to acts of repositioning that, in very general terms, involve a change of relative situatedness. Human and non-human actors undergo shifts from one spatial, temporal, social, aesthetic, economic, cultural, or discursive context to another. In the transfer from studio to exhibition space, from the field of the everyday to that art and culture, a change occurs that turns them into participants in curatorial relations of connection and perception. All participants in the curatorial situation experience such processes of transposition—the specific mode of positioning as a “result movement” These processes are the preconditions for the constitution of the relations within the curatorial constellation and guarantee its inner dynamic. (80)

Pour cette dernière, la notion de transposition est un concept généraliste qui s'applique dans les champs variés des sciences de la nature, sociales et des arts¹¹⁰. Il permet de lier ces domaines et d'englober des processus cognitifs et créatifs, c'est pourquoi Bismarck parle d'un « mouvement de transposition ». La curatorialité consiste en cette structure qui permet ces mouvements de « transpositions ». Si je prends l'exemple de *Make Banana Cry*, les corps vivants des artistes sont mis en relation avec l'ensemble des objets mis sous vitrine. Le défilé *Make Banana Cry* montre l'agentivité de ces objets et la possibilité qu'ils aient de transformer les corps des performeur·se·s.

¹¹⁰ Beatrice von Bismarck s'inspire de la philosophe Rosi Braidotti : « mobility and cross-referencing between disciplines and discursive levels », qu'elle décrit comme étant des « zigagging interconnections ». Dans son essai, « Transformations », dans Schwab (dir.), *Transpositions, Aesthetico-Epistemic Operators in Artistic Research*. Dans Schwab (dir.), *Transpositions* (p.23-32), Leuven : Leuven University Press 28.

En effet, les artistes utilisent les objets sous vitrines pour se costumer et transformer leurs corps. Si les chorégraphes décident de quelles manières ils feront intervenir les objets pour transformer leur corps, les objets possèdent aussi leur propre expressivité. Par le déplacement ou le détournement de l'usage habituel de ces objets pour transformer les corps des artistes, il s'opère un jeu de transposition entre les objets et les corps.

De même, le choix de mettre des objets commerciaux sous vitrines crée une situation dans laquelle, ils viennent instaurer des relations dynamiques et critiques avec l'espace d'exposition et ses codifications. Ces objets commerciaux sont « transposés » dans un contexte artistique, mais ils opèrent également un ensemble de déplacements culturels complexes : ils incarnent l'exotisation de l'« Orient », car ils condensent des représentations où s'entremêlent projections coloniales et imaginaires consuméristes (Annexe C, fig. 17). Ils sont présentés avec des cartels qui décrivent leurs usages au sein d'un peuple imaginaire, les « bananas ». Insérés dans un récit futuriste où ce peuple est devenu dominant, ces objets participent à une fable satirique qui renvoie à nos réalités contemporaines et interroge les mécanismes de domination culturelle et économique. La transposition prend forme par le passage d'un médium à l'autre, c'est le cas avec la deuxième partie du spectacle *Make Banana Cry*, cette performance de groupe est présentée sous la forme d'une vidéo. La présence des corps vivants, ceux des artistes, est essentielle pour créer ses « mouvements » de transpositions entre les différentes composantes et médiums — objets, vidéos, sons, éclairage — formant l'œuvre, et celles plus larges de l'exposition et de la vie. En utilisant les objets pour créer des costumes et transformer leur identité corporelle *Make Banana Cry* montre l'ambiguïté des formes matérielles.

Dans *Refus contraire*, les œuvres contemporaines sont rassemblées autour de la thématique du manifeste *Refus global*. Les œuvres tissent entre elles des relations avec *Refus global* et au-delà. Ces relations ne respectent pas un ordre linéaire ou historicisant, il y a des va-et-vient entre les formes automatistes, qui appartiennent à la modernité, et des œuvres contemporaines créant des formes d'anachronismes. Cette dimension relationnelle et dialectique est un élément structurant les pratiques curatoriales, Bismarck soutient que les tensions créent des situations curatoriales :

[...] in which making and breaking ties always go hand in hand, is that they combine two orientations that can develop divergent and conflictual qualities: on the one hand,

to generate curatorial relations of connection and perception they draw thing in to create belonging and connectedness, aiming for the (temporary) cohesion of the constellation; on the other hand, this aspect of inward movement is inseparably entangled with the outward orientation of the resulting curatorial constellation toward a public. (2022, 81)

Selon Bismarck, la « curatorialité » est l'infrastructure qui aurait le pouvoir de façonner le « mouvement » dans laquelle se meuvent les œuvres : « [...] then transposition is the mode in which movement takes place as framed and facilitated by curatoriality. » (2022, 81). La transposition prend forme à travers le déplacement de formes, de mots, de sujets, de matériaux et d'objets entre eux, ce déplacement nécessaire implique une dimension performative. Ainsi, le performatif et la performativité sont invités à jouer des rôles clés dans les pratiques curatoriales, parce que c'est par la performativité que les mouvements de transpositions sont possibles.

Dans ce contexte, les images tissent des relations avec des éléments hétérogènes. L'exposition emprunte une structure dynamique propice à faire vivre des expériences. Les images sont prises entre les expériences sensibles individuelles et collectives, les histoires et les actions. Ainsi, l'image apparaît en relation avec le langage, c'est-à-dire qu'il participe à l'élaboration des images, mais l'image n'est pas subordonnée à sa ou ses significations qui seraient préinscrites dans sa forme, elle s'inscrit avant tout dans une expérience concrète, dont le cadre est instable et soumis à des actions plus ou moins prévisibles. Le travail des Cool Cunts illustre particulièrement cette relation entre des éléments langagiers ; par exemple, lorsque l'une des performeuses s'entraîne avec un *coach* virtuel sur son téléphone, les encouragements et les instructions orales de l'entraîneur sont détournés dans cette mise en scène satyrique. Les pratiques corporelles permettent de recentrer l'activité artistique autour du processus créatif et matériel. Il s'agit de reconnaître l'agentivité des formes vivantes et non-vivantes, les corps vivants et les formes matérielles inertes. Ces processus nous donnent à voir la formation des images à travers leur hybridité matérielle (humaine et non-humaine). Les formes en arts vivants permettent d'incarner ce mouvement. De manière paradoxale, les corps re-matérialisés nous montrent comment les « formes de vie » sont chargées d'images. Ainsi, la présence physique des artistes en « chair et en os », participe à un mouvement plus général qui veut repenser nos relations avec les formes matérielles vivantes et non-vivantes dans lesquels se situe les « nouveaux matérialismes », la pensée féministe et *queer*, les études décoloniales et le posthumanisme. Ces nouvelles sensibilités initient une esthétique matérialiste qui déplace

l'expérience centrée sur l'objet d'art (et de sa technique) vers l'humain en développant des relations horizontales où sens et matière s'informent.

4.3. Le·la performeur·se agent·e de liberté dans l'exposition ?

To truly champion artistic freedom we must be committed to creating and sustaining an aesthetic culture where diverse artistic practices, standpoints, identities, and locations are nurtured, find support, affirmation, and regard; where the belief that individual artists must have the right to create as the spirit moves –freely, openly, provocatively– prevails. Fundamentally, artists who work individually or collectively bear witness to this truth with the art we make and with our habits of being. Until this expansive vision of the role of the artist in society is embraced as the necessary aesthetic groundwork for all artistic practices freedom of expression will be continually undermined, its meaning and value lost.

bell hooks, *Art on My Mind*

Dans le contexte de l'exposition, la performance introduit des corps dotés d'une certaine liberté de mouvements, ce qui met en évidence les principes qui régissent les dispositifs de représentation et de perception propres à cet espace. Par leur matière vivante et précaire, les corps en action avec leurs singularités troublent les politiques de visibilité préconisées traditionnellement dans l'espace d'exposition, celles-ci étant axées sur la matérialité non-vivante et la permanence de l'objet. Le champ esthétique est marqué par une conception prédominante de l'œuvre sous la forme d'artefact. En opposition à cette conception de l'œuvre, les arts incarnés ont rapidement été qualifiés d'art immatériel et éphémère, ce qui a contribué à l'invisibilisation de ces pratiques. Dans l'espace d'exposition, les corps vivants revendiquent leurs singularités matérielles et formulent une critique de l'espace d'exposition. Dans ces perspectives, le·la performeur·se ou le danseur·euse peut être perçu·e comme un agent·e de liberté, puisqu'il contourne, détourne, invente de nouvelles manières d'agir au sein du dispositif. Ainsi, leurs interventions remodelent nos manières de recevoir et de percevoir l'art et les formes de savoirs qui en découlent.

Dans *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* (2014) le philosophe Giorgio Agamben définit le dispositif comme « tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants » (2014, 80). Pour le muséologue, Jean Davallon, les expositions sont des « dispositifs résultant d'un agencement de choses dans un espace » (1999). Selon Davallon, les expositions peuvent être considérées comme un double dispositif : 1. elles

rassemblent des objets et un discours, 2. elles ont lieu dans une salle avec une structure spécifique et institutionnelle, qui agit sur le comportement des individus (être silencieux, ne pas toucher les objets, par exemple)¹¹¹. L'exposition prescrit des comportements et des attitudes corporelles à adopter, qui se traduisent par l'effacement du corps de l'artiste et du public.

Les formes incarnées — danse, performance, lecture — se manifestent dans l'espace d'exposition, alors que le dispositif d'exposition n'est pas fait pour accueillir ces formes esthétiques. Dans ce contexte, le corps vivant est marqué par la répression, dont l'une des conséquences est l'effacement de la matérialité des corps dans les expositions, ce qui a maintenu les arts incarnés en marge de l'histoire de l'art. Pour inclure ces formes esthétiques marginalisées au sein de l'exposition, il faut développer des approches excentrées qui s'appuient sur des histoires, des expériences et des savoirs alternatifs. Ces approches ont été disqualifiées de manière systémique par les dispositifs institutionnels, dont le *white cube* est emblématique. Ainsi, faire intervenir l'intelligence et la sensibilité des corps vivants au sein de l'exposition, c'est revaloriser et présenter des expériences qui ont été traditionnellement exclues. Cette exclusion implicite des corps vivants au sein de l'exposition est justifiée par un ensemble de valeurs qui définit l'œuvre d'art classique et moderne, notamment la valorisation de formes matérielles stable et permanente. Les dimensions dites éphémère et immatérielle associées aux arts vivants ont contribué à la minorisation des disciplines corporelles. Pourtant, ces caractéristiques accolées aux arts incarnés sont contestables. D'une part, les corps matérialisent de manière immédiate les pratiques, nous sommes loin d'une œuvre immatérielle, d'autre part, la transmission corporelle assure leur persistance dans le temps, nous sommes donc loin d'une forme éphémère, cette forme s'actualise constamment dans le temps par la répétition de techniques corporelles. Enseigner dans un studio ou répéter, c'est transmettre de manière directe des savoirs et des connaissances complexes, tant du point de vue pratique et technique, que du point de vue de la recherche ou de la théorisation. La transmission de gestes, de récits, de chants, de danses, etc. se perpétue à travers la transmission humaine, d'un corps à l'autre. Nous sommes loin de pratiques immatérielles qui n'auraient aucune persistance dans le temps. C'est simplement que leur réitération implique qu'elles ne seront jamais identiques, la dimension dite éphémère est plutôt le fait des singularités propres aux formes vivantes, jamais identiques les

¹¹¹ Davallon J., *L'exposition à l'œuvre, stratégie de communication et médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan, 1999, 9-11.

unes aux autres. Les pratiques corporelles révèlent la richesse des techniques propres aux arts vivants, lesquelles mobilisent des formes d'improvisation appuyées sur des savoirs et des compétences corporelles hautement structurés. Les formes incarnées résistent ainsi à l'unicité de l'œuvre : l'improvisation et la performance en accentuent le caractère imprévisible.

Dans « Ephemera as Evidence : Introductory Notes to Queer Acts » (1996), l'activiste queer José Esteban Muñoz dit que l'éphémère n'a rien à voir avec quelque chose qui disparaît, mais qu'au contraire, il est une forme de vie qui apparaît, qui résiste à être complètement capturée. En réponse au dispositif d'exposition, les corps résistent par leurs actions à cette fixation de l'œuvre d'art dans l'espace et le temps. C'est peut-être du côté de cette vitalité qu'il faut comprendre l'éphémère. Pour Muñoz, l'éphémère est un outil performatif et politique, il résiste à une emprise qui voudrait notamment lui assigner une identité pré-déterminée, il est une preuve de la fuite constante du corps qui résiste à un emprisonnement par le regard. Les corps vivants par leur dimension performative et précaire introduisent une dimension vitaliste dans l'exposition, ce qui est à l'encontre des politiques de visibilité de cet espace.

Actuellement de nombreuses réflexions sur la performance et la danse contemporaine portent sur l'agentivité des corps. Selon le théoricien en danse André Lepecki, la pratique vivante et incarnée déjoue l'ordre et le contrôle institutionnel omniprésent dans nos sociétés pour formuler un espace de liberté, un « enactment of freedom » (Lepecki, 2016). Les réflexions de Lepecki s'inscrivent en continuité avec les réflexions de Foucault sur les différentes stratégies de surveillance et de contrôle des corps, tout en empruntant à celles de Hannah Arendt sur la liberté. Lepecki développe la notion de « choréopolitique » comme étant une chorégraphie sociale qui vise à retrouver des mouvements libres. Il s'inspire des théories d'Hannah Arendt sur le politique comme mouvement de liberté et engagement en constante évolution¹¹². L'un des exemples présentés par Lepecki est la vidéo, « TURF FEINZ RIP RICHD Dancing in the Rain Oakland Street » (Annexe D, fig.4), réalisée par Yoram Savion, elle présente un ensemble de danseurs (No Noize, Man, BJ et Dreal) en action sous la pluie sur un boulevard à Oakland (États-Unis) (2013, 20). Leur chorégraphie de *turf dance* est une *street dance* originaire d'Oakland, ce style inclut des influences et des codes diversifiés :

¹¹² Il part du diagnostic d'Hannah Arendt sur le politique selon lequel « [...] we have arrived in a situation where we do not know — at least not yet — how to move politically.¹¹² » (2013, p. 13) Ce que Lepecki reformule par « we do not know — at least not yet — how to move freely. » (2013, p. 14).

popping, locking, krump, miming, etc. Elle est influencée par le style *Boogalooo* qui est une danse popularisée dans les années 60. Prenant place au coin MacArthur, la manifestation dansée est un hommage à l'un de leur ami mort à cet emplacement, lors d'un accident de voiture. La mort de celui-ci est survenue la veille du tournage. Ils dansent contre la circulation en faisant dévier les voitures. Réalisée dans l'espace public, cette intervention dansée a été filmée. La vidéo a circulé principalement sur le web et a connu un succès viral. Dès le premier plan, on remarque la présence de la police qui vient surveiller les jeunes Afro-Américains : ceux-ci n'ont pas le droit de flâner ou de danser. En ce sens, les danseurs défient, à la fois l'organisation de la circulation des voitures et toutes sortes d'activités policières.

Lepecki souligne la dimension chorégraphique de leur travail en insistant sur la planification de leur intervention. Ce dernier soutient que les techniques dansées permettent une chorégraphie de la liberté : « I am proposing that danced techniques of freedom suggest choreography as technology for inventing movements of freedom. Choreography as a planned, dissensual, and nonpoliced disposition of motions and bodies becomes the condition of possibility for the political to emerge. » (2013, 22). Cet espace de liberté advient par le biais des singularités de la performance. Ainsi, Lepecki affirme « [...] the singularity that transforms spaces of circulation into spaces of freedom and moving political potentialities [...] » (Lepecki, 2016, 18). Pour Lepecki, la notion de singularités s'oppose à la subjectivité et l'individualité reliée au système capitaliste. En faisant référence aux réflexions de Didi-Huberman, il définit les singularités comme ce qui est irréductible et porteur d'étrangeté. La danse dans sa singularité s'oppose à la rationalité néolibérale à travers certains traits : l'éphémère, la corporéité, la précarité, la partition, la performativité et l'affect. Ces singularités mènent la danse à échapper de manière critique aux formes, au temps et aux procédures qui la confinent à sa discipline esthétique. Les singularités de la danse contemporaine définies par Lepecki tiennent à la mise en action de l'œuvre par le·la danseur·euse qui exerce une forme de liberté. Ces réflexions permettent de penser l'agentivité des formes incarnées dans l'espace d'exposition.

Ces traits singuliers relevés par Lepecki font l'objet de réflexions plus large sur les spécificités des arts incarnés ; plutôt que déprécier ces traits, il est possible de voir dans ceux-ci des formes de résistances. Les réflexions de Muñoz sur l'éphémère, mais aussi celles de théoriciennes en performance, notamment Rebecca Schneider, Eleonora Fabião et Diana Taylor font écho aux

singularités invoquées par Lepecki. Ces théoriciennes ont réfléchi à la valeur politique de l'éphémère et à la précarité du vivant en relation avec la performativité. Rebecca Schneider souligne que la « disparition » est la matérialité de la performance : « performance as a medium in which disappearance negotiates, perhaps becomes, materiality. That is, disappearance is passed through. As is materiality. » (2012, 146) Ainsi, plutôt que de lier la disparition à l'éphémère — et à l'immatérialité inhérente à sa disparition — Schneider nous amène à reconnaître la disparition comme un processus matériel traversé par la vie. Pour Schneider, la dimension éphémère et dite immatérielle des arts vivants les relègue à des arts de la « disparition », parce qu'ils échappent à l'« hégémonie oculaire », telle que pensée en histoire de l'art et dans les musées. Ainsi, Schneider écrit :

The definition of performance as that which disappears, which is continually lost in time, is a definition well suited to the concerns of art history and the curatorial pressure to understand performance in the museal context where performance appeared to challenge object status and seemed to refuse the archive its privileged savable original. Arguably even more than in the theater, it is in the context in the museum, gallery, and art market that performance appears to primarily offer disappearance. Particularly in the context of visual art, performance suggests a challenge to the “ocular hegemony” that, to quote Kobena Mercer, “assumes that the visual world can be rendered knowable before the omnipotent gaze of the eye and the “I” of the Western cogito. Thus there is a political promise in the equation of performance with disappearance: if performance can be understood as disappearing, perhaps performance can rupture the ocular hegemony Mercer cites. And yet, in privileging an understanding of performance as a refusal remain, do we ignore other ways to knowing, other modes of remembering, that might be situated precisely in the ways in which performance remains, but remains differently. (2012, 139)

Schneider soulève l'idée que notre manière de définir la performance est elle-même symptomatique d'une approche biaisée. Elle met en relation ses réflexions avec celles de l'historien de l'art Kobena Mercer, dont les approches se situent au croisement des *Black Studies* et des études culturelles. Pour Schneider, cette approche est liée à la définition de l'archive et à son mode de gouvernance dans l'histoire de l'art. Les objets matériels en tant qu'œuvre privilégient une forme de durabilité inscrite dans la matière, ils sont des artefacts. L'œuvre valorise l'archive matérielle, celle durable dont l'identité demeure fixée dans le temps. Si la performance n'est pas sa propre trace, elle est plutôt son propre geste. Ce « geste » est dit éphémère, mais il a une persistance dans le temps, il peut être répété et rejoué, ou encore, il laisse des traces dans les écrits, les photographies, les partitions, etc. L'idée d'« archives vivantes » sous-tend que le corps développe d'autres archives

basées sur la mémoire et l'expérience. Il en découle une autre approche de l'œuvre qui n'est pas nécessairement sa propre archive.

La théoricienne Eleonora Fabião utilise la notion de « précarité » (*precariousness*) pour rendre compte de l'aspect temporel de la performance. La précarité témoigne d'un processus, qu'il s'agisse, par exemple, de traces laissées par le passage du temps, qui use la matière de manière pratiquement imperceptible, des gestes ou des actions qui vont marquer des transformations matérielles et corporelles. Le *body art* a exacerbé cette conscience de la précarité des corps avec des travaux basés sur l'endurance, on pense au travail de Marina Abramovic et Gina Pane, par exemple. La précarité permet de reconnaître la matérialité de la performance. Fabião développe cette notion en tant que « puissance » : « [...] precariousness as potency rather than mere debility, to identify precariousness as temporal vibration, political vigour, aesthetic potency, and philosophical energy. » (2012, 134) La précarité permet de repenser l'éphémère en mettant l'accent sur la « forme de vie » inhérente aux matériaux, plutôt que sur la disparition. Ainsi, Fabião rend compte des distinctions entre l'éphémère et précarité :

If the ephemeral is transient, momentary, brief (the opposite of what is permanent), the precarious is unstable, risky, dangerous (the opposite of what is secure, stable, and safe). If the ephemeral is diaphanous, the precarious is shaky. If "ephemerality" denotes disappearance and absence (thus, predicating that a certain moment, something was fully given to view), precariousness" denotes the incompleteness of every apparition as its corporeal, moving, constitutive condition. If the ephemeral can open spaces of melancholy, the precarious materiality and emergency violently innervates. If the ephemeral rehearses death, precariousness lives life. If the ephemeral refers to the non-lasting, the precarious discovers that what is under construction is already a ruin. If the ephemeral leaves traces, the precarious is by itself a reminder and leaves what it is. The precarious does not exactly announce or resemble its disappearance, it performs the latency of past and future as presence. It simply appears. (2012, 134)

Ainsi, la précarité témoigne de la singularité des formes temporelles en les liant à une matérialité propre à la vie, elle est ce qui résiste, plutôt que ce qui disparaît. La matérialité des corps vivants des artistes exposés rend compte de cette précarité, contrairement à l'idée d'un objet d'art détaché (en apparence) de toutes formes d'interventions humaines et non humaines. Le précaire rappelle l'interdépendance des formes matérielles et du vivant. Dans ces perspectives, un certain nombre de pratiques curatoriales, qui mettent en jeux les corps vivants, peuvent s'inscrire dans un horizon politique où la vie est au cœur de l'expérience esthétique. Ainsi, les singularités, l'éphémère et la

précarité introduisent un espace de liberté qui est intimement lié aux soins et à l'attention que nous accordons au « vivant », j'y reviendrai sous peu. L'ensemble de ces réflexions et théorisations corrobore l'idée que certaines singularités des corps vivants introduisent des relations au monde tout autres.

Pour Lepecki, les singularités de la danse contemporaine et de la performance tiennent à la mise en action de l'œuvre par le danseur·euse qui exerce une forme de liberté. Cette mise en action rappelle les processus matériels de disparition évoqués par Schneider et la notion de précarité élaborée par Fabião. Leurs réflexions convergent vers un horizon dans lequel les corps vivants ont un potentiel de résistance, leurs singularités et leurs mises en action peuvent contourner des normes et des formes de contrôle. Ces singularités en appellent à une étrangeté qui va déstabiliser l'ordre établi. C'est pourquoi elles sont porteuses de potentialités politiques qui viennent ébranler la structure institutionnelle de l'intérieur. Dans le contexte de l'exposition, les pratiques artistiques incarnées sont des formes esthétiques émancipatrices. À contre-courant, d'un modèle répandu de l'exposition qui s'appuie sur la séparation de l'artiste, de l'œuvre d'art et des publics ; les corps vivants dans l'espace d'exposition développent des relations entre l'artiste, l'œuvre et les publics qui sont réunis dans un même espace. En effet, les arts incarnés développent une agentivité avec le contexte immédiat de présentation, l'artiste y est présent pour exécuter l'œuvre. Ce travail artistique injecte une vitalité étrangère aux formes esthétiques habituellement valorisées dans l'exposition ; ces situations agissent sur le dispositif d'exposition et mènent les publics à y vivre une expérience plus directe. Cette dimension vitaliste se manifeste à travers les formes relationnelles, ces formes renouvellent les espaces d'exposition, les pratiques, les méthodes et les savoirs qui y sont préconisés. Loin de formes dualistes — entre la nature et la culture, l'objet et le sujet, la lumière et l'obscurité —, ces pratiques ouvrent le dispositif d'exposition à des zones intermédiaires, dans lesquelles ces dualismes n'ont plus raison d'être. Loin de faire table rase des objets et des formes matérielles, les corps en action développent des relations organiques entre les formes matérielles, les objets, les médiums et le langage.

Dans mon commissariat, les relations entre les corps vivants et les formes matérielles sont centrales, les êtres humains manipulent et transforment les matériaux et les objets, les objets et les formes matérielles transforment à leur tour leur corps. Les pratiques corporelles incluent une proximité

avec des disciplines, des médiums et des médias diversifiés. Le travail des Cool Cunts est représentatif de cet aspect. En effet, le collectif féministe présente des formes éclectiques qui mélangent art du cirque, dramaturgie visuelle, performance et danse. Dans le monte-charge, une contorsionniste s'exerce, le corps oscille entre un travail plastique près d'un devenir-objet du corps et sa matérialité mise de l'avant par la proximité du corps (Annexe C, fig. 9). La contorsion pose la question des limites du corps liée à son élasticité et à sa mutabilité. Dans un espace où sont habituellement présentés des objets esthétiques figés dans la matière, la contorsion pointe la dimension transformatrice des formes vivantes.

Dans la serre disposée au sol, la performeuse, Pascale Drevillon, se livre à un rituel avec la terre, dont la force est la grande charge émotive. La serre est fermée et basse, on ne peut s'y tenir debout, elle crée un espace refermé sur lui-même, tout en étant translucide. La situation peut faire sentir aux visiteur·euse·s qu'ils sont voyeur·euse, parce que la situation donne l'impression de regarder la personne à son insu. Cette situation témoigne de la complexité des jeux de regards dans l'exposition, puisque la dimension performative fait qu'il est constamment en train de s'ajuster, loin d'un dispositif où le regard est d'emblée situé et orienté pour le·la regardeur·euse. Dans la serre, une femme semble plongée dans un état de recueillement, elle se vautre dans de la terre disposée au sol. Elle dessine des cercles avec ses bras et elle s'allonge. L'expérience est plus axée sur l'énergie corporelle, l'affect et l'image. (Annexe C, fig. 8) La performance provoque des sensations liées à l'écoute et à l'attention portée sur ce qui nous entoure, les vibrations, les sons, le toucher, l'énergie peuvent transformer notre expérience. La performance se fonde sur des états émotionnels forts qui contaminent les publics. Lorsque la performeuse est en action, qu'elle est engagée dans l'émotion que suscite le jeu, par un effet de kinesthésie, les actions et mouvements du corps suscitent chez le public une émotion. Ce phénomène fait que l'émotion éprouvée charnellement relève de l'empathie esthétique. La kinesthésie se fonde sur une appréhension sensible associée au mouvement et aux actions, elle convoque la mémoire du corps qui permettrait de vivre une émotion par reconnaissance. Le frottement du corps avec la terre au sol, nous rappelle les sensations déjà vécues, alors, que l'odeur de la terre peut éveiller des souvenirs. La contagiosité de l'émotion kinesthésique, du corps d'un interprète en scène, au corps propre du·de la spectateur·rice, peut être comprise par l'idée de « chair » que développe le philosophe Merleau-Ponty. Selon ce dernier, c'est de l'ambiguïté du corps, à la fois objet du monde et sujet de la

perception, que résulte l'expérience émotionnelle. La motilité serait un continuum sensoriel et perceptif entre interprètes et spectateur·rice·s. La « chair » permet ainsi de décrire le phénomène d'empathie kinesthésique et la communication d'un vécu corporel d'artiste à celui du·de l' spectateur·rice. Plus loin, je reviendrai sur cette notion de « chair » évoquée par Merleau-Ponty.

Les performances des Cool Cunts développent aussi des relations avec le site lui-même : les artistes s'incrustent et s'approprient l'espace d'exposition, ils circulent librement parmi les œuvres, se déshabillent et laissent leurs vêtements au sol, ils laissent des marques et des traces. Ainsi, les formes artistiques s'inscrivent en dialogue avec le dispositif et les possibilités qu'il offre, celle qu'il n'offre pas. L'espace est marqué par les traces de leurs performances et le passage du temps y est travaillé par l'accumulation. L'installation *Shiny Cunt/déshabiller l'esprit* prend forme sur une cimaise blanche de la galerie, qui à la fin de l'exposition est remplie de marques faites par les artistes : de la peinture, des écrits, des dessins, des salissures, des traits creusés dans le gypse, etc (Annexe C, fig.10). Ces situations ne suivent pas les prescriptions liées à la gestion et aux conventions de l'exposition, c'est pourquoi elles témoignent d'une liberté, d'une capacité à « agir » avec le dispositif lui-même. Lepecki écrit : « Dances' movement of estrangement and derivation and its critical capacity to escape from forms, times, and procedures it is supposed to be confined and identified with an aesthetic discipline [...] » (2016, 6). Les corps en mouvements ouvrent des brèches dans l'espace d'exposition et proposent des expériences singulières qui offrent un cadre plus libre d'interprétation pour les publics.

C'est parce qu'ils agissent sur et avec le dispositif d'exposition, que les performeur·euse·s peuvent être considéré·e·s comme des agent·e·s de liberté au sein de l'exposition. Cette mise en action de corps développe des relations critiques face aux dispositifs d'exposition. Les corps vivants développent des approches relationnelles et sensibles qui sont attentives à la vulnérabilité du vivant et des formes matérielles. Cette forme de vitalité et de liberté est étrangère au fonctionnement habituel de l'espace d'exposition. Dans ce contexte, les singularités propres aux arts incarnés ne sont plus perçues négativement, mais sont plutôt des gestes de création et de résistance.

4.4. Vulnérabilité du vivant et résistance

La performativité propre aux arts vivants — ancrée dans des pratiques situées, relationnelles et temporelles — s’inscrit dans une forme de vitalisme. Au croisement des théories pragmatistes en arts, des nouveaux matérialismes, ainsi que des études féministes et décoloniales, les relations que nous entretenons avec le « vivant » ont été profondément reconfigurées au cours des dernières décennies. Le réinvestissement de la notion d’expérience et de la pensée pragmatiste (Dewey, Shusterman, Cometti) accorde une importance centrale à l’inscription de l’art dans des pratiques culturelles diversifiées. Parallèlement, la « vitalité matérielle » (Bennett, 2010) et l’agentivité de la matière non vivante constituent des enjeux clés des nouveaux matérialismes (Barad, Barrett & Bolt, Braidotti, Reynolds), tandis que les développements récents de la pensée posthumaniste reformulent les relations entre humains, nature et espèces non humaines. Ces réflexions s’articulent aux avancées des études féministes, culturelles et décoloniales, ainsi qu’aux *black studies* et à la pensée queer. Ensemble, ces théories contribuent à décentrer le regard et à élaborer des approches hybrides où performativité et performance occupent un rôle déterminant. Les pratiques curatoriales émergent précisément au confluent de ces champs de réflexion, en proposant des approches critiques, situées et inclusives en art.

Dans ce contexte, la « vitalité » mène à développer une sensibilité renouvelée aux formes matérielles vivantes et non-vivantes. Les pratiques artistiques peuvent appeler des usages différents du monde et de l’ensemble des éléments qui le constitue. Les expositions performatives présentent des liens pratiques nous reliant au monde. Pour la philosophe Sandra Laugier, le champ artistique peut devenir un terrain d’expérimentations pour renouveler notre attention au monde, s’ouvrir à des détails inexplorés de la vie ou à des éléments qui en sont négligés, ce qui nous confronte à nos propres incapacités et inattentions, c’est en quoi ces démarches s’inscrivent en continuité avec le *care*, ce « qui appelle notre attention sur ce qui est sous nos yeux, mais que nous ne voyons pas, par manque d’attention. » (Laugier, 2015, 70) Ce soin, cette attention portée à l’autre et à soi, à tout ce qui nous entoure comme formes vivantes et matérielles, permet de développer des pratiques de soins. La théoricienne phare Joan Tronto définit ainsi le *care* :

Au sens le plus général, *care* désigne une espèce d’activité qui comprend tout ce que nous faisons pour maintenir en état, pour préserver et pour réparer notre monde en sorte que nous puissions y vivre aussi bien que possible. Ce monde comprend nos corps, ce

que nous sommes chacun en tant que personne, notre environnement, tout ce que nous cherchons à tisser ensemble en un filet serré et complexe dont la destination est de maintenir la vie. (1990, 41)

Le *care* doit alors être conçu comme soutien à la vie et attention à la précarité humaine, comme créativité face à la fragilité du monde et des formes vitales ; mais parallèlement comme attention à ce qui, dans la forme de vie humaine, résiste.

À la fin du livre *La Volonté de savoir* (1976), Foucault énonce que la politique se transforme en bio-politique : « L'homme pendant des millénaires, est resté ce qu'il était pour Aristote : un animal vivant et de plus capable d'une existence politique ; l'homme moderne est un animal dans la politique duquel sa vie d'être vivant est en question » (1994, 188). Dans nos sociétés actuelles, le biopolitique est liée au contrôle et à la surveillance des corps vivants, cette notion a donné lieu à des réflexions philosophiques et politiques liées aux enjeux de vulnérabilité et de précarisation des corps¹¹³, notamment de communautés et de populations humaines pour des raisons ethniques, de genre, d'âges, etc. À la suite de Foucault, le philosophe Giorgio Agamben va lier le triomphe du capitalisme au contrôle disciplinaire réalisé par le nouveau bio-pouvoir, qui par le biais de technologies, s'est créé des « corps dociles » dont il avait besoin (1995). La présence de corps vivants (à travers leurs singularités matérielles) s'oppose à l'instrumentalisation du corps par le biais de représentations déconnectées de leurs réalités matérielles, notamment intériorisées dans des formes disciplinaires. Les arts incarnés dans leur dimension performative et expérimentale peuvent témoigner du fait que la matière est intimement liée à la forme. En cela, les formes incarnées dans leurs dimensions performatives s'opposent à la séparation entre la forme et la matière en art, notamment à l'ensemble des formes disciplinaires artistiques qui ont cherché à annuler l'importance de la matière pour faire prévaloir la forme. Selon la philosophe Judith Butler, les « mises en acte corporelles » s'inscrivent dans une performativité incarnée et plurielle qui est marquée par la dépendance et par la résistance. En effet, les corps sont pris dans une interdépendance, ce qui les rend vulnérables, mais cette dépendance est aussi résistance parce qu'elles créent des formes de vie centrées sur l'attention et le soin, ce qui s'oppose aux formes de

¹¹³ Cette notion de biopolitique nourrit aussi les réflexions de philosophe Judith Butler.

domination et d'instrumentalisation des corps, ces formes de dominations souvent inscrites dans la matérialité même des corps (le sexe, la couleur de peau, la maladie, l'âge).

Les corps vivants mettent à l'épreuve le dispositif d'exposition — comme cela a été exploré dans « Transformation continue » — en manifestant leur capacité à agir librement : ils résistent aux comportements que ce dispositif conditionne, tout en révélant la manière dont il modèle des formes esthétiques. Présentés dans une proximité non distanciée, ces corps accentuent leurs singularités propres. Bien que les publics aient intériorisé fortement les prescriptions et les comportements distancés à adopter dans un espace d'exposition, je soutiens que la proximité des corps vivants permet de renouveler nos relations aux œuvres artistiques. La « re-matérialisation » des corps vivants permet de développer des formes relationnelles qui échappent aux représentations normatives. La prise en compte de la matérialité des corps vivants peut transformer et vivifier les vies politiques, sociales et biologiques, alors que leur effacement et le contrôle des corps vivants favorisent la répression de leur « vitalité ». Montrer l'agentivité des corps, c'est donner voix au vivant, non pas en le présentant comme une matière informe et inintelligible, mais bien comme une forme sensible et dotée de sa propre intelligibilité. La présence de formes corporelles avec les singularités inhérentes à leurs matières (liées à la performativité, le précaire, l'éphémère) permet de faire place à des corporités plurielles. La simple présence de formes vivantes est une résistance à l'objectification et la fétichisation des corps.

La conscience de la chair rappelle la vulnérabilité des corps vivants, sa matérialité fragile et poreuse qui appelle à une attention et à un soin. Plutôt que d'exercer un contrôle et une discipline sur les corps — ce qui figure l'autorité de l'esprit sur le corps —, la chair dans sa vulnérabilité revendique une sensibilité incarnée et une attention renouvelée à soi, aux autres et au monde. Dans son livre *Le visible et l'invisible*, Merleau-Ponty montre que la catégorie de « corps » recouvre et dissimule, en fait, le fonctionnement étrange et singulier d'un « tissu » ou d'un « entrelacs » de multiples sensations distinctes et réversibles, à la fois passives et actives qui, dans leur jeu de correspondances « chiasmatiques », constituent ce qu'il appelle « la chair ». Cet écart entre le corps sensible et le corps ressentant, entre le corps objectif et le corps phénoménal est complexe, puisque le corps est à la fois touchant et touché, objet et sujet dans une circulation intérieure permanente doublée d'une circulation intersensorielle (les sens se contaminent). La chair est ce qui relie le corps sensible au monde et les confond. La chair, dans le cas de Merleau-Ponty, est le concept

désignant la possibilité, la potentialité, peut-être le médium dans lequel un processus de différenciation s'inscrit avant toute distinction entre le sujet et l'objet — avant tout « dialogue du sujet avec l'objet ». Cette appréhension de l'expérience du monde est intersubjective et ne correspond pas à un ordonnancement plus rationnel valorisé dans la pensée occidentale. La « chair » ouvre sur une « autre » sensibilité, sensorialité, une expérience plus complexe du monde.

Tirées de mon commissariat, les analyses qui suivent vont approfondir les différentes stratégies par lesquelles les pratiques en arts vivants développent des cadres sensibles aux réalités du vivant. À travers des perspectives décoloniales, féministes et queer, je vais m'attarder aux politiques identitaires qui sont liées aux représentations corporelles dans l'espace d'exposition. Plus spécifiquement, je vais analyser comment le corps vivant résiste et trouble cet ordre des représentations en développant un travail transdisciplinaire. Plus spécifiquement, je vais montrer comment ses pratiques incarnent des engagements sensibles, dont la dimension politique est cruciale.

4.4.1. *Make Banana Cry* et *Banana Peels (Trying Hard)*: la décolonisation de la danse

Le travail actuel de nombreux artistes du champ des arts vivants se tourne vers des approches décoloniales, puisque que le corps cristallise des enjeux politiques liés aux identités culturelles qui sont repensées. Historiquement, les pratiques corporelles associées à des cultures non-occidentales ont été exclues du champ artistique. Dès la Renaissance, le développement de disciplines artistiques associées aux beaux-arts renvoie un grand nombre des pratiques incarnées, orales et dansées, au folklore, à l'ethnologie ; les arts corporels sont alors considérés comme porteurs de savoirs dits endogènes, « primitifs », « anciens », ou encore, renvoyés aux arts populaires. En ce sens, la danse en tant que discipline artistique représente le développement de la « colonialité », elle illustre la répression du corps par l'esprit et la raison, ce qui se traduit par la constitution de procédés disciplinaires. À la Renaissance, la danse en tant qu'art scénique occidental a été intégrée dans des structures rigides visant des représentations spécifiques. C'est à partir de cette période que la danse perd son rôle social pour devenir une expression artistique, donnant naissance d'abord aux danses de cour de la Renaissance, puis à la danse classique. Avec l'émergence du ballet comme forme de danse théâtrale par excellence, ce qui était auparavant une pratique sociale est désormais structuré en un système de codification exigeant et rigide, qui à travers un certain type de corps vise à représenter un certain récit produit par des rôles sociaux spécifiques. Le récit dominant s'étend de manière hégémonique, il est résumé ainsi par l'historien de la danse Alessandro Pontremoli : « une figure féminine, fragile, aérienne, et en équilibre toujours précaire [comme le montre l'utilisation des pointes], opposé à une masculinité qui la soutient » (Pontremoli, 2004, 107). La danse en tant qu'art occidental implique toute une grille technique du corps, une architecture corporelle, dont le projet est la maîtrise et la virtuosité des corps à travers des formes représentationnelles prédéfinies.

Ces formes représentationnelles sont façonnées par la modernité, elle-même indissociable de la colonialité. Le groupe de travail « Modernité-Colonialité », qui réunit des penseurs majeurs des études décoloniales tels qu'Anibal Quijano, Enrique Dussel et Walter Dignolo, analyse la modernité à partir du prisme de la colonialité, en prenant pour point de départ la colonisation européenne du continent latino-américain. Pour ces théoriciens, la *colonialité du pouvoir* désigne le rapport de domination instauré lors de la formation des Amériques et du capitalisme moderne européen centré au XVI^e siècle. Un ressort central de ce système réside dans la classification des populations à l'échelle mondiale selon une construction sociale de la race, élaborée au sein du

processus colonial et assignant des places et des rôles distincts aux colons et aux colonisés. À cette hiérarchisation raciale s'ajoute la dévalorisation des coutumes et des savoirs des peuples colonisés, tandis que le colonisateur se présente comme seul détenteur de valeurs et de connaissances réputées valides et universelles. Cette logique se manifeste encore aujourd'hui dans l'invisibilisation ou la marginalisation des chercheur·euses colonisé·e·s dans l'espace académique, dans la délégitimation de leurs objets de recherche et points de vue, ou dans l'imposition de modes de pensée dominants. Dans *The Darker Side of Western Modernity : Global Futures, Decolonial Options* (2011), Mignolo soutient que la décolonialité implique de se détacher de la matrice coloniale du pouvoir qui sous-tend la modernité occidentale, afin d'imaginer et de construire des futurs mondiaux où les êtres humains comme le monde naturel ne sont plus soumis à l'exploitation au service d'une accumulation incessante de richesse.

La décolonialité s'oppose à l'universalité et à l'eurocentrisme épistémologique, ce mouvement de pensée cherche donc à réhabiliter les devenirs minoritaires. Dans cette perspective, la décolonialité concerne un devenir-minoritaire qui englobe celui des femmes, des communautés LGBTQ+, racisées ou marginalisées, mais aussi celui de formes de vie animales ou imperceptibles. Ces lectures décoloniales appliquées à la danse impliquent un décentrement, il faut inclure des pratiques plus libres et des corps qui sortent des normes corporelles occidentales, tout en s'ouvrant à des formes, des objets et des matières qui peuvent participer au travail chorégraphique. Au sein de l'exposition *Refus contraire*, le groupe de chorégraphes autour de *Make Banana Cry* se livre à un travail de décolonisation de la danse en tant que discipline, tout en développant des relations critiques avec l'espace d'exposition. Leur travail est explicitement décolonial, la thématique de la pièce — qui aborde des questions liées aux identités culturelles, notamment en partant de la culture asiatique — et les pratiques présentées en témoignent. En effet, les artistes de *Make Banana Cry* ont en commun des approches de la chorégraphie comprise comme une pratique élargie (« expanded practice » dicit Stephen Thompson, lors de la table ronde¹¹⁴). La danse élargie désigne l'inclusion de danses non occidentales, mais on remarque de plus en plus que le travail en danse devient une pratique élargie qui veut inclure des registres de danses plus populaires, ou encore, associées pendant longtemps à des pratiques culturelles. Ainsi, la danse revient à ses dimensions

¹¹⁴ Lors de la discussion publique « Décoloniser la danse, entre identité et liberté », 6 juin 2018, dans le cadre de *Refus contraire*, sous l'animation de Véronique Hudon avec Stephen Thompson, Andrew Tay, Dana Michel, Galerie de l'UQAM.

sociales, les chorégraphes développent une attention renouvelée à ses manifestations quotidiennes, elle est moins axée sur la virtuosité.

La « danse élargie » permet de penser la danse au-delà des disciplines artistiques établies et reconnues (ballet, danse moderne) pour éclairer des manifestations multiples, et non exclusivement artistique, tout autant qu'elle signifie de penser la chorégraphie au-delà d'une relation essentialiste, liée au corps et au mouvement. Le dispositif de visibilité de la danse est redéfini. Plus encore, la danse élargie cherche à établir une distinction entre la chorégraphie (comme dispositif) et la danse : la danse y est reconnue en tant que manifestation qui se sédimente dans une relation au corps et au mouvement, sans qu'il y ait un principe chorégraphique, bien qu'il puisse y avoir chorégraphie finalement. Les appellations « chorégraphie élargie », « danse élargie » et « pratique élargie » se confondent les unes aux autres, mais chacune des énonciations montre le désir de sortir la danse d'un cadre de pratique restreint. Dans son livre, *Expanded Choreographies — Choreographic Histories* (2022), la chercheuse, Anna Leon, montre que le terme demeure difficile à cerner :

Expanded choreography is an elusive notion. There is no single, organised, expanded choreographic movement—no body of theorists or practitioners who claim a conceptual/artistic territory. There is no full consensus about the meaning of the term, and how one answers the question of what expanded choreography is indicates and reflects their view of choreography tout court. If choreography is related to a disciplinary arrangement of bodily motion, expanded choreography can be practiced by military officials and gender norms; if choreography is related to patterns of motion, expanded choreography can appear in the development of a fractal; if choreography is directed towards dancing bodies, expanded choreography can encompass the dance of non-human materialities. Moreover, as is the case with further widely-debated terms — “non dance”, “conceptual” dance, “post-dance”—the very construction of the expression “expanded choreography” subjects it to criticism; the adjective “expanded” implies both a core from which expansion occurs (raising the question of what that core may be) and the potentiality of limitless widening, where everything becomes (expanded) choreography, emptying the term of meaning. But despite such issues, expanded choreography has benefited from relatively wider acceptance than other terms—most notably, it has been used by practitioners, including Mette Ingvartsen, Dragana Bulut, Dalija Acin, and Spångberg. (22)

La notion d'« expanded choreography » invite à penser la danse dans sa multiplicité. Elle repose sur une dialectique inclusive : la « chorégraphie élargie » désigne ainsi des pratiques chorégraphiques transdisciplinaires, nourries par une conscience critique de l'intériorisation des procédures disciplinaires et de l'histoire officielle de la danse. Cette pratique mène à réfléchir à la

danse pour y inclure des formes populaires liées à la dimension sociale. Il faut comprendre que la « danse élargie » par sa nature inclusive rend l'effort de définition impossible, puisqu'elle vise à suspendre la sélection ou l'élection de pratiques au détriment d'autres, elle est donc un positionnement critique. Il s'agit d'une redéfinition de la chorégraphie — ce que Bojana Cvejic a nommé le « concept ouvert de la chorégraphie » — non seulement en élargissant les notions déjà existantes, mais aussi en demandant ce que la chorégraphie peut faire d'autre, ce avec quoi elle peut travailler, ce qu'elle peut *être* d'autre.

Le travail pratique de Make Banana Cry, parce qu'il met en jeu des formes dansées aux provenances culturelles situées et diversifiées représente bien la « danse élargie », notamment lorsque les chorégraphes se livrent à la série d'interventions intitulées *Banana Peels (Trying Hard)* ; ces performances s'apparentent à des répétitions ouvertes au public. Lors de ces interventions, les artistes pratiquent des formes associées à l'histoire sociale de la danse, tout en développant des réflexions sur les représentations culturelles qui s'y trouvent véhiculées. Ainsi, leur recherche chorégraphique inclut des danses populaires, danses sociales ou folkloriques, par exemple : le groupe prend comme point de départ la danse « hustle disco », une danse populaire des années 70, dont iels reprennent des figures clés, qu'iels vont combiner avec des mouvements dansés qui reprennent des figures de la danse moderne. La danse répétée est soutenue par une musique forte sur laquelle les interprètes dé-composent et re-composent la même partition. En recontextualisant cette danse au sein de l'exposition, les artistes nous permettent d'en faire une autre lecture. Le travail renoue avec un fondement social et populaire de la danse, tout en offrant un glissement critique, puisque ce travail est présenté dans le cadre officiel d'une galerie universitaire. Iels introduisent, non seulement la danse dans un contexte qui lui est étranger, mais aussi des formes populaires de danses, ce qui ne correspond pas à l'esprit de la galerie souvent associé à un univers plus élitiste. Les artistes ne présentent pas littéralement la danse, iels en font une déconstruction, un démantèlement qui introduit une étrangeté et une liberté. En effet, les exercices jouent sur un travail de contamination et déconstruction des mouvements qui sont relayés et transformés par chacun·e des interprètes, ce qui met en jeu l'identité propre de chaque danseur·euse. La répétition d'une série de mouvements mène à considérer la dimension chorégraphique et technique de la danse, tout en exposant ses limites puisqu'il n'existe pas d'action répétable à l'identique. Ainsi, la singularité de chaque occurrence montre la résistance des corps, cette impossibilité de reconduire

l'identique crée des déplacements des normes et des conventions. Les artistes montrent un travail de *désapprentissage* technique, dont ils reconnaissent les limites. Tandis, que l'inclusion de formes populaires et sociales dansées dans l'exposition interroge la disqualification de différentes pratiques du champ de l'art.

Lors de la discussion publique, le chorégraphe Andrew Tay, à la direction du projet, parle de « confusion culturelle » pour désigner un travail qui fait se rencontrer librement des formes, des traditions et des représentations culturelles considérées étrangères les unes aux autres. Ce travail opère des glissements d'une culture à une autre, notamment par le déplacement de sens que peut subir un symbole graphique selon le contexte. Le tapis au sol, par exemple, reprend un motif conçu par Dominique Pétrin à partir d'une croix gammée inversée : un symbole couramment utilisé en Asie, issu des traditions bouddhistes et taoïstes, où il renvoie à des dimensions spirituelles et se retrouve fréquemment dans l'espace public. En Occident, en revanche, ce même signe est immédiatement associé au fascisme et fait l'objet de censure dans l'espace public. Ainsi, cet exemple démontre que les réalités culturelles sont fluctuantes et situées.

Le travail de réappropriation est au centre du projet *Make Banana Cry*, le groupe utilise des formes connotées culturellement, ils en font ressortir les enjeux politiques et se livrent à des jeux de déplacements critiques, qui permettent non pas de vider les formes, les représentations, ou encore les objets de leur signification, mais plutôt de les réinvestir pour renverser les formes d'oppressions latentes ou explicites contenues. Par exemple, les objets présentés en galerie sont des produits industriels de consommation qui participent à l'exotisation et/ou à la fétichisation de la culture asiatique, tout en témoignant de la logique de surconsommation : une variété de sabres en plastique, des masques pour le visage et autres soins dont les emballages évoquent les mangas, des gants ornés de motifs fantaisistes, ou encore des boîtes de nouilles ramen. Ils sont accompagnés de cartels qui parodient les discours savants et positivistes en muséologie, ces approches sont mises au service d'un peuple imaginaire les « bananas », qui vient illustrer un renversement des formes de dominations culturelles, tout en faisant la critique de nos réalités actuelles. Jouant de l'ambiguïté entre imaginaire et réalités actuelles, les artistes mélangent différentes références culturelles, les cartels détournent les situations actuelles pour faire ressortir les formes de dominations et d'aliénations à leurs fondements. La dénomination « bananas » rappelle le titre de la performance principale « Make Bananas Cry » ; « bananas » est une expression souvent péjorative qui évoque

un phénomène d'acculturation où une personne asiatique s'occidentalise, la banane est jaune à l'extérieur, cette couleur représente l'identité asiatique, et blanche à l'intérieur, la manière dont la personne s'est occidentalisée. Cette image évoque les enjeux identitaires vécus par les personnes racisées qui intériorisent une norme régulatrice blanche et occidentale. Les « bananas » illustrent un renversement faisant de cette population marginalisée, la population dominante. *Make Bananas Cry* illustre les fluctuations identitaires et culturelles, dénonçant les formes de dominations et leurs alliances avec le pouvoir économique, notamment très visible entre l'Occident et l'Asie. En effet, les objets manufacturés « Made in China » matérialisent les formes de dominations économiques.

Le travail de « confusion culturelle » permet des jeux complexes d'appropriations et réappropriations qui peuvent mener à la subversion des formes de domination ; ils sont, ici, des gestes politiques. En effet, *Make Banana Cry* traite des formes d'appropriations tout en témoignant de la fluidité et de l'hybridation culturelle. Le défilé *Make Banana Cry* constitue le point culminant dans ce travail. Rappelons que ce défilé présente les artistes déambulant sur une piste (similaire à celle d'un défilé de mode), le rythme devient de plus en plus rapide, et à chaque sortie de piste, les artistes modifient leur apparence physique à l'aide de tissus, de vêtements et d'objets — qui sont eux-mêmes marqués par des formes de domination culturelle, de genre et économique — pour incarner des stéréotypes culturels qui changent à leur tour leur démarche et gestuelle. Le travail des artistes aux origines culturelles métissées interroge les marqueurs visibles associés aux identités culturelles et portés par les corps racisés. Les minorités visibles sont en effet fréquemment réduites à des stéréotypes, que les artistes rejouent en se déguisant à l'aide d'objets et d'accessoires. Les images proposées sont des parodies et des critiques par l'exagération. Leur interprétation très physique quant à elle est marquée par la forme répétitive des tours de piste : une courte boucle d'actions répétées qui se termine à la sortie. La forme du défilé, l'excès stylistique, humoristique et flamboyant, rappelle le camp¹¹⁵ que l'on retrouve dans les manifestations LGBTQ+ (voguing, drag, etc.), en prenant non pas comme objet les cadres hétéronormatifs, mais l'appartenance

¹¹⁵ Le concept de « camp » d'abord pensé par Sontag, dans son essai « Notes on camp », comme une sensibilité ironique abordée dans une certaine forme d'esthétique (dans le sens d'artifice et de style) apolitique et extravagante (Sontag, 1964). C'est d'abord une façon de regarder le monde, basée sur un double sens, qui a été réappropriée par la contre-culture gay. L'esthétique *camp* s'appuie sur l'exagération et l'artifice desquelles émerge une forme de théâtralité, il représente la juste dose du mauvais goût avec légèreté et humour.

culturelle. Différents procédés pour marquer son emprise sur les corps étrangers sont illustrés, par exemple, la création d'un imaginaire qui cherchent à naturaliser une forme de docilité et de soumission du/de la colonisé·e : Hanako Hoshimi-Caines interprète une femme enceinte asiatique qui quémande. D'autres incarnations reprennent un imaginaire raciste où les corps non-occidentaux sont dangereux et menaçants, par exemple Simon Portugal incarne un terroriste en mimant le tir d'un bazooka. À l'entrée, le public est invité à porter des chaussons médicaux, rappelant non seulement l'hygiénisme souvent associé aux cultures asiatiques, mais aussi connotées à la maladie et à la contamination.

La première portion de la pièce *Make Bananas Cry* a lieu dans le noir (je l'ai déjà évoqué dans la première section). Au début de la pièce, les lumières de la salle d'exposition sont brutalement fermées, ce qui crée un contre-espace — celui de la noirceur et non de l'illumination propre au *white cube* ; les corps y sont libérés d'une visibilité et des marqueurs culturels. Dans l'obscurité, les performeur·euse·s défilent en étant couvert·e·s de plusieurs couches de vêtements qui dissimulent complètement leur corps, on voit seulement les yeux de chacun·e, dont le contour est maquillé de couleurs vives formant un bandeau. Ainsi, les artistes veulent annuler toutes formes d'identifications culturelles, notamment liées à la couleur de la peau. Cette situation montre comment la couleur de peau agit comme un marqueur social qui vient moduler notre appréhension des individus. Un peu plus tard, l'éclairage de l'exposition est rallumé. Dans cette seconde portion du défilé, les artistes vont se dévêtir graduellement pour se costumer et incarner des stéréotypes culturels, jusqu'à être complètement nus. Les néons neutres et froids qui constituent l'éclairage de l'espace d'exposition contribuent alors à objectifier les corps.

L'utilisation d'objets industriels et commerciaux — sabres de plastiques, éventails ou foulards — pour transformer leur corps contribue à cette objectification. Le travail de transformation de l'image corporelle avec un ensemble d'objets et d'accessoires montre l'emprise des représentations culturelles sur nos manières d'appréhender l'autre. Ainsi, il est possible de comprendre comment la visualité est liée à l'instrumentalisation et à la fétichisation des corps qui réduit l'autre à un objet, les déterminations raciales sont la plupart du temps associées à un ensemble de caractéristiques corporelles visibles. La pièce cherche à déconstruire les mécanismes de lecture du corps auxquelles participent les différentes caractéristiques culturelles. La chorégraphie par l'exagération et l'amplification de la mascarade, nous fait bien comprendre la dimension construite des

catégorisations culturelles. À chaque tour de piste, les artistes changent leur apparence physique, le rythme devenant de plus en plus soutenu, les changements d'apparences deviennent de plus en plus éclatés et fantaisistes, illustrant aussi l'interchangeabilité de ces identités culturelles qui sont plus près d'un masque social accolé à des cultures. La dimension humoristique et ironique du geste des artistes est palpable à travers l'univers fantaisiste qu'ils créent, c'est pourquoi le public n'a d'autres choix que de constater la force de ces représentations culturelles et leur implantation dans l'imaginaire populaire (puisque il y a reconnaissance de ses stéréotypes), ce qui peut mener à une déconstruction critique de ces représentations.

Le travail d'endurance physique qu'exige la partition soutenue montre l'instrumentalisation des corps qui sont réduits à faire « spectacle ». Le visage impassible des danseur·euse·s rend compte d'une distanciation face aux représentations qu'ils incarnent, le « travail » de plus en plus rapide est très exigeant transparait dans l'essoufflement et la course accélérée des danseur·euse·s sur la piste. À la toute fin, lorsque le rythme n'est plus soutenable, les corps nus vont s'effondrer au sol, leur respiration forte et la sueur ne seront que davantage palpables, puisqu'ils sont très près du public et dénudé·e·s. Ce travail exige une maîtrise technique des chorégraphes qui est essentielle à la précision des gestes et des mouvements exécutés, tout autant que par leur capacité à soutenir le rythme de plus en plus effréné. En effet, les corps sont marqués par la discipline, celle en danse. Ces artistes ont été formés à des techniques corporelles, plusieurs des danseur·se·s ayant été formé·e·s au ballet classique (Hanako Hoshimi-Caines, Ellen Furey) ou à des disciplines sportives (Stephen Thompson, Dana Michel). La technique des corps est inévitablement mise en jeu dans ce travail corporel, car la partition implique un entraînement : les figures sont parfois acrobatiques, elles s'enchaînent rapidement et nécessitent une agilité physique. Cette performance est à la fois drôle et malaisante, l'agilité des artistes, l'esthétique colorée et l'humour teintent l'ensemble, cependant, un certain malaise est ressenti face aux représentations culturelles qu'illustrent les artistes. Ces représentations sont des caricatures de caricatures, jouant sur la dimension hyperbolique de la représentation pour la retourner contre elle.

Ainsi, si les représentations sont ludiques, parce qu'elles mettent en jeu des objets et des mouvements de manière inusitée, il demeure que l'expression des artistes est impassible et sérieuse montrant une forme de déconnexion volontaire avec les représentations qu'ils incarnent, ce qui donne l'impression que les corps subissent littéralement ces représentations. Ce qui rappelle la

situation réelle d'une personne au corps racisé. De même, cet aspect de la performance montre comment la discipline physique travaille à une instrumentalisation des corps. Lors de la discussion publique, les artistes soulignent que la performance elle-même n'est pas plaisante : la répétition — puisqu'il s'agit de tours de piste successifs — soumet le corps à une épreuve d'endurance. Cet aspect est lisible pour le public, ce qui vient troubler la dimension spectaculaire, exotique et amusante pour en faire surgir un malaise. Ce travail montre la séparation entre les images représentées et les corps. Ainsi, le travail de Make Banana Cry rend visibles les formes de violence liées aux représentations culturelles — qui représentent des formes de dominations culturelles, sociales et économiques —, tout autant qu'il nous met face à leur banalisation à travers le spectacle (fondé sur la séparation des images et de la vie).

Le travail du groupe Make Banana Cry s'inscrit en dialogue avec le contexte d'exposition. Ainsi, les artistes sont particulièrement conscient·e·s d'évoluer dans un espace qui s'inscrit dans la continuité des conventions muséologiques, lesquelles exemplifient des méthodes fondées sur la classification et la catégorisation. L'installation joue sur la mise en scène de ces codifications et catégorisation muséologique en utilisant le mobilier d'exposition, elles mettent sous vitrines des objets visuels qui sont divisés par catégorie. Dans ce contexte, le travail des artistes développe une dimension critique à l'endroit des codifications et représentations scientifiques, liée à la muséologie et à l'ethnologie, dont ils jouent en mettant des objets manufacturés aux accents exotiques et asiatiques sous-vitrine, tout en créant des cartels portant sur un peuple imaginaire, les « bananas ». La présence d'objets de consommation et de peu de valeur — qui sont pour la plupart inutiles, c'est-à-dire qu'ils sont des objets fantaisistes illustrant les dérives du capitalisme — joue sur les codes et conventions de l'exposition. Ces objets nous font réfléchir à la fois à la dimension consumériste des objets, aux formes de dominations liées à la production de ceux-ci, et à leur fonction symbolique, liée aux représentations qu'ils véhiculent d'une culture. En effet, la mise en jeux de ces objets par les artistes figure les processus par lesquels les cultures sont fétichisées et consommées. L'exposition de ces objets montre la complexité de la consommation interculturelle et demande aux publics de réfléchir aux sources de leurs propres idées préconçues sur la culture visuelle chinoise.

Les artistes adoptent une position critique, ils proposent un travail qui joue avec les catégories et les normes, qu'elles soient liées aux objets, à la discipline artistique, à la danse ou à l'appartenance

culturelle. Iels introduisent une forme d'agentivité en cherchant constamment à déconstruire les disciplines, les techniques et les représentations culturelles dans lesquelles sont pris les corps. Leur travail use de différentes stratégies décoloniales pour se réapproprier des identités, hors norme. La commissaire Jay Pather, qui s'intéresse à l'impact du colonialisme sur la danse, affirme :

Dance can be viewed as the most obvious art discipline to hold with complexity and nuance the decolonial discourse because coloniality is so much about bodies—whether those bodies are invested with power or divested of power, whether a body was marked superior on account of the color of their skin, the texture of the hair, or inferior based on the color of their eyes or the size of their hips—coloniality rationalized its voraciousness largely on the basis of bodies, their from—and their pigmentation. (2023, 56)

La danse a le potentiel d'élargir le champ de sa pratique et du curatorial, la chorégraphie élargie permet de présenter des expériences incarnées et multi-sensorielles au sein de l'exposition. Plutôt que de valoriser une virtuosité physique, les artistes de *Make Banana Cry* proposent une virtuosité de la présence et de l'engagement propres aux communautés artistiques. Leur proposition dénonce le regard occidental qui construit des représentations homogènes et monolithiques des identités culturelles non-occidentales.

4.4.2. Le collectif Cool Cunts : corporéité et matérialité féministes

Si les attributs et les actes du genre, les différentes manières dont un corps montre ou produit sa signification culturelle sont performatives, alors il n'y a pas d'identité préexistante à l'aune de laquelle juger un acte ou un attribut ; tout acte du genre ne serait ni vrai ni faux, réel ou déformé, et le présupposé selon lequel il y aurait une vraie identité de genre se révélerait être une fiction régulatrice. Judith Butler (2005 [1990], 266)

Dans les galeries ou les musées, les objets sont privilégiés et la relation à la vision a été souvent qualifiée d'hégémonique par des historien·ne·s de l'art. Dans son célèbre livre *Inside the White Cube : The Ideology of the Gallery Space* (1976), l'historien de l'art Brian O'Doherty a démontré que le *white cube* incarne un idéalisme moderne dans lequel l'œil est détaché de son ancrage corporel. En Occident, les arts vivants sont des champs de pratiques historiquement investies par les femmes (danse, théâtre, chants) ; elles y sont des interprètes, des modèles et des muses, c'est-à-dire l'objet de projections provenant de l'artiste masculin. Pendant longtemps (et encore aujourd'hui), l'exposition des corps féminins, sa valorisation plastique par le mouvement et par la pose semble répondre à la pulsion scopique du désir masculin. Au fil du temps, les femmes ont su utiliser les arts incarnés pour s'affirmer comme sujet à part entière, notamment y interroger leurs conditions sociales. L'art de la performance y a joué un rôle crucial, puisqu'il a permis de développer des formes de connaissances empiriques en travaillant à partir de la matérialité et de la littéralité des corps. Ainsi, la performance est devenue rapidement un médium et un outil de prédilection pour les artistes féministes.

Dès les années 60 et 70, les artistes féministes ont rendu manifeste des enjeux politiques et sociaux liés à l'identité de genre par le biais de pratiques en performance. Les artistes ont présenté des performances dans lesquelles le corps était investi de manière littérale. Dans le champ de l'art de la performance, différentes théoriciennes ont décrit tour à tour cette dimension littérale en parlant : d'un « corps explicite » (*explicit body*), expression développée par Rebecca Schneider pour traiter de la littéralité des actes posés par les femmes performeuses, d'un « corps concret » (*concrete body*), un corps ancré dans les comportements quotidiens, cette idée a été théorisée par Elise Archias, ou de « gestes radicaux » (*radical gestures*), idée développée par Jayne Wark pour traiter du corps

comme un site de résistance pour les femmes. Les femmes artistes de la performance ont abordé leur corps à travers sa littéralité et ont remis en question les représentations qui leur étaient assignées par les hommes. L'artiste Carolee Schneemann a abordé le traitement matériel des sensations, Yvonne Rainer la chorégraphie du mouvement piétonnier et Ana Mendieta avec ses « Siluetas » a laissé des empreintes de son corps avec des matériaux naturels, par exemple. La performance est liée à l'élaboration de savoirs féministes portés sur la dimension expérientielle. En effet, la pensée féministe fait du corps le premier site de subjectivation, elle permet de penser celui-ci à l'intersection de la biologie, du social, du matériel et du symbolique. Schneider écrit :

A mass of orifices and appendages, details and tactile surfaces, the explicit body in representation is foremost a site of social markings, physical parts and gestural signatures of gender, race, class, age sexuality—all of which bear ghosts of historical meaning, markings delineating social hierarchies of privilege and disprivilege. The body made explicit has become the mise en scene for a variety of feminist artists. (Schneider, 1997, 2)

Mettre en scène un corps socialement marqué par le genre, la race, l'âge, la sexualité, c'est bien ce qu'ont incarné les démarches en art de la performance. Pour la théoricienne féministe Irigaray, il faut imaginer des nouveaux modes de langage, de connaissances et d'expériences incorporés pour développer des savoirs féministes. Ces savoirs apparaissent intimement liés au corps, puisqu'il est au fondement de la stigmatisation des femmes et de leurs exclusions de la sphère publique. Ainsi, les artistes féministes ont rapidement fait de la performance un outil théorique et pratique, servant autant à approfondir les réalités des femmes et/ou minorités de genre, qu'à développer des formes d'activismes sociaux¹¹⁶. En périphérie et en marge des discours dominants, ces formes de savoirs féministes s'élaborent à partir d'expériences et de corporéités minoritaires. Ces dernières décennies, la notion de performativité est au cœur des théories de genre et queer ; ces théories réfutent la dimension essentialiste du genre. Dans le contexte de cette troisième vague du féminisme, le genre y est le reflet d'une culture sociale dans laquelle nous performons le genre lui-même. Dans ce contexte, les subjectivités féministes sont hybrides, complexes et plurielles, c'est en partant de ces

¹¹⁶ Nous pouvons penser au Woman's Building co-fondé par Suzanne Lacy en Californie, le Art Center College, Los Angeles Contemporary Exhibitions, California Institute of the Arts, Feminist Art Program. Voir le livre Phelan, P. (2012). *Live Art in LA*. Londres New York : Routledge.

réflexions féministes non-essentialistes et queer que je propose de situer le travail réalisé par le collectif Cool Cunts.

Le travail du collectif Cool Cunts s'inscrit dans un militantisme féministe, dont l'intersectionnalité et l'interdisciplinarité revendiquées sont en concordance avec le mouvement queer. Le collectif partage des idéaux communs soit « l'égalité, la diversité et l'engagement social et politique » (description du collectif). Leurs propositions artistiques travaillent à une déconstruction critique des représentations de genre. La forme collective et horizontale s'inscrit dans un désir commun de poursuivre ce travail militant et collectif. Le groupe est composé de vingt-cinq artistes s'identifiant en tant que femmes et/ou LGBTQ+ ; cette structure cherche à dissoudre la signature individuelle de l'artiste au profit d'une organisation collective qui permet à chacun·e de jouer des rôles différents. Le projet s'articule de manière libre et organique en préservant l'identité et la subjectivité de chacun·e. Leur recherche emprunte des moyens et des stratégies queer de résistance : l'ambiguïté entre sujet et objet, la théâtralité par la mise en scène des corps et des actes, la mise en jeu de l'échec de la représentation. L'ensemble de ces stratégies visent à troubler les représentations des femmes véhiculées dans la culture et l'imaginaire populaire, il s'agit de montrer l'artificialité de ces modèles représentationnels et les mécanismes de contrôles auxquels sont soumises les femmes. Ces stratégies résistent aux normes représentationnelles, par un travail de réappropriation de leur corps et de leur féminité au-delà d'un regard masculin.

Dans le contexte de *Refus contraire*, les Cool Cunts avec leur série *Blank Cunts/quatuor en solos* (2018), travaillent avec des objets de la culture de consommation et populaire. Leurs installations sont précaires, elles s'apparentent à des « squats » ou des abris temporaires regroupant des objets non-artistiques qui se mélangent avec des costumes, des perruques et différents appareils dit « féminins » : colliers de perles or, tapis aux poils longs et aux couleurs de l'arc-en-ciel, boîtes de Jello, queue de sirène sous la forme d'un filet, balles de laine à tricoter, poupées gonflables, cahiers et crayons à colorier, etc. Les costumes, accessoires et perruques tiennent un rôle significatif, puisque les artistes les utilisent souvent lors des performances ; rappelons qu'un support avec des costumes et différents appareils vestimentaires est disposé dans l'exposition, de même qu'une garde-robe remplie de costumes variés (armure de chevalier, veston cravate, robes, etc.) est aménagée dans la coulisse d'un mur de la galerie. Ces objets et accessoires viennent marquer la dimension performative des représentations de genre, ils montrent la dimension construite du genre

et le rôle clé joué par la performativité. Ainsi, le collectif se positionne en continuité avec les théories féministes non-essentialiste du genre. La philosophe Judith Butler a montré l'importance de la notion de performativité qui est au cœur de sa théorie critique où le genre est une identité construite à travers la répétition d'actes performatifs. Les stratégies de travestissement et de mascarades sont emblématiques de la stratégie de résistance féministe qui cherche à dénaturiser le genre en montrant son artificialité. Judith Butler s'est intéressée à ces questions d'appropriations et subversions du genre. Dans son livre *Body that Matter*¹¹⁷ (1993) et *Gender Trouble* (1990), elle analyse le travestissement et la *drag*, ou encore, le *queering*, elle aborde ces actions dans des perspectives psychanalytiques (notamment lacanienne) à travers les « stratégies de mascarade ». Ces jeux de représentations présents dans les cultures LGBTQ+, mais aussi chez les femmes, traduisent des manières de se libérer de leur assujettissement en utilisant les représentations pour les subvertir. Dans *Ces corps qui comptent*, Butler écrit à ce sujet : « Le travestissement est ainsi subversif dans la mesure où il met en lumière la structure imitative par laquelle le genre hégémonique est lui-même produit et conteste par là, la prétention de l'hétérosexualité à la naturalité et au statut d'origine. » (2018 [1993], 189) Le terme *queering* quant à lui par son étrangeté trahit ce qui devait rester caché, ce qui vient troubler la surface répressive du langage.

Le terme queer a été adopté à la fin des années 80, il est une réappropriation d'une insulte qui désigne à l'origine les homosexuels. Le mot « queer » signifie « étrange » ou « bizarre », c'est tout ce qui vient troubler le modèle hétéronormatif et cisonormatif. Ce mot a pris forme à travers une pratique linguistique « dont le but était de faire honte au sujet qu'il nommait ou, plutôt, de produire un sujet à travers cette interpellation humiliante » (Butler, 2018 [1993], 330). Butler souligne que le performatif fonctionne en tenant compte de l'histoire du discours qui conditionne les usages contemporains, le terme « queer » témoigne donc d'un retournement critique contre cette histoire. L'usage actuel du mot « queer » rend compte d'« une pratique de *resignification* dans laquelle le pouvoir de délégitimation du nom “*queer*” est renversé pour légitimer la contestation des normes sexuelles » (2018 [1993], 339) Les théories queer prônent la fluidité du genre et cherchent à le définir hors de la logique binaire homme-femme et l'hétéronormative.

¹¹⁷ Ce livre est traduit en français, j'utiliserai la traduction pour le reste de mes analyses : *Ces corps qui comptent : de la matérialité et des limites discursives du sexe* (2018[1993]).

L'esthétique queer est marquée par cette idée de « troubler » les normes sociales, plus spécifiquement celles liées à l'identité. Ainsi, il faut signifier que l'éclectisme, le mélange des temporalités et des genres, l'hétérogénéité, le « dérangement » sont autant de caractéristiques que l'on peut accoler pour définir l'esthétique queer. L'esthétique queer se fonde sur l'appropriation des codes populaires et médiatiques pour les subvertir et en faire la parodie : Queer Nation, Group Material, Testing the Limits et DIVA TV sont des groupes emblématiques de ce mouvement. Le travail collectif, l'autogestion et le Do It Yourself sont souvent des approches préconisées au sein de ces groupes réfractaires aux normes. En continuité, les pratiques queer sont des pratiques artistiques souvent ouvertement militantes où « l'agir théâtral » y est utilisé : on pense aux « *dies-ins*¹¹⁸ », les bals de travestis, les spectacles *butch fem*, la parade, les performances drag ou encore les *kiss-ins* de Queer Nation, entre autres. À ce sujet, il faut souligner que l'émergence du mouvement queer est liée à l'activisme social des communautés LGBTQ+, notamment en réponse à la crise du VIH. Le milieu queer est autant constitué de philosophes que d'activistes, la mobilisation politique est implicite à toutes pratiques artistiques queer.

Les Cools Cunts utilisent des stratégies de travestissement, par le biais de costumes et d'accessoires qui cherchent à montrer l'artificialité des représentations de genre. Lors du vernissage, les performeur·euse·s portent perruques et robes, iels vont vernir leurs ongles de mains et de pieds de manières ironiques en prenant l'idée de vernissage au sens littéral. Chacun·e porte une perruque qui cache leur visage qui rend leur présence anonyme et interchangeable entre elles. Ainsi, les performeuses jouent sur la sérialité et la reproductibilité des représentations associées au genre féminin. Leur costume montre l'artificialité de ces figures, qu'iels mettent en échec en tombant au sol ou en restant dans une immobilité inquiétante. Cette mise en échec rappelle les réflexions de Judith Halberstam, Heather Love et José E. Muñoz qui font de l'échec une stratégie de résistance queer. Dans *The Art of Failure* (2011), Halbertsam écrit :

The concept of “weapons of the weak” can be used to recategorize what looks like inaction, passivity, and lack of resistance in terms of the practice of stalling the business of the dominant. We can also recognize failure as a way of refusing to acquiesce to dominant logics of power and disciplines and as a form of critique. As a practice, failure recognizes that alternatives are embedded already in the dominant and that power and

¹¹⁸ Les « dies-ins sont une forme de manifestation dans laquelle les participants miment la mort en s'allongeant par terre – ils ont été développés dans la lutte contre le sida.

that power is never total or consistent; indeed failure can exploit the unpredictability of ideology and its indeterminate qualities. (2011, 88)

Les performeur·euse·s tombent au sol et vacillent, iels performent l'échec de ces formes représentationnelles. D'autres performances montrent la répétition du même geste : tricoter, ranger et classer des colliers, s'entraîner, etc. Ce type de performance montre l'artificialité du genre comme étant une interprétation performative et répétitive. Les actions et les pratiques comme se coiffer ou s'épiler, par exemple, instituent le genre. Butler écrit à ce sujet : « [...] le genre n'est pas notre essence, qui se révélerait dans nos pratiques ; ce sont les pratiques du corps dont la répétition institue le genre. » (14) Ainsi, c'est par la répétition d'actions sur de longues durées que les performeuses des Cool Cunts semblent incarner la pensée de Butler.

En effet, le travail de répétition est au cœur d'un nombre important des performances proposées par les Cool Cunts, qu'il s'agisse d'une séance d'entraînement avec un coach sur YouTube, à laquelle s'adonne une performeuse sur le monte-charge, ou d'une séance d'épilation au centre de l'exposition, accompagnée d'une recette de cuisine récitée par la performeuse. Le corps de la femme est représenté comme étant incessamment soumise à des injonctions de soins, de santé et des critères de beauté, la féminité est performée à travers un ensemble de pratiques : aller à la salle d'entraînement, faire la cuisine ou s'épiler. La féminité est la citation contrainte d'une norme, dont l'historicité complexe est indissociable de relations de discipline, de régulation et de punition. Jouer et re-jouer les représentations normatives des femmes pour en faire émerger une critique est une stratégie queer. Pour Butler, la mascarade — notion d'abord comprise à travers une relecture psychanalytique de Lacan — est ce que les femmes sont obligées de faire pour « paraître être » pour incarner le désir masculin. Ainsi, cette notion pointe le genre féminin comme étant associée au paraître. La mascarade serait une interprétation ironique de sa propre féminité dans une posture camp — qui se traduit par une extravagance et exagération stylistique — face aux normes sociales. Dans les pratiques queer, les conventions et comportements hétérosexuels sont mimés et exagérés de manière hyperbolique pour les retourner contre elles-mêmes, ce qui met à nu l'homophobie qui structure ces conventions. Par les différentes pratiques de travestissements, on cherche à montrer l'échec et l'artificialité de l'hétéronormativité.

L'occupation est aussi une stratégie de résistance chez les Cool Cunts, puisque les artistes prennent position et se mettent en vue de manière littérale dans l'espace d'exposition. Les formes installatives créées par les Cool Cunts s'incrusteront dans l'espace « réel » de l'exposition. Au point de départ, l'espace est ordonné et vierge, mais il deviendra progressivement marqué par un désordre. Plutôt que de proposer un cadre spatial pour délimiter la performance dans l'exposition, les performeur·euse·s envahissent l'espace, iels s'y déplacent librement. Iels se l'approprient par le biais d'installations précaires : couvertures mises au sol sur laquelle, elles s'affairent, petit campement au centre de l'exposition. Leurs actions, leurs gestes contreviennent aux normes et conventions de l'exposition. Leurs présences résistent à l'ordonnement de l'espace d'exposition. Par exemple, l'installation *Shiny Cunt/déshabiller l'esprit* (Annexe C, fig. 10) met en scène une cimaise de la galerie, qui au point de départ est sans marques et blanche, au fil de l'exposition la cimaise et le sol à proximité seront salis avec de la peinture, graffités, dessinés. On y trouve les mots « 3 Gold Holes! » de peinturé, de longues coulisses de peintures jetées au mur, des traces d'un brossage et nettoyage du mur, le dessin d'un téléviseur, des instructions écrites intitulées « Organized Cunt ». Nous sommes devant des gestes et des actions qui témoignent de ce qui a eu lieu, et non devant une recherche formelle esthétisante, mais plus près d'une esthétique brute, du squat et de la transgression. Ainsi, l'occupation de l'espace modifie peu à peu l'espace d'exposition exprimant une agentivité des corps vivants, c'est en quoi l'occupation est une forme de résistance. Les Cool Cunts ont quatre espaces installatifs au sein de l'exposition dans lesquels les performeuses sont en actions. Toutefois, les artistes ne se limitent pas à ceux-ci, iels créent de nouveaux espaces plus ou moins temporaires avec des draps mis au sol, leurs vêtements et colliers traînent au sol, iels invitent le public à dessiner sur le papier entourant la serre au centre de l'exposition. Ainsi, les artistes occupent non seulement des lieux stratégiques qu'iels se sont accaparé·e·s, mais iels envahissent et occupent l'espace de manière manifeste. Ce débordement s'est installé de manière improvisée, les artistes faisant œuvre librement, iels se sont mis·es à occuper de plus en plus d'espace et à y laisser des traces apparentes : des vêtements au sol, des perles, des draps, des souliers, des vêtements. Ces actions n'avaient pas été préséanées, les artistes étant libres, elles se sont naturellement approprié l'espace. Les espaces installatifs se sont ainsi retrouvés souillés, désordonnés, marqués par ces formes de vie, par les actions effectuées ou en cours. En ce sens, le désordre, la souillure, la peinture et les dessins inscrits sur la cimaise témoignent d'une forme de résistance. Les traces et les marques témoignent d'une résurgence du vivant dans un espace

inhospitalier à la vie. Si une part des actions ont été improvisées par les artistes, iels étaient contraint·e·s de respecter certaines règles.

L'occupation de l'espace d'exposition se fait par l'usage d'objets, de formes matérielles ou de médias (*low tech*) qui sont utilisés de manière concrète pour rendre l'espace habitable. En même temps, les actions et gestes montrent les limites et les prescriptions institutionnelles au sein même de l'espace. Les Cool Cunts utilisent des tapis, des draps, des vêtements qu'ils mettent au sol pour délimiter les aires de jeux, mais leurs usages pointent aussi les limites imposées par le cadre de l'exposition et de l'institution. En effet, le sol dont la matière est fragile doit être protégé des dégâts, on trouve donc souvent des tapis au sol dans leur aire de jeux. Il est possible d'affirmer que les actions et les gestes dans l'espace d'exposition problématisent l'espace, ce qui le structure et l'organise : les règles, les limites, les codes, les conventions, les rituels, etc. Les artistes cherchent à éprouver les règles en développant d'autres manières d'agir dans ce cadre. On retrouve dans l'espace d'exposition les bandes de cires couvertes de poils, laissées après l'épilation de l'une des performeuses, des vêtements traînent au milieu de l'espace, ces traces matérielles sont des preuves d'événements vécus et passés. Les marques laissées par les corps ne sont pas anodines dans un espace où toutes traces du corps sont effacées de manière quasi phobique. Ainsi, les performances cherchent à rendre visible l'invisible, elles montrent les processus d'effacement au cœur d'un tel espace. Les performances ne peuvent être contenues dans l'espace, elles sont fugaces et ne laissent que des traces parcellaires de leur existence révolue. Les performances résistent et contreviennent aux politiques de l'espace, bien qu'elles cohabitent puisqu'elle intègre certaines règles, comme celles relatives à l'usage du sol, ou celles de ne pas abîmer les autres œuvres. Les actions ouvrent sur un potentiel inexploré de l'espace, tout en remettant en question la naturalité du dispositif d'exposition et des formes de représentations préconisées.

Le travail des Cool Cunts est marqué par la mise en jeu des représentations de soi. En effet, s'il peut y avoir plusieurs performances en simultané qui entrent en dialogue, les performeuses se livrent chacune à des performances individuelles. J'ai déjà relevé le fait qu'elles utilisent souvent des costumes ou des accessoires pour incarner des représentations exagérées ou hypertypées, elles livrent à des actions répétitives de manière à amplifier les gestes aliénants : placer des colliers de perles au sol, tricoter, s'épiler, s'entraîner, autant de gestes répétés qui visent à domestiquer les corps des femmes, leurs gestes révèlent les structures de pouvoir normatives sous-jacentes. Les

performances créent des points de rupture où ces représentations (par excès ou répétitions) vacillent, à force d'être répétées, les gestes demandent une plus grande endurance, ils vont se relâcher, s'épuiser, s'effondrer d'eux-mêmes. Le collectif présente souvent des figures féminines désenchantée, par exemple, la performeuse avec sa queue de sirène qui semble échouée dans la galerie. Si les Cool Cunts emploient des accessoires et des costumes jouant avec les artifices *glamour*, iels travaillent aussi avec des matériaux et des objets pauvres, volontairement inesthétiques, des objets manufacturés (la serre achetée dans un magasin à grande surface), ce qui témoigne d'une forme de bricolage, d'une esthétique délibérément « broche à foin ». Leurs performances appartiennent à des esthétiques crues, dont l'expressivité est brute. La cimaise est sale, désordonnée, elle fait davantage penser à des murs graffités. La performativité du genre est mise en scène pour élaborer des formes critiques et subversives par le biais de différentes stratégies — mascarade, mise en échec, soumission à des actions prescrites. Cette ambiguïté de la figure féminine est queer, elle montre les fluctuations possibles des représentations de genre, leur fluidité et performativité. En occupant un espace dédié à l'art, les Cool Cunts créent un site de résistance. Dans l'ensemble, la dimension active de la performance contredit les rôles passifs, décoratifs et ornementaux souvent attribués aux femmes dans le champ de l'art.

4.4.3. La poésie comme actes de langage

Les formes incarnées sont matériellement présentes dans l'espace, mais seulement pour le temps de leur exécution. Les arts du langage et leur énonciation incarnée sont soumis aux mêmes diktats. La parole est intangible, elle ne persiste dans le temps que par le biais d'enregistrements, d'écrits. La parole est marquée par le corps et ses singularités individuelles. Elle permet de lier le langage à sa dimension organique d'où il émerge nécessairement. Mon commissariat a privilégié la poésie pour faire ressortir la dimension performative du langage, puisqu'elle est une forme travaillée par l'oralité. En choisissant d'inviter les auteurices Oana Avasilichioaei, toino dumas, Daria Colonna, Benoit Jutras et France Théoret, j'ai cherché à faire entendre les formes poétiques à travers leurs singularités, leurs écarts et leurs rapprochements du monde ordinaire. J'ai voulu créer des situations de paroles dans lesquelles le langage prend vie. Ces auteurices parlent à partir d'un lieu spécifique et propre à chacune, j'ai choisi de faire entendre des voix et des styles poétiques très différents les uns des autres. Les événements de lectures et de prises de paroles littéraires voulaient montrer de quelles manières nos actes affectent nos paroles, la parole n'est pas déliée du corps. En effet, les situations de paroles ou d'incarnation littéraire transforment le texte écrit et mettent en jeux des voix, des sons, un contexte et une posture. Cette relation à l'écriture renverse le rapport d'autorité du texte sur l'oralité, l'importance de la textualité étant liée à la visibilité et à la permanence de l'objet écrit. Il s'agira donc d'envisager la poésie lue, improvisée, scandée, performée comme étant un espace de résistance où le langage est formé à travers l'oralité et l'incarnation, bien avant le texte écrit. Je situerai cet événement dans la catégorie de performance littéraire ¹¹⁹, puisque l'événement lui-même un micro-ouvert appelle un engagement par la prise de parole, bien que les formes prises pour chacune des lectures empruntent des formes spécifiques propres à l'artiste, tantôt plus près de la poésie sonore, tantôt près d'une lecture performée.

Historiquement, la poésie entretient des relations étroites avec l'incarnation, la dimension mélodique et sonore associée au poème : chant, récital, rite, puis lectures, happenings et micro-ouverts de poésie sont des événements qui développent une performativité assumée. Dans ma

¹¹⁹ Je m'appuie sur les catégories élaborées par le projet Littérature québécoise mobile (LQM) avec l'appui Réseau des arts de la parole et des arts et initiatives littéraires (RAPAIL). Ces travaux de recherches sont réalisés pour « donner une voix et existence à ces pratiques souvent invisibilisées par l'institution et la critique ». Vocabulaire des arts littéraires», thésaurus réalisé par Littérature québécoise mobile – pôle Québec, 2022, <https://opentheso.humanum.fr/opentheso/?id=th282> »

vision curatoriale, les arts littéraires sont un genre porteur des singularités du vivant, tout en ne reconduisant pas une relation oppositionnelle entre le corps et la pensée. La poésie a beaucoup à voir avec l'idée de voix. Le travail formel fait du langage un matériel à expérimenter pour les poètes. Mes analyses vont moins s'attarder à la dimension textuelle, qu'aux spécificités des événements de poésie et des prises de paroles. Je mettrai en lumière les dimensions éphémères et incarnées des lectures, ce qui est dit *avec* et *au-delà* des mots, et surtout, l'engagement qu'exige la lecture performée.

La poésie permet de réfléchir à la forme du langage et de tenter de dénouer, d'éclaircir, de creuser, d'effriter, la dimension autoritaire du discours et de la langue. J'ai choisi volontairement des textes qui faisaient dialoguer les langues ; ces textes en français et anglais, jouant parfois de l'hybridation des langues, présentaient différents niveaux de langue associés à différentes temporalités et espaces. Le travail de l'artiste Oana Avasilichioaei est exemplaire à ce titre, sa poésie interdisciplinaire s'articule au croisement de différents domaines : la poésie, la traduction, la photographie et la vidéo, le son et la performance. Ainsi, quand elle lit sa suite poétique *manifestos*, tirée d'*Ogre's Linguistic Rights*, lecture faite en anglais, elle traite de manière explicite des limites du langage et de la langue : elle file la métaphore de l'ogre pour traiter de la langue qui a ses propres règles, mais dont la nature en fait une matière imprégnée de tout ce qui l'entoure. Le manifeste, j'en ai déjà discuté dans le deuxième chapitre, implique une dimension performative, parce qu'il appelle une action. Il est une forme exemplaire de la dimension performative du langage. En ce sens, le travail d'Avasilichioaei se développe explicitement autour du langage et des règles qui régissent celui-ci. Dans cette suite, l'artiste traite métaphoriquement des formes de pouvoir intériorisées dans la langue. Le travail poétique exprime une résistance, car la poésie agit *sur* et *avec* le langage, les formes répétitives « Every Ogre's have the rights... », lui donnent une forme scandée.

Benoit Jutras avec son texte *_white light white heat* joue du passage de la langue française à celle anglaise. Cette suite de poèmes qui utilise des références à la culture punk rend compte de codes et de formes de langages liés à cette communauté spécifique. Son travail renvoie à la langue parlée québécoise introduisant des relations phonétiques et expressives spécifiques à la culture orale et à l'inclusion de « français ». Cette oralité et l'histoire qu'elle porte y sont donc mises en jeu, l'oralité donne à comprendre l'histoire à travers la diction et le langage « ordinaire », celui des langues et leur hybridation. La langue altère aussi notre compréhension du sens ou de la signification du mot

qui n'est jamais exactement le même. On retrouve un travail analogue lors de la performance de Sarah Chouinard-Poirier où l'inflexion et l'accent sont mis à l'avant-plan, notamment avec des extraits de témoignages tirés du documentaire, *Les femmes aux filets* de Claudette Lajoie-Chiasson (1987), dans lequel l'on peut reconnaître les accents régionaux de la péninsule acadienne (Nouveau Brunswick), la classe sociale des femmes ouvrières d'une usine de transformation de poisson. Non seulement le langage est présenté dans son oralité, mais il fait sentir les marques temporelles, culturelles et de classes sociales dont il est porteur.

La relation à la langue « parlée » est importante dans le champ de la poésie. Dans *Refus contraire*, il était important de faire entendre cette oralité intimement liée au poème. Ainsi, j'ai invité les auteurices à faire des lectures, ce qui permet de renouveler l'expérience du texte poétique. En effet, la lecture permet d'inverser la relation d'autorité qu'entretiennent l'écrit et l'oral. Le passage à l'oralité n'est pas qu'une simple redite, la lecture en présence de l'auteurice est une nouvelle interprétation du texte. C'est bien ce qu'a montré Benoit Jutras en pensant la lecture de son texte *_white light white heat* avec une musique en appui et une mise en scène minimaliste orchestrée avec la collaboration d'une amie. La présence de l'artiste offre une expérience renouvelée des mots en mettant l'accent sur le « dire » plutôt que du « dit ». La voix rauque, le rythme soutenu par une musique qui vient ponctuer la lecture, cette musique mixée en direct par l'amie du poète en bordure de la scène. La présence en chair et en os des artistes fait que la voix vient moduler notre interprétation du texte. La situation met la parole au centre de l'attention, les mots sont portés par la voix et le corps. Ces performances littéraires mettent l'accent sur la présence et la mise en voix, près de la poésie vivante¹²⁰ naviguant, selon les artistes entre poésie performée, sonore ou orale. Dans le contexte d'une exposition, la présence de lectures littéraires vient donner une grande importance à l'acte de langage lui-même, il met l'accent sur les singularités de la présence. Bien que les artistes se présentent pour qui iels sont, iels sont conscient-e-s que la situation va éclairer leur personne à travers un ensemble d'éléments comme l'intonation, le silence, le rythme, l'accent, l'inflexion, le geste, etc.

¹²⁰ Catégorie provenant des performances littéraire qui participe à la grande catégorie de texte littéraire spectacularisé. Je reprends les catégories formulées élaborées par le projet Littérature québécoise mobile (LQM)). Vocabulaire des arts littéraires», thésaurus réalisé par Littérature québécoise mobile – pôle Québec, 2022, <https://opentheso.huma-num.fr/opentheso/?idt=th282> »

La présence des auteurices en chair et en os va donc transformer le texte. toino dumas se présente nu-pied avec un chandail avec l'inscription « Destroy White Supremacy ». D'emblée, iel se présente avec ses propres revendications écrites sur son chandail qui contraste avec sa voix posée et féminine. Iel est debout au centre de la piste du défilé Make Banana Cry. Le choix de poètes aux âges, à la langue et aux histoires culturelles différentes avait comme but de témoigner des singularités propres à la voix et à la poésie. Ces singularités renvoient à celles abordées plus tôt dans le présent chapitre, le précaire, l'éphémère et la performativité. Ainsi, France Théoret, qui a plus de 70 ans, a une voix qui porte son histoire personnelle et sociale. La voix est porteuse de ces caractéristiques physiologiques et de ses symptômes : du genre, de l'âge, elle est jeune ou mûre, chaude ou aigre, elle est vigoureuse ou frêle. La voix de France Théoret est à la fois pétrie d'une combativité, c'est-à-dire qu'elle est forte et directe, mais elle est âgée et frêle. Le texte intitulé « L'art poétique » (*Cruauté du jeu*, 2017) dont elle fait la lecture témoigne d'une attention au langage. Ainsi, elle lit : « Ailleurs, en d'autres pays indépendants, où des langues différentes s'écrivent, d'autres formalismes sont apparus. Une expression touffue, se découvre une écriture foisonnante. Entrer dans la forêt des signes, un horizon verbal piégé d'avance par les traces anthropologiques. » (2017,14) Cet extrait témoigne d'une conscience aiguë du langage et de sa formation, que Théoret situe de manière explicite dans une anthropologie liée aux formes culturelles. Plus encore, la voix est porteuse de ses émotions, de son rapport aux autres, elle est donc affectée par la présence entière de la personne. Ainsi, Meschonnic écrit :

La voix unifie, rassemble le sujet ; son âge, son sexe, ses états. C'est un portrait oral. [...] Comme dans le discours, il y a dans la voix plus de signifiant que de signifié : un débordement de la signification par la signifiante. On entend, on connaît et reconnaît une voix — on ne sait jamais tout ce que dit une voix, indépendamment de ce qu'elle dit. C'est peut-être ce perpétuel débordement de signifiante, comme dans le poème, qui fait que la voix peut être la métaphore du sujet, le symbole de son originalité la plus « intérieure », tout en étant toujours historicisée. (1982, 294)

La voix à son état le plus simple est déjà sociale. Dans une perspective anthropologique, le débordement de signifiante que nomme Meschonnic, et qu'il associe autant à la voix qu'à la poésie, serait une vieille habitude associée à l'incantation et au rite ; il avance que ce sont ces habitudes mystiques et poétiques liées à la magie qui demeurent vivantes dans la poésie. Cette lecture anthropologique de la poésie qui la lie à l'incantation et à la magie n'est pas sans rappeler la « magie » qu'invoquent les automatistes et l'essai de Françoise Sullivan qui en appelle au rite.

Ainsi, les lectures et prises de paroles (dont les formes actuelles sont multiples) cherchent à rendre vivante cette relation au monde qui est occultée par une culture centrée sur le texte écrit. Le travail poétique peut alors s'inscrire dans un travail sur la matérialité du langage qui porte d'autres manières d'être au monde. Ce travail n'est pas nécessairement lié à un horizon mystique, on peut même affirmer que le travail de certains poètes¹²¹ sur la matérialité du texte poétique s'inscrit dans un horizon conceptuel, lié davantage à une matérialité du langage et aux effets qu'il produit, sa dimension performative.

Dans son livre, intitulé *L'élargissement du poème* (2015), l'écrivain Jean-Christophe Bailly affirme : « Rien n'est en soi poétique de par le monde, mais tout peut le devenir, et le mouvement le plus abandonné et le plus convaincant du poème est celui par lequel il reconnaît cette égalité, cette annulation de toute hiérarchie dans les modes d'existence, cette dissémination des indices de signification. » (70). Pour Bailly, la poésie est axée sur la réceptivité du poète au langage : « [...] la réceptivité ce ne serait donc rien d'autre aussi que l'action du poème, que le maintien du langage dans son état d'agitation. » (71-72) Ce qui fait dire à l'écrivain : « Recourir au poème, c'est recourir à l'action du poème. Cette action s'exerce dans le langage, le poème est le genre de l'agitation » (54) L'action du poème se répercute dans la voix, la sonorité et la musicalité de la poésie. Cette dimension performative du poème rejoint l'idée de montrer ce que « fait le poème », ce qui correspond à la logique d'un dire qui *est* aussi un *faire*, thèse soutenue par Austin dans célèbre ouvrage *How To Do Things with Words* (1975). Cette performativité est portée par la présence de l'auteurice, cette dimension performative ou cette « agitation », fait dire à Bailly que le poème « ne règle pas les formes de vie, mais il en est une lui-même » (8). C'est en étant « forme de vie » même que le poème se place au plus près du monde. Il montre une sensibilité, une écoute au monde.

Cette réceptivité serait une spécificité du poème, elle est exemplifiée dans la lecture même de poésie, car elle exige une réceptivité de la part du public. Lorsque Daria Colonna fait la lecture complète de son livre de poésie, *Ne faites pas honte à votre siècle* (2017), elle exige du public une attention particulière et essentielle pour traverser l'entièreté du livre de poésie. Le poème demande une attention renouvelée à chacune des lignes dites, il ne s'inscrit pas dans une forme narrative. Ce

¹²¹ On pense, ici, à des poètes emblématiques de cette recherche comme Christophe Tarkos, Jean-Marie Gleize, Pierre Guyotat, par exemple.

geste d'écoute prend forme dans la situation de performances partagées avec les Cool Cunts. Au moment même où a lieu la lecture de Daria Colonna, les performeur·se·s des Cool Cunts sont réunis au bas de la cimaise, en arrière-plan de l'écrivaine. Les actions, les écrits que laissent les performeur·euse·s sur le mur font échos à la lecture de la poète, ils sont des traces qui rendent compte de leur écoute : ils évoquent directement des fragments du texte qui sont retranscrits, un performeur dessine son propre portrait, une performeuse au visage caché par tissu dépose des guirlandes de perles dorées. La juxtaposition des actions et de la lecture crée des associations impromptues, improvisées, désenchantées entre le texte et l'événement entre performance et lecture publique. La présence des Cool Cunts en est une d'écoute. Leur performance incarne le « mouvement » ou l'« agitation » du poème qui se répercute dans leurs gestes et les actions. La poésie lue à voix haute cherche à toucher par le biais du langage et donner forme à une expérience au ras du monde. Elle cherche à se rapprocher du vivant.

Dans mon commissariat, il s'agissait de mettre en évidence l'ambiguïté de ce type de performance littéraire, qui implique à la fois une certaine théâtralité induite par la situation même, et le fait que la lecture ne cherche pas à masquer la personne qui « performe » derrière un personnage ou un texte. Ainsi, la poésie reconduit jusque dans le langage la dimension incarnée et vivante qui serait implicite à la formation du langage, elle incarne ce que nomme Bailly une « coupe », c'est-à-dire un cadre au plus près d'une expérience sensible du monde. Ces perspectives anthropologiques sont rendues plus prégnantes lors de la lecture par la voix, l'intonation, l'accent, la langue, autant de modulations qui sont représentatives des singularités humaines. En ce sens, le corps nous ramène toujours à une condition de vivant. Le langage est pris dans le monde.

Comprise de cette manière, la poésie renoue avec un idéal utopiste que recherchaient les automatistes. On retrouve ce même engagement au sein des postures des auteurices qui collaborent à *Refus contraire*. La poésie queer de toino dumas est ancrée dans une vision phénoménologique et utopiste du vivant. Le titre de sa lecture *sylvestres et survivantes* désigne un retour à la nature.

« Sylvestres » renvoie à la forêt, mais aussi à un végétal qui pousse naturellement dans la forêt. Le titre de la lecture clôt son livre de poésie intitulé *animalumière*. Dans ce livre, dumas décrit le pouvoir transformateur de la lumière qui éclaire un monde dans lequel est pris le corps : « le corps est une ouverture dont le centre est dehors — sa présence un nouvel outil dont j'attends l'enseignement — ce qui reste à devenir revient lumière avec l'eau qui s'écoule, avec l'écoute —

sa frontière est une taupe, une tempe, un tambour, une veillée en mer seule et sans langage » (2016, 26) Sa poésie renoue avec une conception phénoménologique du monde, tout en donnant forme à une nature qui renfermerait des possibles inexplorés. Oana Avisilachoeie témoigne d'une relation aux territoires et à la langue dans un contexte de mondialisation. Son travail hybride démontre une réflexion sur la langue et le langage, et son pouvoir d'action manifeste. Le texte punk, entre anglais et français, de Benoit Jutras témoigne de cette vie de la langue et du langage qui est éminemment située dans le temps et l'espace. France Théoret se livre quant à elle à une réflexion et à une prise de position qui s'appuie sur l'expérience d'une vie, de poète et de militante. Elle témoigne de plain-pied de ce que réfléchir au langage représente. Tandis que Daria Colonna présente les ravages du néolibéralisme avec un recueil qui jette un regard cynique sur notre époque actuelle et ses maux. Toutes ces lectures sont porteuses d'une « agitation » qui permet de redonner à la poésie une place centrale.

CHAPITRE 5

RÉCEPTION ET ÊTRE ENSEMBLE

Ce dernier chapitre se consacre aux enjeux relatifs à la réception d'une « exposition performative ». Quelle expérience a vécu le·la spectateur·rice dans le contexte de mon commissariat en arts vivants et dans l'exposition ? La présence de corps vivants sollicite-t-elle autrement l'attention du ou de la spectateur·rice (récepteur·rice) que ne le fait un objet d'art ? Dans ce dernier chapitre, je vais décrire et analyser de quelles manières l'expérience proposée aux publics se distingue de celle vécue lors d'une exposition constituée d'objets visuels, et de celle, d'une performance scénique. Je vais m'intéresser au fonctionnement hybride des expositions performatives et à leurs relations avec les structures d'accueil. Dans cette perspective, les spécificités des expériences proposées aux publics seront définies et analysées : la coprésence, la transformation du dispositif d'attention à mi-chemin entre arts visuels et arts de la scène, les spécificités de l'expérience vécue par les publics et les formes de rassemblement. L'ensemble de mes réflexions prendront pour appui principal mon commissariat en venant compléter celles faites précédemment.

Ainsi, mes analyses vont porter sur l'hybridation des dispositifs d'attention (scène-exposition) et les effets sur la réception. La notion d'expérience sera au cœur de mes analyses et réflexions portant sur l'activité interprétative des spectateur·rice·s. Les pratiques curatoriales impliquent un engagement plus actif des spectateur·rice·s. Au cœur des propositions artistiques et curatoriales, la coprésence, la sensibilité et la subjectivité sont des situations dans lesquelles le·la spectateur·rice doit être un interprète actif de la situation. En continuité, l'accueil des publics et l'hospitalité seront analysés en relation au rôle attribué au commissaire et à la responsabilité qui en découle. Enfin, l'engagement du public et la dimension sociale du rassemblement seront approfondis, cela, en mettant à contribution des réflexions portant sur les notions de communautés artistiques et culturelles. Pour finir, ces notions seront mises en relation avec les réflexions politiques de Judith Butler sur l'apparaître dans l'espace public et le concept de *choreopolitic* (*choreopolitic*) développé par André Lepecki.

Au sein de « Transformation continue », les mutations des dispositifs de réception vont de pair avec les formes artistiques développées (entre formes installatives et performatives), qui elles-mêmes s'inscrivent en continuité avec le monde réel. La dimension critique de ces formes artistiques provient du contexte institutionnel. Le dispositif d'exposition traditionnel a fait prévaloir un mode de réception dans lequel le·la spectateur·rice est réduit·e à un rôle plus passif, celui d'un·e observateur·rice extérieur à l'œuvre. Dans ces expositions traditionnelles, le dispositif d'exposition prescrit des comportements aux publics (être silencieux et passif·ve). Mon travail curatorial s'oppose aux dispositifs prescriptifs et autoritaires qui encadrent les publics. De même, mes analyses souhaitent aller au-delà d'une dynamique oppositionnelle entre les dispositifs d'exposition et scéniques traditionnels. Mes analyses permettront de mieux comprendre les fonctionnements hybrides des expositions performatives, le brouillage des codes, des conventions et des habitus. Ma pratique curatoriale joue d'une fluidité des cadres de réception, il s'agit d'« initier » un mouvement plutôt que de fabriquer un objet (matériel ou conceptuel), ce que le théoricien André Lepecki nomme un processus de « following-leading » (« suivre et mener ») une technique utilisée en contact improvisation¹²² que l'on peut transposer aux situations curatoriales. La proposition curatoriale initie et active des formes de relations avec les publics, les réponses de ceux-ci vont venir influencer sur la dynamique de la situation.

Depuis les années soixante et soixante-dix, l'art minimaliste, la critique institutionnelle, l'art conceptuel et l'art de la performance ont développé des relations aux publics centrées sur une expérience plus immédiate. Ces courants artistiques ont impulsé de nouvelles approches de la réception. En continuité, les pratiques artistiques actuelles donnent aux publics des rôles actifs, on parle de participation, de collaboration, d'intervention, ou non, puisque l'activité interprétative n'est pas associée nécessairement à une activité visible et physique, mais signifie surtout que le·la spectateur·rice doit se livrer à une lecture active de l'expérience qui lui a été proposée. Ainsi,

¹²² Cette forme de danse est née aux États-Unis dans les années 70, elle est associée au chorégraphe Steve Paxton. Les longs duos improvisés caractérisent cette danse, souvent un duo est entouré d'un groupe de danseur·euse·s. Steve Paxton décrit cette danse, ainsi, en 1979 : « le point de concentration fondamental pour les danseurs est de rester en contact physique; s'offrant mutuellement des appuis, innovant, ils méditent sur les lois physiques liées à leurs masses : la gravité, l'impulsion, l'inertie et la friction. Ils ne s'efforcent pas d'atteindre des résultats mais bien plutôt cherchent à accueillir une réalité physique constamment changeante par une manière appropriée de se placer et de diriger leur énergie » (*A Definition*, 1979). À la même période, des explorations mettant en jeux ces éléments ont été faites par d'autres artistes : Simone Forti, Trisha Brown, Grand Union, Carolee Schneeman. Cette danse a évolué pour devenir un art-sport, oscillant entre différents statuts selon celles et ceux qui la pratiquent : danse expérimentale, danse scénique, entraînement des danseur·euse·s, danse sociale, etc.

l'expérience inclut les publics dans une situation aux configurations variables et circonstancielle qu'ils vont vivre de manière directe. En continuité, on parle d'un « tournant social » en art contemporain où le dispositif artistique s'inscrit dans l'espace « réel ». Claire Bishop situe ce « tournant social » à partir des années 90, j'ai déjà évoqué plus tôt ses réflexions, elle associe ce tournant aux développements de formes collaboratives entre les artistes et le public.

Plus récemment, les pratiques sociales semblent connaître de nouveaux développements, leur investissement touche les enjeux de réception et à l'autonomie de l'œuvre, ce qui peut mener à la remise en question du rapport de désintéressement à l'œuvre ou à l'absence de finalité ou d'utilité de l'œuvre. Par exemple, la théoricienne Estelle Zhong Mengual parle d'« art en commun » (*L'art en commun*, 2020) pour traiter de pratiques de co-création entre les artistes et les participant·e·s. La coproduction serait au cœur d'œuvres non spectaculaires où le « faire collectif » prend la forme d'un processus réalisé sur le long terme conjointement avec l'artiste (ou les artistes) et les volontaires. Selon Zhong Mengual, les différentes approches employées par les artistes permettent d'ouvrir l'art à « toutes les pratiques sociales imaginables comme *matière* à création artistique¹²³ » (2020, 52). Ces démarches transforment à leur tour les modes de présentation de l'art ; ainsi, les pratiques curatoriales semblent désormais répondre à des œuvres davantage inscrites dans le tissu social. La commissaire Maura Reilly parle d'« activisme curatorial » (*Curatorial Activism*, 2018) pour désigner les expositions qui utilisent des stratégies « contre-hégémoniques » (*counter-hegemonic*) en présentant des artistes femmes, féministes, racisés, LGBTQ+ qui ne sont pas européenne·s ou américain·e·s. L'activisme curatorial favorise les approches relationnelles et dialogiques, qui présentent l'art « as if it were a polysemic site of contradictory positions and contested practices. » (2018, 30) De son côté, Beatrice von Bismarck définit le curatorial comme étant une pratique collective engagée dans l'univers social et politique. L'ensemble de ces réflexions rendent compte de formes artistiques et curatoriales qui incluent la réception au sein même du projet artistique. Du côté des pratiques curatoriales, l'espace d'exposition est alors investi dans ses réalités matérielles et institutionnelles, ce qui mène à l'émergence de formes de médiations plus actives et critiques.

¹²³ L'usage de l'italique est fait par l'autrice dans le texte original.

Art social, participatif, relationnel, interventionniste ou contextuel, l'ensemble de ces courants et de ces genres artistiques ont suscité leur lot d'interrogations dans le champ de l'art. Claire Bishop¹²⁴ a commenté les problématiques liées à la dimension esthétique des œuvres participatives ou socialement engagées. Selon cette dernière, les questions éthiques et morales tendent à se substituer à la valeur esthétique. Pour Claire Bishop, la dimension esthétique est reléguée au second plan quand elle n'est pas perçue négativement¹²⁵. Le danger est de faire un art consensuel et moralisateur qui évacue la dimension critique, l'inconfort, l'absurdité, ou encore, toutes formes artistiques plus dérangeantes. Même si l'art social cherche à relier l'individu au collectif, il peut reproduire des formes de domination sociale, notamment en maintenant la séparation entre le sensible et l'intellectuel. C'est ce qui serait en jeu dans le rejet de la valeur esthétique au profit des échanges discursifs. Dans son article « The Social Turn. Collaboration and Its Discontents », Bishop affirme l'importance de réintroduire le critère esthétique dans l'évaluation de l'art participatif, qui aurait tendance à se limiter à des critères éthiques.

La position de Bishop a suscité des échanges et des débats dans le champ de l'histoire de l'art, notamment avec l'historien de l'art Grant H. Kester qui a théorisé l'esthétique dialogique (*aesthetic dialogical*), laquelle prend la forme d'échanges discursifs et de négociations (2004). Ces analyses portent sur des pratiques non spectaculaires réalisées par des artistes et collectifs, telles que Suzanne Lacy, Ala Plastica, Park Fiction et Platform. L'art dialogique implique un changement dans notre compréhension de l'art ; loin d'une expérience individuelle et visuelle, il implique des échanges et une forme de conversation. Plus récemment, Estelle Zhong Mengual fait l'hypothèse « [...] qu'il est possible de penser une qualité esthétique des œuvres à partir d'autres critères, comme la forme de relation avec l'artiste volontaire. » (2020, 33) L'artiste volontaire est impliqué directement au sein de l'œuvre, il est en relation avec les participant·e·s. Pour ma part, je soutiendrai que les pratiques socialement engagées développent des situations dans lesquelles la valeur esthétique prend d'autres formes que celle visuelle, sans pour autant l'exclure. Les pratiques incarnées permettent de valoriser l'expérience au détriment de l'objet visuel, ce qui affecte

¹²⁴ Voir à ce sujet : Bishop, C. (2004). Antagonism and Relational Aesthetics, *October*, 51-79.; Bishop, C. (2006a). Letters and Responses: Claire Bishop, *October*, 95-107; Bishop, C. (2006b). The Social Turn. Collaboration and Its Discontents, *Artforum*, 178-183.

¹²⁵ « The conceptual density and artistic significance of the respective projects are sidelined in favor of an appraisal of the artists' relationship with their collaborators. » (2006a,)

nécessairement le contexte de réception ; il apparaît donc logique de considérer que cette situation doit mener à penser la valeur esthétique à partir d'autres critères, comme la forme donnée à l'expérience et les retombées sur les spectateur·rice·s (qui vont au-delà du plaisir de regarder des formes esthétiques, elles peuvent être de l'ordre du soin, de l'apprentissage, de la socialité, du goût, etc.). Ces situations artistiques mènent à repenser la réception, puisque le cadre de l'expérience esthétique devient l'un des enjeux du travail curatorial ou artistique.

Plutôt que d'impliquer un contexte de réception prédéfini, les projets curatoriaux qui mettent en jeux les corps vivants singularisent l'expérience esthétique, notamment en jouant sur les circonstances, l'éphémère, la co-présence, l'intervention et le sensible ; ces situations nécessitent donc un travail actif d'interprétation avec des registres de relations variées. Ainsi, les formes de pratiques artistiques incarnées permettent de développer des formes relationnelles, qui étaient jusqu'à récemment rarement présentes au sein des expositions. Plutôt que de considérer une forme d'opposition entre éthique et esthétique — ce qui sous-entend qu'une œuvre ne puisse poser des questions morales ou éthiques, tout en s'inscrivant dans une recherche esthétique — il faut penser que l'art relie esthétique et éthique. Ces pratiques artistiques et/ou curatoriales sont soucieuses d'agir, par le biais de milieux et de situations. De même, elles remettent en question l'opposition entre regarder et agir, elles réarticulent les rapports au dire, au voir et au faire. Ces situations critiques de négociations entre esthétique et éthique s'éloignent de la polarisation entre actif et passif. Elles donnent lieu à interrelations plus complexe où les images peuvent « se faire » et « se dire » plutôt que d'être données à voir.

5.1. Hybridation du dispositif de réception : co-présence, expérience et rassemblement

Ces deux dernières décennies, un nombre important de réflexions et d'analyses ont porté sur le passage de la scène à l'exposition ; ces écrits et échanges traitent souvent des dynamiques antagoniques entre la « black box » et le « white cube »¹²⁶. D'un côté, le théâtre, avec sa pleine immersion, son régime d'accueil à un moment déterminé et un rendez-vous convenu, et « sa durée partagée par les spectateurs et les praticiens » (Biet et Triau, 2006, 406). De l'autre côté, la logique formelle du cube blanc et son idéal de transparence, l'expérience offerte sur la base d'un principe d'autonomie et l'aspect prédominant de la visualité. J'ai déjà évoqué dans les précédents chapitres certains aspects de ces deux dispositifs de présentation, je vais maintenant m'attarder plus spécifiquement aux dimensions liées à la réception des publics. Les arts vivants en agissant dans l'espace d'exposition mènent à une hybridation entre le dispositif scénique et d'exposition. Les modalités de réception et l'expérience vécue par la·le·s spectateur·rice·s y sont donc repensées. L'introduction d'une dialectique entre ces deux espaces codifiés, cube blanc et boîte noire, sollicite plus activement les spectateur·rice·s qui doivent interpréter la situation. Ces contextes attirent l'attention des spectateur·rice·s sur les dispositifs de monstration et leur manière d'orienter le regard et la compréhension de l'œuvre, c'est dans cette perspective qu'il est possible de développer des pratiques réflexives et critiques en prise sur l'exposition.

Dans le livre *How to Frame. On the Threshold of Performing and Visual Arts* (2016), l'historienne de l'art Dorothea von Hantelmann analyse les modes d'adresse et l'économie d'attention dans le champ des arts vivants et des arts visuels ; elle affirme que l'intérêt pour les arts vivants dans les musées correspond à leur capacité de rassemblement dans un contexte où il y a démocratisation de la culture. Selon l'autrice, l'une des différences fondamentales dans les modes d'adresse des institutions en arts visuels et en arts de la scène est liée au public : l'expérience visuelle est destinée à l'individu dans le cadre d'une galerie, tandis que le théâtre s'adresse à une collectivité. Dans la foulée, il est aussi possible de retracer du côté du théâtre un ensemble de réflexions sur l'assemblée

¹²⁶ Pour n'en citer que quelques exemples : l'échange intitulé *Black Box versus White Cube* dans le cadre de *Under the Radar* auquel ont participé, notamment Roberta Smith, Claire Bishop, Andrew Horwitz, Gia Kourlas, Claudia La Rocco et Caden Manson, l'article « La Scène et le musée, une dynamique contemporaine » par Franz Anton Cramer (2014), le symposium *Performing the Institution* dans le cadre de la Whitney Biennial en 2012, l'initiative *Dancing Museum* qui regroupe plusieurs musées à travers le monde, le festival *Performatik* au Kaaitheater sous la direction de Kathleen Van Langendonck.

populaire et démocratique, dont il semble être le lieu par excellence¹²⁷. À ce titre, le philosophe Jacques Rancière affirme : « [...] le théâtre est une forme communautaire exemplaire. Elle engage une idée de communauté comme présence à soi, opposée à la distance de la représentation. Depuis le romantisme allemand, la pensée du théâtre s'est trouvée associée à cette idée de collectivité vivante. Le théâtre est apparu comme une forme de la constitution esthétique — de la constitution sensible — de la collectivité. » (2009, 11-12) Dans cette perspective, les arts vivants au musée permettent de redéfinir autrement l'adresse aux spectateurs en réhabilitant une socialité.

Dorothea von Hantelmann parle de nouveaux formats hybrides prenant la forme d'« espaces individualisés pour des événements » (*individualized spaces for events*). En effet, les expositions performatives développent une relation avec la temporalité près de celle du théâtre, liée au rassemblement collectif, tandis que la déambulation libre se conjugue avec la liberté individuelle propre à l'exposition. Si les expositions sont des événements publics, leurs modes d'apparition font qu'elles n'exigent pas un regroupement collectif du public : le·la visiteur·euse parcourt l'exposition seul·e (ou avec un groupe) à son propre rythme dans une plage horaire où iel est libre d'arriver au moment de son choix. A contrario, l'événement, le spectacle ou la performance sont des formes circonscrites dans un temps plus limité avec une performance unique¹²⁸, le public y est convié pour s'y rassembler et partager l'expérience dans une certaine synchronicité. Le rassemblement collectif relie socialement l'ensemble du public, cette synchronicité collective est souvent en jeu dans les performances présentées lors d'expositions, tout en faisant de l'individu un agent plus libre que lors d'une représentation théâtrale. Les spectateur·rices·s doivent faire une lecture de la situation pour déterminer leurs agissements, plutôt que de suivre des protocoles

¹²⁷ Comme le soutient le théoricien du théâtre Hans Thies Lehmann : « Regarder en commun avec d'autres personnes transforme en profondeur la compréhension d'un phénomène. » (*Place au public, les spectateurs du théâtre contemporain*, 2008, 23). Selon le sociologue Jean Duvignaud, les multiples aspects de la pratique sociale du théâtre forment une totalité vivante, la puissance d'évocation et de perturbation collective s'illustre dans les réactions du public lors d'un spectacle : applaudissements, sifflets dirigés vers une réalité incarnée. Il ajoute : « Le fait théâtral déborde constamment l'écriture dramatique, puisque la représentation des rôles sociaux, réels ou imaginaires, provoque une contestation, une adhésion, une participation qu'aucun autre art ne peut provoquer [...] » (1995 [1965], 12). Un peu plus loin : « Il est douteux que l'on puisse saisir la création dramatique si l'on n'embrasse pas dans le même examen tous les aspects de la pratique théâtrale qui est essentiellement sociale. » (13).

¹²⁸ Il faut souligner que chaque représentation, même si elle reprend une chorégraphie ou une pièce de théâtre similaire, ne sera jamais exactement la même. Cette singularité est accentuée dans la performance.

préétablis. Le cadre situationnel de l'expérience s'inscrit en continuité avec l'existence et un ensemble de pratiques qui y ont cours.

Le travail fait lors de *Refus contraire* met de l'avant des séries d'événements aux formes spatiales et temporelles variables qui vont orienter l'attention des publics différemment, tout en leur donnant une plus grande agentivité. Dans *Refus contraire*, j'ai voulu avec les co-commissaires créer des événements dont les paramètres d'attention et d'interventions sont modulables : discussions publiques, prises de paroles, performances de longue durée, défilé, etc. Ces formes de présentation offrent différentes possibilités relationnelles, attentionnelles, perceptuelles pour les publics. Les performances des Cool Cunts se déroulent sur de longues durées, pendant quatre à six heures consécutives. Il arrive souvent qu'un·e visiteur·euse soit seul·e avec la performeuse, et ces situations de proximité créent une forme d'intimité qui singularise l'expérience. De même, il n'y a pas de trajectoire préétablie pour le public, donc la rencontre avec une performeuse peut se traduire par la position de simple observateur, par exemple, lorsqu'une performeuse trie des billes de collier au sol, ou celle d'interlocuteur·rice, lorsqu'une performeuse (en train de s'épiler) interpelle directement le·la visiteur·euse et entame une discussion. Chacune des situations développe sa propre configuration dans laquelle le public est interpellé différemment : les membres du public peuvent prendre part à la danse du groupe Make Banana Cry dans l'espace, ils peuvent adresser directement leurs questions ou demeurer en silence. Certaines situations empruntent un cadre d'attention plus établi, par exemple, lors du défilé *Make Banana Cry* où des chaises sont disposées dans l'espace pour accueillir le public. La disposition reprend la configuration du défilé de mode. Le cadre d'attention va orienter le regard vers la piste sur laquelle défilent les artistes. En même temps, le public dans sa configuration sera face à face, il pourra donc s'observer, il participe ainsi à la proposition. Ici, la configuration va établir une expérience dont le déroulement est partagé avec l'ensemble du public, tandis que d'autres expériences sont vécues de manière individuelle ou plus intime.

Observer des corps vivants en action transforme profondément l'expérience du·de la spectateur·rice, particulièrement en situation de proximité. Une situation se déploie dans le temps : l'« observation » se distingue alors du simple fait de « regarder ». Observer implique un engagement actif, un travail d'examen — on observe un phénomène en cours, on ne se contente pas de le regarder. La situation est donc en devenir, et le·la spectateur·rice y est impliqué·e de

manière active, même sans intervention physique. Les publics deviennent ainsi témoins de ce qui advient : ils observent le déroulement de l'action et en deviennent, simultanément, les dépositaires mémoriels. La présence humaine en appelle à des modalités de partage d'expériences entre les artistes et les spectateur·rice·s : à une co-présence. Ce fonctionnement s'éloigne d'une conception classique ou moderne de l'œuvre artistique, dans laquelle le·la regardeur·euse et l'artiste ne sont jamais co-présents dans l'acte de communication. Les formes performatives engagent quant à elles des relations à échelle humaine : les performeur·euse·s évoluent près du public, peuvent l'interpeller directement ou le frôler en se déplaçant. Cette co-présence permet d'envisager des dynamiques de mise en relation de corps, de pensées, d'imaginaires et de perceptions au sein de dispositifs renouvelés, comme l'a proposé mon commissariat.

La « rencontre ¹²⁹ » pourrait désigner les dispositifs relationnels que sont les œuvres contemporaines. La performance, *Nous serons universel.le.s* (26 mai 2018), de l'artiste Kamissa Ma Koïta, est une situation relationnelle paramétrée qui représente bien une stratégie pour qu'il y ait une rencontre. L'artiste a invitée des ami·e·s issu·e·s de la communauté noire de Montréal à se rassembler de manière informelle. Ainsi, la performance présente ce groupement amical avec ses propres rituels. L'installation prend la forme d'un espace clos par des bâches semi-transparentes, ce dispositif est pensé de manière à accueillir une seule personne du public à la fois. Le·la visiteur·euse se retrouve assis·e seul·e face au groupe d'ami·e·s qui l'ignore. Ce groupe boit, mange et discute avec une camaraderie apparente, ce qui vient intensifier le sentiment d'exclusion chez le·la spectateur·rice. Le dispositif a pour but de faire vivre une situation d'inconfort généré par une situation d'exclusion et/ou d'invisibilisation, la personne du public est seule, elle est en position de minorité. Cette expérience pousse le public à réfléchir à ce que peuvent vivre les personnes en position minoritaire. La situation permet de développer une forme d'empathie générée par l'expérience vécue, mais les spectateur·rice·s expérimentent une forme d'inconfort lié

¹²⁹ Baptiste Morizot et Estelle Zhong Mengual parlent d'une esthétique de la « rencontre » pour réfléchir aux œuvres d'art contemporain. Dans leur livre *Esthétique de la rencontre* (2018), iels affirment que les œuvres contemporaines auraient le potentiel de faire vivre une expérience singulière et individuante aux spectateur·rice·s. Les auteurices militent pour une esthétique qui vivifie à la fois la réception et la création en art contemporain. En filiation avec une conception phénoménologique et pragmatiste de l'expérience esthétique, ce livre décline l'idée que l'art contemporain peut devenir un dispositif relationnel. Peu importe la stratégie déployée par les artistes, l'idée est que la situation ou les circonstances vont mener les participant·e·s à vivre une rencontre, c'est-à-dire à vivre une expérience marquante et individuante.

à l'exclusion, ce qui crée une tension. Il est certain que cette attitude est dans une certaine mesure provocatrice. L'artiste et les membres de la communauté assument cette dimension. Les relations spécifiques au contexte permettent de penser l'œuvre en termes d'expérience située et incarnée. Dans le contexte des arts vivants, les artistes sont nécessairement impliqués physiquement dans leur travail, il se crée alors des rencontres plus directes entre ceux-ci.

La co-présence est intensifiée par le développement de formes relationnelles et incarnées, il ne faut donc pas s'étonner que la présence des artistes et/ou de différents intervenant·e·s, ou encore, de la présence de documents qui témoignent d'une situation vécue par le biais de médias (enregistrement vidéo et audio), ou encore, de traces et de gestes divers (écrits, empreintes, photographies), soient au cœur d'un ensemble de pratiques artistiques et curatoriales actuelles. Qu'il s'agisse d'une présence « réelle » ou médiatisée, l'œuvre place l'expérience partagée au cœur de son organisation. La rencontre n'est pas qu'une simple métaphore pour désigner l'expérience vécue, elle désigne les rencontres aléatoires et circonstancielles que l'on trouve dans la vie ordinaire, mais le contexte de l'art est un dispositif construit, ce qui offre un cadre dans lequel les expériences sont intensifiées. Dans mon commissariat, les performances des Cool Cunts sont centrées souvent sur des actions simples, liées à l'entraînement physique, le tricot, le rangement, l'épilation, autant d'actions près du quotidien. Rappelons que les performeuses se promènent et errent librement dans l'espace d'exposition, ce qui a pour effet de banaliser leur présence. Quand un·e spectateur·rice arrive dans l'espace d'exposition et croise l'une des performeuses, il se produit littéralement une rencontre qui est intensifiée par le contexte artistique. Cette rencontre crée une situation plus intime que lors d'un spectacle. En effet, la·le spectateur·rice et la performeuse sont sur un plan d'égalité partageant le même espace, iels ne sont pas séparé·e·s par une scène.

L'originalité des expositions performatives, c'est qu'elles proposent des « situations », la situation embrasse un champ de relations plus fluctuant avec l'espace, puisqu'elle inclut un environnement. Au détriment d'un objet fixe, l'expérience esthétique valorise la construction d'un environnement dont la forme est expérimentable. L'immersion caractérise l'expérience qui se rapporte au monde primaire, elle ne fait pas de distinctions entre l'objet et le sujet de l'expérience, pas plus qu'entre la figure et le fond. Ainsi, l'expérience n'est plus limitée à une image et à la vision, elle prend forme à travers différentes relations qu'elle construit : relations optiques, relations de distances et d'échelles, relations topologiques et chronologiques, relations événementielles et performatives.

La relation corporelle, affective et spatiale des performeur·euse·s et/ou des spectateur·rice·s permet d'explorer des possibilités interrelationnelles. Un décentrement du regard s'effectue, il y a une absence de point de vue unique structurant l'œuvre. L'œuvre s'affirme comme un processus et non comme un résultat (prenant la forme d'un objet artistique accompli). La dimension expérimentale de l'œuvre invite les publics à sans cesse renouveler leur attention à ce qui les entoure, ils sont dans des relations actives. Ma démarche curatoriale s'inscrit en continuité en offrant des cadres d'interventions aux possibilités élargies dans l'espace et le temps, tout en développant des activités et des événements qui s'inscrivent en prise directe avec l'ensemble de l'exposition.

Ainsi, le performatif au sein de l'exposition permet une reconfiguration de l'expérience esthétique, entraînant des transformations notables dans les modalités de réception. Le cadre immédiat de cette réception est pris en compte et activé : le collectif Cool Cunts squatte l'espace d'exposition, tandis que le groupe Make Banana Cry danse parmi les œuvres. Dans « Transformation continue », j'ai développé des situations proposant des configurations variées où les jeux d'équivalences et d'oppositions qui structurent les modalités de réception étaient mis à l'épreuve. Peut-on danser dans une galerie d'art ? Fermer la lumière peut-il être un geste subversif dans une exposition ? Peut-on y présenter des œuvres aussi évanescences que des lectures de poésie ? L'expérience, la mémoire du corps, les émotions sont développées à travers des relations de proximité entre les publics et les artistes. L'oralité, la transmission physique, la sensorialité peuvent devenir des composantes importantes pour faire perdurer l'œuvre dans le temps. En effet, les œuvres performatives sont souvent qualifiées d'éphémères, d'invisibles, ce faisant la pérennité de l'œuvre passe par l'expérience immédiate et son intensité, sa capacité à créer une expérience individuante.

Le philosophe Jacques Rancière a réfléchi au statut traditionnel du spectateur au théâtre où il est privé de la connaissance entourant la création artistique, en n'ayant pas accès aux processus de production de l'œuvre (ces processus sont souvent cachés ou invisibilisés dans les expositions traditionnelles, j'ai abordé cet élément dans le chapitre 3 de la thèse), et de son pouvoir d'agir, par la position passive qui lui est octroyée. Dans des perspectives d'égalité des intelligences, Rancière soulève les possibilités d'émancipation de ce rôle donné au spectateur. Pour l'auteur, il faudrait plutôt maintenir le spectateur dans une ambiguïté situationnelle pour qu'il y soit engagé plus activement. L'ambiguïté, l'instabilité de la situation, pousserait le spectateur à y jouer un rôle plus déterminant et à questionner les dynamiques oppositionnelles en jeu : « [...] entre public théâtral

et communauté, entre regard et passivité, extériorité et séparation, médiation et simulacre, oppositions entre le collectif et l'individuel, l'image et la réalité vivante, l'activité et la passivité, la possession de soi et l'aliénation. » (Rancière, 2008, 13) Dans cette perspective, il était important d'explorer les formes d'engagements collectifs que peut susciter l'art par des séries d'événements. Toutefois, il était important de ne pas reproduire une opposition entre des formes de réception individuelle et collective, mais plutôt d'explorer des formes de réception plus complexes.

Dans les pratiques performatives, collaboratives et participatives, le travail avec les publics est un élément constitutif et productif de l'expérience esthétique. La dynamique fluctuante des situations de réception est prise en compte et réfléchie, les processus de recherche et de création sont collaboratifs. Cette importance octroyée à la relation dynamique avec le·la spectateur·rice est accentuée par un travail sur la singularité de la situation. Par exemple, le travail fait par les Cool Cunts s'appuie sur une part importante d'improvisation, la plupart des performances sont des exercices, des expérimentations difficilement prévisibles et répétables. Ainsi, la dimension éphémère et imprévisible vient exacerber la singularité de la rencontre. Dans mon commissariat, le fait que les spectateur·rice·s disposent d'une liberté d'agir dans l'espace, c'est-à-dire qu'ils peuvent souvent se déplacer plus librement, choisir l'angle de vue pour observer telle ou telle performance, y prendre part plus activement, contribue à rendre chaque expérience individuante. Cependant, cette approche ne sous-tend pas que l'œuvre « fonctionne » systématiquement avec chaque spectateur·rice. Il faut que l'œuvre interpelle le·la spectateur·rice à travers ses expériences personnelles pour qu'il y ait rencontre.

L'œuvre se définit à travers une structure dynamique dans laquelle sont plongés les membres du public. Cette situation confère une grande importance aux pratiques et aux manières de faire l'art en valorisant des mises en actions concrètes. Cette conception de l'expérience est en continuité avec les réflexions théoriques de John Dewey où l'art est ancré dans les processus normaux de l'existence. Pour Dewey, l'expérience esthétique est une pratique qui suppose la suppression de la séparation de l'activité liée à la *poiesis* et la supposée passivité de l'*aisthesis*. L'expérience ne se limite pas à agir et à éprouver, mais elle se construit par une relation entre ces deux phases. Dans cette perspective, l'objet en tant qu'œuvre d'art est un obstacle à une théorie esthétique, puisqu'il se situe en marge de l'expérience humaine. La véritable œuvre d'art se composerait en fait des actions et des effets qu'elles produisent sur l'expérience. C'est à l'étendue et au contenu des

relations que l'on mesure le contenu signifiant d'une expérience. Chez Dewey, la forme se définit en termes de relations à l'environnement. Cette conception de l'expérience esthétique semble en phase avec les situations proposées qui mettent en jeu la performance ou la performativité. L'art y est envisagé de manière à enrichir notre expérience du monde par une intervention active, au lieu de se limiter à des abstractions détachées des réalités concrètes. Dans le prolongement des réflexions faites par Dewey, le philosophe américain Richard Shusterman a mis de l'avant que la conception de l'œuvre séparée du monde ordinaire (son autonomie) s'est traduit par une dépréciation des sens, du corps et des pratiques corporelles. L'esthétique pragmatiste milite pour une plus grande reconnaissance de ceux-ci.

L'engagement collectif ou communautaire par l'art était au cœur des questions que les co-commissaires et moi souhaitions adressées dans *Refus contraire*. Avec mon commissariat, j'ai voulu plus spécifiquement éprouver l'engagement des artistes et de différentes communautés. De quelles manières le refus et la résistance collective sont-ils liés à l'art actuel ? Mon commissariat abordait cette question générique afin de mobiliser différentes communautés locales, tout en présentant des projets engagés dans leurs formes et thématiques ; les artistes ont su y faire participer des microcommunautés liées au milieu des arts vivants, de la danse actuelle, de la performance, de la poésie, mais aussi des communautés culturelles, queer, féministes, tout en s'adressant à un public du champ des arts visuels, et plus spécifiquement, à un public qui s'intéresse aux automatistes et à *Refus global*. Mon approche n'est pas centrée sur l'idée de créer de grands rassemblements, mais plutôt sur celle d'expérimenter différents formats pour éprouver leur capacité de mobilisation réelle ou non. Une exposition est l'occasion de faire entrer des communautés en dialogue. Dans ces perspectives, mon approche curatoriale s'éloignait d'un dispositif autoritaire dans lequel le spectateur est séparé de sa capacité d'agir et de connaître. Dans mon commissariat, les rassemblements et échanges collectifs cherchaient à expérimenter nos capacités d'engagements par l'art, en permettant aux publics de prendre leurs propres décisions et de contribuer aux réflexions sur différents sujets liés aux formes d'engagements artistiques, aux représentations identitaires, à l'imaginaire politique et collectif de *Refus global*. Plus largement, il s'agissait d'inviter différents artistes à réinvestir les questions relatives à l'identité culturelle et collective à l'aune de l'actualité. Ainsi, il m'importe de relever quelques exemples des rassemblements qu'a su créer l'exposition et d'analyser les formes d'engagements, les expériences esthétiques et collectives qui ont été offertes

aux publics, ces descriptions et analyses vont me mener à réfléchir à l'inclusion des publics sous la forme de rassemblements.

L'exposition est un espace de réflexions et d'actions collectives, les publics y sont aussi invités à y être plus actifs, non seulement par le biais des performances qui les sollicitent plus activement, mais aussi par le biais d'un espace bibliothèque (au centre de l'exposition) qui est destiné à leur usage. Cet espace de lecture leur permet de lire des livres et des textes qui ont servi aux réflexions et à la réalisation de l'exposition. Des citations de *Refus global* ont été sélectionnées, elles défilent sur un écran ; ces différents éléments invitent les publics à développer leur propre interprétation de l'exposition. Dans cet espace se trouve aussi exposé un exemplaire de *Refus global* même s'il est mis sous vitrines, le recueil est présenté à travers ces différents feuillets donnant à comprendre sa matérialité « réelle », les différents feuillets colorés et détachables, la couverture. Ainsi, l'accueil des publics s'inscrit à travers des gestes et choix concrets, par exemple : disposer des chaises ou non, installer un espace de lecture, offrir à boire ou à manger. La question de l'accueil et de l'hospitalité se pose régulièrement dans le domaine du commissariat où la dynamique entre l'hôte et l'invité est au cœur de cette pratique. Accueillir les œuvres et les artistes dans un contexte spécifique, leur offrir un lieu temporaire nécessite certains soins. Rappelons que la racine étymologique « curare », qui signifie « prendre soin » est présente dans la dénomination « curatorial ». Ainsi, les pratiques curatoriales rapprochent la mise en exposition de la question de la responsabilité et du soin. J'ai déjà abordé dans le premier chapitre toute cette question du soin qui est au cœur du curatorial.

La Longue table : les oranges sont vertes, (Annexe C, fig.22) qui se voulait un échange convivial autour d'une tasse de thé et de petites bouchées avec les artistes et les membres du public, cherche à susciter des conversations libres autour de l'exposition et de *Refus global*. L'accueil se voulait chaleureux et convivial en créant une situation d'hospitalité plus familière, c'est-à-dire par des gestes simples comme offrir une tasse de thé et de la nourriture à partager. La nourriture préparée par moi et les commissaires permettait de personnaliser l'accueil et de l'inscrire dans un geste explicite de partage. Lors de cet événement, le public était constitué de quelques personnes et membres de l'équipe de la galerie de l'UQAM, quelques artistes étaient présentes, j'y étais présente avec les deux co-commissaires. L'événement était donc intimiste, certain·e·s artistes de l'exposition y avaient été convié·e·s, l'événement était public et ouvert à tous. Le contexte public

crée bien sûr une ambiance distincte, mais la situation de proximité est familière, amicale et sociale, faisant appel à tout ce qui constitue l'expérience de la vie courante. Ce cadre plus convivial et près du quotidien n'est pas si anodin dans un contexte institutionnel où habituellement manger et boire sont des activités interdites, alors qu'il est souvent préférable de parler à voix basse. L'engagement n'est pas recherché en termes quantitatifs, ce qui viendrait confirmer le succès de l'exposition par le nombre de personnes présentes, mais plutôt en termes de qualité relationnelles et circonstancielles. Bien qu'il soit difficile de prévoir l'affluence des publics que peuvent susciter des événements, il est quand même possible d'anticiper l'engouement qu'ils peuvent créer. Nous savions que des événements auraient la capacité de créer de plus grands rassemblements et que d'autres ne mèneraient qu'à de petits regroupements.

La *Longue table : les oranges sont vertes* (Annexe C, fig.22) dont la forme était plus informelle a permis d'avoir des discussions plus personnelles et égalitaires où chacun-e pouvait prendre la parole facilement. La « longue table » (*Long Table*) est un format de discussions informelles qui aborde des sujets propres à des communautés. Le format de « longue table » (*long table*) s'est répandu ces dernières décennies¹³⁰, cette formule simple de rassemblement autour d'une table inclut un ensemble de règles pour s'assurer de l'accessibilité à tous. L'objectif est de favoriser une horizontalité dans le partage de la parole. Ainsi, sur la table est disposée une nappe de papier qui permet aux personnes de poursuivre la discussion à l'écrit. Cette discussion était animée par moi et les co-commissaires pour faciliter les échanges et l'inclusion de chacun-e. La situation d'échanges nous a permis d'entendre les publics et les artistes sur des sujets liés à leurs expériences de l'exposition : l'engagement dans les pratiques artistiques d'hier et d'aujourd'hui, l'esprit de communauté et le partage dans le champ artistique, par exemple. La longue table emprunte la forme conversationnelle plus proche du quotidien. Le modèle de la conversation crée une continuité avec le cours de l'existence, ce qui résiste aux conceptions séparatistes et muséales qui isolent les œuvres.

¹³⁰ L'origine de ce format est souvent attribué à Lois Weaver (2003) en réponse à la nature divisée des tables rondes conventionnelles, la *Long Table* permet aux voix d'être entendues de manière égale, perturbant ainsi les notions hiérarchiques d'expertise. Elle a été inspirée par le film de Maureen Gorris, *Antonia's Line*, dont l'image centrale est celle d'une table de dîner qui s'allonge de plus en plus pour accueillir une famille grandissante d'étrangers, d'excentriques et d'amis - jusqu'à ce qu'il faille finalement la déplacer à l'extérieur. Depuis, la table a été installée dans des institutions et des festivals du monde entier et a invité des centaines de personnes à s'asseoir et à partager leurs points de vue sur une multitude de sujets. La « longue table » est un format « open source ».

Ici, la conversation remet en jeu les œuvres d'art dans les discours et les vies de chacune, dont les registres peuvent être de l'ordre de l'expérience personnelle, tout autant que de l'ordre théorique.

D'ailleurs, les discussions intitulées « Corps collectifs » qui étaient sous mon animation, avec la participation respective des membres du collectif Cool Cunts et du groupe Make Banana Cry, avaient comme visées de démystifier le travail des artistes, mais aussi de situer les pratiques artistiques dans des modes de création et de vie, ce qui voulait resituer l'art au plus près de la vie et le *dés-essentialiser*. Ce format moins participatif que la « longue table » permettait aux publics d'accéder aux processus de création et de recherche propres aux groupements, donc à des formes de connaissances qui y sont en jeux. De même, les discussions soulevaient des questions relatives aux formes de leur engagement collectif et collaboratif. Ces échanges voulaient inscrire le travail de création au sein de démarches collectives, collaboratives et égalitaires, plutôt que de préconiser la figure individuelle de l'artiste.

Mon commissariat faisait place à des échanges informels tout autant qu'à des présentations publiques plus près de formes populaires. La pièce *Make Banana Cry* est sans contredit la configuration dans laquelle le travail artistique se rapproche davantage de celui du spectacle, la temporalité est celle de la scène avec un début et une fin. Cependant, la forme du défilé rappelle le *voguing*, forme populaire de performance des milieux new-yorkais LGBTQ+¹³¹. Cette forme de défilé extravagant et coloré met à l'avant-plan les stéréotypes de genre hétéronormatif pour les subvertir. Lors de la pièce *Make Banana Cry*, la pièce emprunte le principe de détournement et d'amplification de la norme propre au *voguing* en mettant à l'avant-plan les stéréotypes culturels¹³². Le *voguing* est lié à une configuration communautaire sous la forme de « maisons » (*house*), les maisons sont des lieux où les personnes LGBTQ+ créent des familles choisies, ce qui permet des formes de solidarités et de soutiens sociaux. Lors de ces défilés, le rassemblement est festif, les publics interagissent de manière manifeste. Comme dans les spectacles et concours populaires, les applaudissements, les cris rythment les performances qui sont jugées à l'aune de l'appréciation du public. Ce type de rassemblement est à l'antipode de ce qui est habituellement attendu dans un

¹³¹ J'ai déjà explicité plus tôt dans la thèse les formes que prenaient ces défilés.

¹³² Bien que dans les deux cas, les relations entre le genre, l'appartenance culturelle et la classe sociale soient reliées entre elles et affichées dans ses performances.

espace d'exposition où le décorum est celui de regarder silencieusement, souvent de manière individuelle, les œuvres sans y toucher. Cette proposition rompt avec l'austérité ou la froideur des lieux d'exposition où la distance est de mise, elle permet une relation directe avec le public, par l'énergie, l'humour, le rythme, la forme de défilé, près de la mascarade, est festive et accessible, cette relation permet des expressions plus libres. En effet, les artistes de *Make Banana Cry* ont su créer un événement festif haut en couleur dans lequel les réactions vives du public avaient cours : le public applaudissait et riait, les spectateur·rices semblaient à l'aise d'échanger entre eux. Les réactions plus audibles des spectateurs·rices prennent forme dans la séquence principale où les performeur·euse·s se déguisent et se costument. La performance est un crescendo, c'est-à-dire que les tours de piste s'accroissent au fil du temps au même rythme que les artistes doivent se transformer leur corps et se dévêtir. Néanmoins, la structure de *Make Banana Cry* se rapproche de la dramaturgie classique du spectacle, on pense au développement progressif de l'action (un début et une fin) qu'illustre l'intensification rythmique¹³³. Ainsi, l'intensité chorégraphique se rapproche du « paroxysme » propre au drame classique qui mène à la catharsis. Ainsi, l'énergie du spectacle y est activée. Soulignons que dans *Make Banana Cry*, les publics sont disposés de manière à se voir entre eux, ils sont face à face, l'éclairage de l'exposition reste en grande partie ouvert lors de la pièce, ce qui permet à ceux-ci de s'observer. Cette disposition a comme effet de rendre visible la situation de représentation, elle permet d'observer les réactions de chacun·e et un effet d'entraînement collectif. La présence d'une collectivité qui est active permet de développer une relation de réciprocité et d'empathie entre les publics et les artistes.

Avec son appel à contributions, l'événement *Si le refus avait une forme*, invitait les communautés artistiques et locales à prendre part à un micro-ouvert et une scène-ouverte autour du thème du refus. Cet appel est lancé dès l'ouverture de l'exposition (lors d'une annonce orale et officielle au vernissage) et il figure à l'endos du carnet de l'exposition. Il invite les artistes des communautés locales à présenter des courtes formes artistiques (lectures et performances) lors d'une soirée.

¹³³ Cette progression dramatique reprend un canevas aristotélicien de la tragédie, bien entendu le spectacle déroge à plusieurs autres égards de certaines règles associés au drame classique. Néanmoins, cette structure progressive vers un climax est celle qui mène à la catharsis, ce qui est possible de soutenir avec cette œuvre. Dans cette présentation, cet effet de catharsis crée une identification du public au protagoniste principal, nous ne sommes pas avec *Make Banana Cry* dans une fable, mais il faut souligner que si les artistes proposent d'incarner des stéréotypes culturels qui seraient étrangers au public, le processus d'identification a l'effet paradoxal de rapprocher la-le spectatrice-eur de ces figures étrangères. Cette situation constitue un retournement critique des plus intéressants

L'appel mentionne : « Le sujet : le refus comme force et forme de création dans l'espace social et artistique. » Ce rassemblement vient clore l'exposition et donne suite à un ensemble d'activités et d'échanges mêlant réflexions théoriques, performances, danse et poésie. Cet événement est sans aucun doute la situation qui s'appuyait davantage sur une forme de participation plus explicite de communautés spécifiques. La présence de publics issus de communautés artistiques permettait de prendre le pouls de l'engagement que peuvent susciter les questions politiques et esthétiques pour les artistes. L'appel a su quant à lui mobiliser spontanément un certain nombre d'artistes qui ont pris part à la soirée. Le public a dû être environ d'une centaine de personnes avec les aléas tout au long de la soirée qui durait plusieurs heures. La soirée se déroulait au café-bar, le Gingko¹³⁴, ce lieu est ouvert sur une cour intérieure de l'UQAM ; une scène et un micro étaient installés pour les lectures et prises de paroles, tandis que des performances pouvaient se dérouler dans la cour extérieure ou dans l'espace du café-bar. Pour l'occasion, j'ai invité cinq artistes à ouvrir la soirée : les poètes Oana Avasilichioaei, Benoit Jutras et France Théorêt, la performeuse Sarah Chouinard-Poirier et Soleil Launière. À cela s'ajoutait, une liste préliminaire d'artistes varié·e·s qui avaient répondu à l'appel à contributions, et lors de la soirée, des artistes s'y sont ajouté·e·s à l'improviste.

Les artistes et l'exposition ont naturellement amené des publics associés aux communautés artistiques privilégiées : danse contemporaine, performance, poésie. Une autre des particularités de cette soirée, c'est qu'elle venait conclure l'exposition. En ce sens, son déroulement à l'extérieur de l'espace de la galerie voulait ouvrir l'exposition à l'espace public. En effet, l'espace d'exposition est un espace fréquenté par des communautés spécifiques, c'est-à-dire des personnes qui partagent des intérêts et des goûts pour l'art. Ajoutons que ces espaces sont aussi fréquentés par les artistes eux-mêmes, et les travailleurs-se-s qui y sont engagés à différents titres. L'idée d'ouvrir sur l'espace public s'inscrivait en continuité avec le manifeste et l'utopie sociale de transformation du monde par l'art. C'est toute la question de la démocratisation de l'art, mais aussi de l'accueil de l'art dans l'espace public que je voulais aborder. L'événement a attiré environ une centaine de personnes. Toutefois, le choix du lieu a créé des conflits au café-bar avec la clientèle et les travailleur·euses-s qui n'ont pas été réceptifs aux performances et prises de paroles présentées. Nous avons fait le choix du lieu en priorisant la proximité avec la galerie de l'UQAM, et la possibilité de servir de l'alcool et de la nourriture pour rendre l'événement plus festif. Cependant,

¹³⁴ Gingko café et bar est situé au 308 rue Ste-Catherine Est, il est intégré à l'UQAM.

l'espace s'est avéré peu accueillant et les artistes ont même fait l'objet ouvertement de railleries et de moqueries lors des performances. Cette situation a créé une grande solidarité entre le public de l'événement et les artistes présents. Spontanément, les publics ont pris part aux affronts en repoussant les client·e·s qui voulaient nuire aux déroulements des performances, certain·e·s membres du public ont eu des conversations plutôt tumultueuses avec les client·e·s. Cet événement nous a placés face à une situation d'hostilité liée à l'incompréhension que peuvent susciter les formes contemporaines en art, dont il est dit souvent qu'elles sont incomprises par les publics.

Cette situation est plutôt paradoxale, ici, l'art a permis de renouer avec des formes collectives de solidarité, alors qu'il a été accueilli avec hostilité dans un espace de la vie ordinaire. Ainsi, l'engagement n'est peut-être pas à ranger du côté d'une utopie communale, mais plutôt d'une résistance collective qui doit s'afficher dans les différents lieux de notre quotidien. L'art engagé doit être perçu par cette capacité à réunir des micro-communautés autour d'activités sensibles et de l'exposer dans l'espace public. Cet événement a démontré que la circulation de l'art au sein de la vie ordinaire ne va pas toujours de soi, qu'il provoque des tensions. Toutefois, je dois souligner que cette situation a permis un rapprochement du public de l'exposition et des artistes qui se sont liés. Il est possible aussi d'affirmer que cette situation de tensions et de rejet a permis une forme de solidarité spontanée, ce qui invite à penser que l'art s'appuie avant tout sur des liens communautaires. C'est bien en exposant l'art en dehors des cadres établis que nous pouvons engager des relations avec différents milieux sociaux non-familiers avec les formes artistiques, ce faisant nous prenons le risque de l'exclusion.

À travers ces différentes formes de rassemblements, j'ai voulu éprouver dans quelles mesures il est possible d'interpeller et de mobiliser les publics, les communautés et les artistes locaux. Ma pratique curatoriale se voulait inclusive et ouverte, c'est-à-dire que j'ai créé des situations dans lesquelles les publics pouvaient s'engager de différentes manières avec des degrés de participation plus ou moins élevés. La philosophe Judith Butler montre bien dans son livre *Rassemblement, Pluralité, performativité et politique* (2016 [2015]) que la visibilité dans l'espace public n'est pas donnée à tous de manière égale. Les populations vulnérables doivent se regrouper pour revendiquer leur existence politique. En effet, Butler parle d'une « alliance critique entre les exclus, les inéligibles — les précaires — pour créer de nouvelles formes d'apparaître » (67) Les alliances et les coalitions permettent aux groupes marginalisés de se donner des conditions pour se manifester

dans l'espace public. Ainsi, la création de relations solidaires est au cœur des assemblées ou des rassemblements. Pour la philosophe Judith Butler, le rassemblement a la spécificité de mettre en jeu une performativité qui prend la forme « d'une action coordonnée, dont la condition et l'objectif sont la reconstitution de formes plurielles d'agir (*agency*) et de pratiques sociales de résistance. » (2016, 17) Le rassemblement est envisagé comme une forme de résistance dont la force mobilisatrice est une solidarité commune. Ainsi, il renoue avec une intelligence collective, dont la forme performative est incarnée.

Dans mon commissariat, j'ai cherché à créer des situations de rassemblement, car je souhaitais que l'exposition incarne une énergie propre à ceux-ci. Je voulais mettre en évidence que l'art se construit par le biais de ces rassemblements éphémères. C'était aussi une manière de convoquer l'imaginaire collectif de rassemblements et de soulèvements sociaux associés à *Refus global*. En pensant l'art dans sa dimension sociale, je souhaitais mettre en scène les communautés artistiques, culturelles et sociales diversifiées. Les sujets et thèmes explorés ont permis de rendre cette dimension communautaire manifeste. Une performance comme *Make Banana Cry* allait nécessairement interpellier des gens du milieu de la danse, tout en soulevant l'intérêt des communautés asiatiques, car la pièce traite explicitement des questions raciales en partant d'un imaginaire associé à cette culture. L'artiste Mohawk Scott Benesiinaabandan convoque un esprit révolutionnaire qu'il associe aux réalités intimes et aux luttes emblématiques autochtones avec son installation, il représente des rassemblements et des soulèvements autochtones. L'artiste couple des photos de famille à des images de groupes révolutionnaires et de luttes emblématiques autochtones¹³⁵. Kamissa Ma Koïta présente une installation et une performance, *Nous serons universel.le.s*, qui met en scène la communauté noire locale par le biais d'un *reenactment* d'une célèbre photographie du groupe automatiste. Par le biais de thématiques différentes, chacune de ces œuvres pose la question de l'invisibilité de certaines communautés culturelles dans l'espace public, tout en remettant au cœur de leur propos ces mêmes communautés pour résister à leur effacement. Ainsi, iels redonnent un espace de visibilité à ces groupes par le biais de rassemblements, dont les photographies dans le cas de Kamissa Ma Koïta et Scott

¹³⁵ EZLN (Ejército Zapatista de Liberación Nacional [Armée zapatiste de libération nationale]) et des luttes emblématiques autochtones : un barrage routier de la crise d'Oka (1990), une intervention militaire pour la crise d'Ipperwash (1995), les bateaux chavirant de Burnt Church (1999-2002), Elijah Harper pour l'accord de Charlottetown (1992) ainsi qu'une manifestation du mouvement Idle No More (lancé en 2012)

Benesiinaabandan témoignent. Ce geste de documentation artistique, ou celui de relayer une histoire par le biais d'un document existant, résiste aussi à l'effacement de ces groupes et événements dans l'histoire. Ainsi, ces artistes montrent comment les membres de ces groupes peuvent créer entre eux des formes de visibilité solidaire.

Dans l'œuvre *Nous serons universel.le.s*, Kamissa Ma Koïta (Annexe C, fig.12) invite un groupe d'am·e·s afro-descendant·e·s de Montréal¹³⁶ à performer avec elle. Ce groupe rassemble une dizaine de personnes sous une bâche semi-opaque qui crée un environnement fermé, mais qui demeure visible en partie de l'extérieur (dans l'espace de la galerie) ; l'installation évoque un squat improvisé. Je l'ai évoqué plus tôt, la performance opère un renversement entre le groupe de personnes aux corps racisés qui occupe une position majoritaire, et celui du public réduit à un individu (le plus souvent blanc) se trouve en position minoritaire. Pour clore la performance, une photographie du groupe sera prise, qui reprend la composition de la photographie du groupe des automatistes de la Seconde exposition des automatistes, prise en 1947 par Maurice Perron. S'inspirant de la composition spatiale de cette image célèbre, Ma Koïta remplace les peintures abstraites (présentes dans la photographie) par des symboles caractéristiques de son identité : formes abstraites peintes, cheveux naturels et synthétiques qui texture les formes peintes. Cette réalisation s'inscrit en regard de l'absence de personnes racisées dans le mouvement automatiste. Ainsi, il s'agit d'une forme de réappropriation d'une représentation de l'histoire associée à la culture québécoise. Suite à la performance, la photographie est exposée à l'extérieur sur la bâche. Elle a par la suite été acquise par la Galerie pour sa collection. La performance est suivie d'une discussion de groupe avec l'artiste et les participant·e·s, elle se prolonge par le biais d'un rassemblement auquel est convié le public. Les discussions qui y ont cours ne sont pas accessibles facilement aux personnes blanches, puisqu'elles portent sur les expériences des personnes aux corps racisés. La discussion a porté sur des enjeux politiques de représentations et de visibilité de groupes racisés dans l'espace public, et plus spécifiquement, dans le monde de l'art. Lors de cet échange informel les participant·e·s ont abordés les sentiments d'exclusions et les micros-violences raciales. La discussion a permis de faire entendre des voix et des préoccupations de communautés

¹³⁶ Les performeur·euse·s présentes sur la photographie sont : Magatte Cheikhovitch Wafé, Anaïs Joly-Damphousse, Dimani Mathieu Cassendo, Marilou Craft, Kamissa Ma Koïta, Shaïna, Po B.K. Lomami, Val Bah, Miriame Gabrielle Archin, participant·e du public. La photo est prise par la co-commissaire Doriane Biot fait maintenant partie de la collection de la Galerie de l'UQAM.

culturelles sous-représentées dans les lieux artistiques. La performance suivie de la discussion de groupe présente une situation dans laquelle les publics sont amenés à réfléchir au rassemblement, aux liens communautaires et culturels, aux privilèges sociaux et à la visibilité ou à l'invisibilité de certains groupes dans les cadres institutionnels. Ce travail met particulièrement de l'avant l'importance des rassemblements et leurs pouvoirs politiques dans l'histoire, mais aussi en termes de visibilité dans l'espace public.

De mon point de vue curatorial, l'exposition cherchait à aborder des questions liées aux rassemblements, tout en donnant forme à ceux-ci à travers des situations expérimentales variées. Ces situations jouaient sur leur dimension politique et leur capacité de mobilisation. Porter attention à la dimension performative inhérente à tout rassemblement, c'est envisager les corps qui se rassemblent à travers leur capacité d'agir dans l'espace public. C'est aussi penser les corps vivants dans une relation d'interdépendance les uns avec les autres, mais aussi avec l'environnement qui l'entoure. En ce sens, Butler nous invite à envisager le corps non pas en tant qu'entité, mais plutôt en tant qu'un « ensemble vivant de relations » (2016, 84). C'est pourquoi l'environnement influence les formes de rassemblements, ce qui explique la propension des performances à s'inscrire en continuité avec l'espace réel et la situation donnée.

Jouer, chorégrapier, performer l'exposition sont autant de manières de réinventer le mouvement des corps dans cet espace. Par exemple, pour plusieurs commissaires¹³⁷, la chorégraphie peut devenir un outil pour penser la composition de l'espace, des objets et des corps, elle ouvre la voie à des structures de participation et de position par le biais du mouvement. Certaines pratiques dans le domaine de la danse et de la chorégraphie transforment, élargissent et interrogent de manière critique notre compréhension de l'exposition. J'ai déjà évoqué dans le chapitre précédent, la notion de « choréo-politique » développée par le théoricien André Lepecki, cette notion désigne des exercices de liberté qui prennent la forme de chorégraphies. Lepecki lie cette idée à toutes sortes de pratiques qui repensent le mouvement du corps ou en opère la critique des normes prescriptives. Il propose que les techniques dansées permettent une chorégraphie de la liberté : « [...] choreography as technology for inventing movements of freedom. Choreography as a planned, dissensual, and nonpoliced disposition of motions and bodies becomes the condition of possibility

¹³⁷ Ici, on pense au travail de Mathieu Copeland

for the political to emerge. » (2013, 22). Cette chorégraphie sociale vise à retrouver des mouvements libres.

La chorégraphie peut éclairer les règles et les prescriptions qui régissent l'espace d'exposition, ce qui met en lumière les manières dont le dispositif efface les publics et leur dénie une part active et déterminante dans l'art. Repenser l'emplacement des corps vivants en proposant de faire de ceux-ci des œuvres et/ou mettre en place des dispositifs qui rejouent les frontières, les conventions, les cadres qui bordent les œuvres, c'est engager activement les publics à interpréter la situation en partant de leur expérience et de leur intelligence. La dimension relationnelle met en évidence l'inscription sociale de l'art, parce que l'art est ancré dans des pratiques « réelles » liées au monde. Aujourd'hui, l'expérimentation sociale caractérise un ensemble de pratiques artistiques et curatoriales qui ancre l'art dans des activités plus concrètes et incarnées.

Cette approche de l'art rejoint celle du philosophe Richard Shusterman et les recherches qui touchent la somaesthétique. Selon Shusterman, la somaesthétique replace le corps au cœur de l'esthétique : « [...] le projet ne porte pas seulement sur le corps matériel comme simple objet physique fait de chair et d'os, mais sur le corps vivant, doué de sensation et de volonté, ce corps perceptif et intelligent avec lequel chacun appréhende le monde qui l'entoure. » (2011, 10) La somaesthétique aborde le corps non seulement dans sa forme matérielle, mais en tant que sujet percevant. Elle propose un « usage de soi » (*self-use*) par une plus grande sensibilité perceptuelle et des moyens d'action. L'esthétique en philosophie a pensé les objets et les pratiques artistiques comme étant séparée. Ce qui a contribué à une dépréciation des sens, du corps et des pratiques corporelles, Shusterman l'a souligné amplement dans certains de ces ouvrages théoriques. La somaesthétique invite à une « artialisation » des activités de la vie courante, alors que la dimension éducative est comprise en tant que prolongement de l'art. En ce sens, les formes performatives actuelles nous invitent à considérer l'art en termes de relations et de processus. Penser l'œuvre comme un événement social permet de réparer les liens avec des milieux et des communautés exclues, cela signifie réhabiliter les corps dans l'expérience de l'art. L'activité de percevoir est une pratique partagée qui peut déboucher sur des connaissances variées et le développement de savoirs collectifs. L'immédiateté du lien social se définit à travers un espace commun, un être ensemble, ce qui met l'emphasis sur un souci des autres. Cette conception de l'art rejoint le développement

actuel des pratiques curatoriales, c'est-à-dire des pratiques dans lesquelles le « prendre soin » (*curare*) est au cœur de l'art.

Tout au long de ce chapitre, j'ai analysé l'hybridation du dispositif de réception, tout en voulant échapper à une lecture qui ne ferait que jouer sur les dimensions antagoniques de la scène et de l'exposition. Les expositions performatives vont au-delà de la transposition de techniques ou d'approches de la scène dans l'espace d'exposition. Les expositions performatives s'inscrivent dans une relation critique à l'endroit de l'exposition, elles témoignent de démarches et d'approches transdisciplinaires dans lesquels les objets, les formes visuelles et les corps sont réinvestis à travers leur complexité et leurs histoires multiples, notamment les histoires minorées, marginalisées ou effacées qu'il faut s'engager à présenter dans l'espace public. Il s'agit de reconsidérer le « voir » comme étant bien plus qu'un simple acte de perception, il faut le concevoir pour ce qu'il offre en termes de possibilité d'« agir ». « Voir », c'est percevoir dans les formes et les objets des possibilités relationnels : se remémorer et enrichir la relation que j'entretiens avec ce que je suis en train de voir. Dans cette perspective pragmatiste, les dispositifs artistiques mettent en jeux des « agir sociaux » qui peuvent contribuer à penser des structures plus démocratiques. Dans son article intitulé « De quelques usages critiques de Dewey », l'artiste et théoricien Olivier Quintyn procède à une relecture critique de la notion d'expérience formulée par Dewey à l'aune de son actualité et de son efficience politique. Au terme de ses analyses, il affirme :

Une voie pragmatique plaiderait plutôt pour accorder un possible crédit réinstituant à ces agir sociaux. Une fois qu'ils sont activés, exemplifiés, recorrélés et testés dans des dispositifs artistiques qui font s'intersecter de façon tactiquement réajustable plusieurs espaces hétérogènes et plusieurs institutions, ces agirs sociaux pourraient contribuer, en retour, à modifier notre faculté commune de représenter, modeler, créer et de (re) faire des mondes. Qu'une perte de stabilité à la fois formelle et institutionnelle de ce qui est identifié et reconnu comme art en résulte, voilà qui ne devrait pas nous attrister, au regard de l'expérience ouverte. (2015, 192)

Ainsi, les formes esthétiques auraient le pouvoir et la faculté de contribuer à créer des liens et des relations, qu'elles prennent la forme de rencontres plus intimistes ou celles de rassemblements, elles conservent leurs ancrages sociaux. Dans cette situation, les pratiques ne sont pas décontextualisées des activités de production, c'est-à-dire que les modes de fabrication sont exposés, la situation de réception est aussi prise en compte et remodelée, selon les besoins du projet.

Les rassemblements sont liés aux formes événementielles axées sur le partage d'expériences, ces rassemblements sont vitaux dans le champ artistique et participent aux histoires de l'art. Dans cette perspective, l'exposition n'est pas seulement un dispositif artistique, elle est aussi un dispositif politique : elle propose une certaine organisation du collectif, de nos capacités d'agir, de percevoir, d'interagir, de sentir, d'être ému, d'être en mouvement.

CONCLUSION

At such a time more conceptual creativity is necessary, and more theoretical courage is needed in order to bring about the leap across inertia, nostalgia, aporia and the other forms of critical stasis induced by our historical condition. It has become like a mantra to me: we need to learn to think differently about the kind of subjects we have already become and the processes of deep-seated transformation we are undergoing. The philosopher in me believes that a new alliance between philosophy, the arts and science is a crucial building block for this qualitative shift of perspective. The writer in me, on the other hand, continues to muse about the complex ways in which the imaginary both propels and resists in-depth transformations.

Rosi Braidotti (2014, 163)

Aujourd'hui, les champs de pratiques en arts revendiquent l'importance d'une relation organique et transdisciplinaire des formes esthétiques. Cette situation octroie une grande importance à la performativité et à la performance : jeux de mouvements, de transpositions, d'agitations entre les savoir-faire, les méthodes et les pratiques. La philosophe Judith Butler rappelle que l'étymologie du mot « matière », en latin et en grec (*materia* et *hyle*), « [...] n'est ni une simple positivité, ou un simple référent brut, ni une surface ou une tablette vierge, en attente d'une signification extérieure. Elle est toujours temporalisée. Cela est vrai aussi chez Marx, où la « matière » est comprise comme un principe de transformation qui suppose et induit un futur. » (57) Ainsi, la matière est toujours inscrite au sein de processus, c'est pourquoi elle a sa propre agentivité. Les pratiques corporelles mettent en jeu une matière complexe, la chair, dont le désaveu dans l'exposition traditionnelle participe à une occultation d'enjeux politiques liés au vivant et à la vulnérabilité.

Dans cet horizon, la présentation de corps vivants dans l'espace d'exposition ouvre sur des discussions politiques, d'autant plus pertinentes à l'heure de la crise écologique et des stigmates laissés par la pandémie de Covid-19. Ces enjeux nous obligent à repenser nos relations au vivant — entre humain et non-humain, entre corps (organismes) et formes matérielles. Au confluent des études décoloniales, de la pensée posthumanisme et de l'anthropocène, ces expositions repensent

nos représentations de la nature et de la culture pour en déjouer les oppositions dualistes et exclusives, elles s'inscrivent dans une vision élargie de l'anthropologie, une « esthétique inclusive¹³⁸ », telle que nommée par le commissaire Nicolas Bourriaud. Dans cette situation, l'art permet à son échelle de réévaluer ces propres cadres de pratiques et de présentation, — l'institution de modèles et les enjeux systémiques sous-jacents — qui sont pris dans des systèmes dualistes où s'opposent la forme et la matière, le corps et l'objet, la lumière et la noirceur, le texte et l'oralité, ce qui permet d'élaborer de nouveaux outils qui tiennent compte des formes de vie au sein de leurs méthodes.

L'exposition peut donner lieu à des situations critiques de négociations entre esthétique et éthique afin de penser l'art en tant que métapolitique. Le renouvellement de notre attention est un projet esthétique qui s'ancore dans une éthique du *care*, une éthique de l'attention à soi et à l'autre. Cette attention et soin, ne se limite pas aux êtres humains, mais convoque aussi des formes matérielles non-vivantes, des objets et des matérialités organiques diverses auxquelles nous avons dénié leur subjectivité et agentivité. Elle forme un *champ de subjectivation* qui n'est pas le privilège de l'humain, mais inclut des agent·e·s varié·e·s. Longtemps limitée à l'homme blanc, la qualité de sujet a été restreinte à un certain type d'êtres humains avant d'être étendue à l'espèce humaine en général. Cette hostilité à la différence impose aujourd'hui de repenser des cadres plus inclusifs, capables de prendre en compte des sensibilités autres à ce qui nous entoure et d'imaginer d'autres formes de vie possibles. Dans le cadre de mon commissariat, les œuvres présentées abordaient précisément des questions identitaires, culturelles et de genre, invitant à reconsidérer nos manières de vivre entre plusieurs cultures et à envisager une forme de fluidité ou de nomadisme identitaire. Les approches curatoriales axées sur la dimension relationnelle mettent en lumière les différences. Comme le souligne la sociologue et militante féministe Chandra Talpade Mohanty, le curatorial raconte des « alternate stories of difference, culture, power, and agency » (2003, 244). En faisant dialoguer les œuvres entre elles, ces pratiques permettent de saisir ce que Mohanty appelle les « différences communes ».

Tout le long de la présente thèse, j'ai montré que la présence de corps vivants vient interroger l'exclusion des formes incarnées au sein de l'exposition. Les dispositifs d'exposition et scéniques

¹³⁸ Voir à ce sujet : Bourriaud, N. 2022. *Inclusions. Esthétique du capitalocène*. Paris, PUF.

s'appuient sur une approche représentationnelle des corps qui va de pair avec la séparation ou le masquage de leur matérialité réelle. De son côté, le *white cube* symbolise l'objectivité de l'art, la séparation entre l'œuvre, le public et l'artiste, tout en valorisant un travail formel et spécialisé, les savoirs qui découlent de l'exposition se veulent savants, objectifs et positivistes. Ainsi, maintenir les corps vivants en-dehors du champ de l'art, c'est une manière de rendre invisibles les enjeux de pouvoir liés à ceux-ci. La représentation des corps, au détriment de leur présentation matérielle et littérale, a eu comme conséquence une invisibilité et une insensibilité aux réalités corporelles. Aujourd'hui, l'effacement ou l'instrumentalisation des corps de femmes et de minorités de genre, de classes sociales, de communautés ethniques dans le champ artistique pointe les formes de dominations et d'exclusions, dont ces groupes sont victimes. En réaction, les approches curatoriales sont souvent près d'une forme d'activisme qui cherche la réhabilitation d'histoires, de groupes, de communautés, de paroles. La performance y devient un médium privilégié pour formuler des approches inclusives, par le biais de l'intervention des corps à travers leurs réalités plurielles.

Dans mon commissariat en arts vivants, j'ai mis en scène les relations dynamiques et fluctuantes qu'impliquent les corps vivants, j'ai montré les ouvertures possibles auxquelles ils donnent forme au sein de l'exposition. Dans ce contexte, on peut avancer que les arts incarnés ont le potentiel de déployer des formes d'agir plus libres. La vitalité des corps met également en visibilité la vulnérabilité du vivant, révélant la nécessité d'un soin attentif et d'une attention renouvelée à notre environnement. Paradoxalement, cette vulnérabilité — qui se manifeste à travers différentes singularités (l'éphémère, le précaire) — transforme le dispositif d'exposition. Les performeuses des Cool Cunts investissent ainsi des espaces limitrophes : elles s'inscrivent dans une coulisse, occupent la galerie avec une petite serre ou encore disposent des couvertures au sol. Le groupe Make Banana Cry investit l'espace en dansant avec de la musique forte, iels transgressent certaines règles de la galerie ; un espace silencieux qui serait dédié à la contemplation. Dans un espace où les corps ont été la plupart du temps objectifiés, le défilé *Make Banana Cry* rejoue cette objectification au deuxième degré, par la transformation de leur identité avec des objets, ce qui illustre des relations plus fluides et hybrides des représentations identitaires, tout en posant un geste explicitement critique à l'endroit de ces représentations culturelles. Sans chercher à développer un contre-espace unilatéral, les arts vivants éprouvent les limites de l'exposition, tout en créant des expériences dans lesquelles la subjectivité, l'affect, la mémoire, la sensorialité sont parties

prenantes. Ma pratique curatoriale s'inscrit dans ce désir inclusion, de faire entendre des voix à travers leurs singularités, de développer des expériences relationnelles et incarnées qui résistent aux normes et conventions systématisées par le dispositif.

Au sein de *Refus contraire*, les œuvres ne sont pas isolées les unes des autres, elles développent des relations dialogiques. Ce travail dynamique permet de renouveler les interprétations et les lectures de l'histoire des automatistes, de développer des lectures alternatives en prise directe avec des enjeux actuels. La vision esthétique des automatistes est reliée à des formes interdisciplinaires et collectives : la composition et la matérialité du recueil représentent de manière éloquente cette dimension. Ainsi, mon commissariat « Transformation continue » a voulu faire une place importante aux formes collectives et collaboratives, tout en mettant de l'avant les pratiques en arts vivants dans le but de rappeler celles des femmes automatistes. *Refus contraire* fait se rencontrer des pratiques qui sont éloignées de l'imaginaire populaire associé à *Refus global* pour éclairer des lectures féministes et décoloniales, tout en faisant une large place aux formes interdisciplinaires et collectives. Plus spécialement, mon commissariat faisait place à des relations plus organiques entre les formes matérielles, l'espace, les corps vivants, les discours, les savoirs. Les relations entre *Refus global* et les œuvres contemporaines induisent un écart qui crée des espaces hétérogènes, où des temporalités différentes cohabitent : celle de *Refus global*, celle des performances ayant cours ou des performances révolues, dont les traces sont visibles dans l'espace, ou encore, celles à venir, celles utopiques. Ce travail de frottements entre différentes temporalités développe de nouvelles réflexions sur les processus d'historicisation et les possibilités de rejouer, de recréer ces histoires. Il se crée de nouveaux chemins de pensées qui nous poussent à réfléchir autant à *Refus global* sous un angle nouveau qu'aux enjeux identitaires propres à notre temps.

Dans « Transformation continue », plutôt que de suivre une temporalité linéaire et un parcours prédéfini, j'ai voulu proposer des situations multiples. Le travail en arts vivants a permis d'élaborer des registres de temporalités plus complexes au sein de l'exposition. La proximité de corps vivants, le rassemblement, la rencontre individuante, les échanges sont autant d'éléments modulables et malléables qui vont créer des formes d'expériences différentes dans le même contexte d'exposition. La dimension performative et événementielle confère au présent son imprédictibilité. Ce travail s'ancre dans une remise en question d'une conception naturalisante du temps, dont l'organisation est configurée par une forme progressive et chronologique qui y est normative. Dans son livre

Curatorial Activism (2018), la théoricienne et commissaire Maura Reilly parle d'approches relationnelles comme stratégie de résistance au sein de l'exposition. Elle situe cette stratégie en opposition avec les discours historicisants et les canons de l'art, elle écrit : « A relational approach to curating, then, is interested not in a monologue of sameness, but in a multitude or cacophony of voices speaking simultaneously. » (30) Maura Reilly cherche à articuler une forme d'activisme en art qui se pose en contre-discours face à l'histoire canonique. Elle appelle à développer des pratiques curatoriales plus inclusives, où les corps vivants ne sont pas seulement actifs au sein de l'exposition, mais deviennent également un prisme pour interroger les politiques identitaires et les enjeux biopolitiques.

Au sein de l'exposition, les arts vivants opèrent un décentrement substantiel à l'égard des pratiques dominantes en muséologie et en commissariat. Ils rendent visibles les mécanismes de répression qui affectent les corps dans le champ artistique et soulignent la nécessité de réhabiliter la présence et la voix des formes incarnées. Ce déplacement conduit à revaloriser des pratiques historiquement minorées et, ce faisant, à mettre en tension l'ordre et les hiérarchies qui structurent le champ de l'art. Le passage de la scène à l'espace d'exposition, l'inclusion de la danse, un art considéré comme mineur, dans un espace dédié à une discipline majeure, les arts visuels, crée un décentrement face à l'histoire de l'art officielle et ses objets d'études habituels. Par ailleurs, le passage de la scène à l'exposition crée une déterritorialisation des pratiques scéniques. Les arts vivants y sont transformés, notamment parce qu'ils sont présentés dans un cadre où leur matérialité est exposée.

Ainsi, mes analyses portant sur mon commissariat et les expositions performatives ont donné à comprendre le travail interdisciplinaire voire transdisciplinaire inhérent aux formes curatoriales. Les formes incarnées permettent des transpositions d'un médium à un autre, elles peuvent repenser l'image hors d'une fixité à travers une dynamique performative et relationnelle entremêlant les formes matérielles, les objets, les discours, les voix, les corps et les médias. Les arts vivants créent des formes relationnelles avec les spectateur·rice·s avec ce qui les entoure. Le cadre artistique, l'exposition, vient intensifier l'expérience, il viendrait donc redéfinir la relation et l'attention des publics et la rencontre humaine y est actualisée. Par opposition, la fausse rencontre vise à répondre à un besoin préformé du·de la spectateur·rice.

Les expositions performatives ou expérimentales troublent la situation de réception traditionnelle. Lors des interventions *Banana Peels (Trying Hard)*, la présence de corps dansants et de la musique forte dans l'espace d'exposition surprennent les spectateur·rice·s. L'exposition n'est plus dédiée à la contemplation passive, elle devient un dispositif pour s'engager dans une relation expérimentale avec soi-même et les autres, elle induit des mouvements de pensées, de paroles, d'émotions ou de corps. La soirée *Si le refus avait une forme* invite les artistes et divers intervenant·e·s à prendre la parole ou à performer, c'est-à-dire à prendre position et à se commettre par le geste et les mots. Ainsi, mon commissariat cherche aussi à mobiliser les corps et à les rassembler. Les lectures de poésie, la danse, les échanges et les performances ont créé des rassemblements avec diverses communautés artistiques. L'engagement et la participation des publics peuvent prendre des formes variables, ce qui n'inclut pas nécessairement une participation en termes d'actions, mais relève surtout de l'idée que les situations artistiques sont liées aux contextes sociaux et culturels immédiats.

Le rôle du·de la spectateur·rice n'est plus invisibilisé. Traditionnellement, l'apport constitutif des publics a été invisibilisé et minimisé. En effet, la relation des œuvres d'art à un (ou des) public(s) est généralement conçue comme n'affectant pas l'identité des œuvres ni leurs propriétés essentielles. Pourtant, c'est en développant des situations qui en autorisent la perception et la compréhension que les œuvres acquièrent les propriétés qui leur sont reconnues. Le philosophe Jean-Pierre Cometti affirme qu'« il n'y a de relations esthétiques que *participative*, même si ce caractère s'oublie dans la contemplation des œuvres et dans l'analyse des traits qu'on leur attribue. » (2014, 35) Ainsi, les pratiques curatoriales, plutôt que d'invisibiliser cette fonction essentielle de la réception, montrent l'importance du cadre de réception et les possibilités de le redéfinir par le biais de la co-présence. Les retombées de ces pratiques touchent au care et à la somaesthétique, faisant en sorte que les pratiques esthétiques puissent développer un « être-ensemble », c'est-à-dire un souci de soi et des autres. Ce projet est plus axé sur une attention renouvelée à soi, aux autres et à ce qui nous entoure, plutôt que d'être centré sur la production d'un objet séparé du monde ordinaire.

Les expositions performatives engagent les publics de manière aussi à défaire « les catégories esthétiques structurelles, telles que le rapport désintéressement à l'œuvre, ou l'absence de finalité ou d'utilité d'une œuvre. » (2020, 13) Estelle Zhong Mengual rend cette idée particulièrement

significative avec l'art en commun qui s'appuie sur une définition fonctionnelle de l'art : « l'activité extériorisée du participant constitue dans l'art en commun une condition *sine qua nom* de la réalisation du projet. » (2020, 55) L'art en commun est exemplaire à ce titre, parce qu'il se construit, s'accomplit par des interactions humaines. Les participant·e·s peuvent devenir les médiums et les matériaux de l'œuvre même. L'apport souvent essentiel des participant·e·s vient ébranler la position de l'artiste comme unique producteur de l'œuvre. Il faut souligner que ces pratiques changent aussi le statut des publics, de spectateur·rice à participant·e.

Dans mon commissariat, les pratiques artistiques s'inscrivent dans un contexte curatorial privilégiant l'expérience individuante, commune et relationnelle. Les événements, les performances et les discussions, tout autant que les modalités d'accueil repensent la manière d'impliquer activement le·la spectateur·trice en faisant de l'exposition un champ d'expérimentation collectif. Tout au long de mes analyses portant sur mon intervention curatoriale, j'ai montré comment les œuvres dialoguaient avec les pratiques présentées, les échanges, les lectures et les divers événements. Ainsi, le cadre de lecture proposé aux publics se modifie : il ne s'agit plus de recevoir passivement une œuvre isolée, mais d'articuler événements, expériences, objets, traces, écrits, œuvres et performances — qu'ils y aient assisté ou non. Ces éléments interagissent selon des modalités spécifiques, transformant l'exposition au fil de son déroulement.

Tout au long de la thèse, j'ai montré que la performance et la performativité jouent des rôles importants dans les pratiques curatoriales, puisque ces pratiques créent des expériences singulières. Dans le chapitre 3, j'ai souligné que la singularité de l'expérience se situe en continuité avec celle de la vie, jouant d'une certaine indiscernabilité avec celle-ci. Ainsi, j'ai discuté de l'importance de la pratique elle-même, de la mise en action ou de l'exécution effectuée par les artistes et les deux groupements en arts vivants, les Cool Cunts et Make Banana Cry. L'activation de l'espace d'exposition à travers ses réalités matérielles et la mise en vue des rouages de son dispositif permettent de transformer le dispositif, tout en étant critique à l'endroit de la naturalisation *white cube*. Le travail des groupes d'artistes est exemplaire à ce titre, puisqu'ils ont chacun pris forme en remettant en jeu le dispositif d'exposition lui-même. Les singularités des expériences vécues par le·la spectateur·rice, nous éloignent d'une conception idéaliste et détachées des contingences réelles de l'existence, ce qui mène à considérer l'expérience de l'art dans ses ancrages institutionnels, sociaux, communautaires et culturels pour la repenser comme une pratique qui

participe au monde. Les formes d'attention et de soin sont réinvesties dans les pratiques curatoriales, c'est-à-dire qu'il y a une réhabilitation de l'intelligence corporelle à travers sa dimension affective, émotionnelle, sensorielle, sociale. Cette approche revendique un usage de l'art, il s'agit de penser l'art comme un champ de pratiques où les effets sensibles et affectifs sont déterminants dans notre rapport au monde.

Néanmoins, les expositions performatives sont difficiles à circonscrire et à décrire, puisqu'elles s'appuient sur des expériences singulières portées par la subjectivité de chacun·e, tout en étant intimement liée à des situations fluctuantes. Qu'est-ce qu'il s'agit de décrire ? Ainsi, les spectateur·rice·s, les artistes et les autres intervenant·e·s assurent souvent une portion importante de la mémoire pérenne de l'œuvre. En effet, ce sont eux·elles qui auront vécu les situations et auront contribué par leur présence à les singulariser. Aujourd'hui, l'importance donnée aux situations, aux événements et aux pratiques corporelles mène à renouveler les méthodologies traditionnelles liées à l'archive et à la documentation. Ainsi, il est possible d'envisager que ces pratiques curatoriales, parce qu'elles offrent un tout autre contexte pour vivre l'expérience esthétique, pourront contribuer à revisiter les méthodologies en histoire de l'art et muséologie, notamment en accordant plus d'importance aux formes de savoirs collectifs et incorporés qu'elles peuvent générer.

En effet, la pérennité des arts vivants est plus complexe à assurer que celle d'un objet artistique. Les pratiques corporelles en tant qu'œuvres et archives (ou documents vivants) ont été maintenues en périphérie du champ de l'art. L'importance de la performance dans le champ de l'art contemporain mène aujourd'hui à repenser les fondements épistémiques et méthodologiques qui travaillent à cette exclusion. Qu'elles soient réalisées par des artistes ou des commissaires, les pratiques curatoriales réinventent ces méthodologies pour introduire des processus créatifs, collaboratifs, affectifs ou collectifs à même de former des archives-vivantes. Le rôle du·de la spectateur·rice se déplace vers celui du témoin, iel devient un·e acteur·ice, puisque'iel est un·e dépositaire partiel de l'œuvre, puisque les formes incarnées valorisent des situations aux dynamiques spécifiques et singulières qui en font des itérations uniques. Le rôle de témoin change la relation à l'événement qui est vécu de manière plus active (que de la position de spectateur·rice) en favorisant une compréhension complète de la performance, c'est-à-dire subjective, corporelle, affective et historique. Ainsi, tout un pan des explorations actuelles qui touchent les pratiques

vivantes et curatoriales porte sur le développement de modes de médiations alternatifs qui prennent en charge la mémoire, l'expérience, l'anecdote, le témoignage, la transmission d'une pratique, etc. Ce pan que la présente thèse n'a pu pleinement explorer, car ce travail à lui seul aurait constitué un autre projet de recherche complet, tant ces avenues sont riches. Ainsi, les pratiques curatoriales mettent en scène des enjeux de production et de réception comme participant à l'exposition même.

À travers l'analyse de mon commissariat, j'ai cherché à montrer que la chronologie traditionnelle de la création — qui dissocie production, présentation et réception — ne correspond plus aux pratiques curatoriales actuelles. Celles-ci invitent les artistes à exposer des processus en cours, où production et présentation se déploient simultanément. Les démarches oscillent ainsi entre des performances plus formalisées, comme le défilé *Make Banana Cry*, des interventions improvisées, telles que celles des Cool Cunts, ou encore des ateliers de recherche ouverts aux publics, comme *Banana Peels (Trying Hard)*. Dans ce contexte, les fonctions de l'exposition, de l'œuvre et de l'art sont réinvesties et recontextualisées, sans toutefois renoncer entièrement au dispositif. Il s'agit plutôt de résister et d'inventer : désapprendre, défaire les habitus, les codes et les conventions afin d'incarner la dimension active de l'art et d'en révéler les potentialités transformatrices. Cette perspective — simultanément décoloniale, vitaliste et utopique — résonne, de manière inattendue, avec la vision esthétique des automatistes, dont la canonisation des principaux peintres et de Borduas a longtemps occulté la dimension collective, interdisciplinaire, expérimentale, autogérée et décoloniale du groupe. Sans prétendre établir une histoire plus légitime qu'une autre des automatistes, mon approche curatoriale vise plutôt à interroger les mécanismes d'inscription historique et identitaire qui tendent à nous définir, voire à nous contraindre.

Épilogue

Entre la présentation de l'exposition Refus contraire, en mai 2018, et le dépôt de ma thèse, en mai 2024, six années se sont écoulées. L'écriture de la thèse a débuté plus de deux ans après la réalisation de mon intervention : la naissance d'un enfant et la pandémie ont imposé une distance avec ce qui avait eu lieu. Dans cet intervalle, les champs de recherche associés à ma thèse se sont considérablement développés : les pratiques curatoriales ont acquis une plus grande légitimité au Québec et les recherches portant sur celles-ci se sont enrichies, comme en témoignent la création récente de programmes d'études spécialisées aux cycles supérieurs dans le domaine de l'exposition (UQO, Concordia). Les approches décoloniales, jusqu'alors plutôt marginales, ont également gagné en importance, tant dans le milieu de la recherche que dans le milieu culturel.

La pandémie a rendu visible la précarité des corps vivants ainsi que diverses inégalités systémiques liées à l'appartenance culturelle, au genre, à la classe sociale ou à l'âge. Cette crise a suscité une prise de conscience collective et a accéléré l'intégration de perspectives progressistes, tant dans le milieu universitaire que dans celui des arts. Parallèlement, la crise environnementale a favorisé l'émergence de pratiques, d'approches et de réflexions visant à repenser nos relations avec les êtres, les choses, les formes vivantes et non vivantes, dans une perspective d'écologie complexe. Ainsi, les pratiques du soin et du *care* ont pris une importance accrue dans un contexte marqué par les bouleversements environnementaux et par la détresse humaine liée à l'isolement, à la maladie et aux iniquités sociales. Les pratiques curatoriales témoignent de ces transformations profondes dans nos manières d'envisager nos relations avec notre environnement.

Les formes relationnelles et performatives propres aux pratiques curatoriales exigent une attention sensible et renouvelée. Dans son ouvrage récent *Disordered Attention: How We Look at Art and Performance Today* (2024), l'historienne de l'art Claire Bishop évoque l'« attention normative » qui a longtemps structuré nos relations à l'art. Cette forme d'attention est au cœur de dispositifs tels que la scène, la boîte noire ou encore l'espace d'exposition, le cube blanc. Elle nous invite à envisager de nouvelles modalités d'attention, plus inclusives et plus souples, qui prolongent nos modes d'attention quotidiens, déjà transformés par le développement des technologies numériques et par les multiples possibilités de connectivité. Elle propose une véritable « écologie de

l'attention », qui conçoit celle-ci comme un phénomène transindividuel, relationnel et collectif, plutôt que comme une disposition relevant d'une volonté individuelle.

De son côté, Estelle Zhong Mengual, dans son ouvrage *Apprendre à voir* (2021), repense nos manières d'observer le vivant en engageant un travail critique sur les représentations de la nature dans l'art et dans l'histoire naturelle. L'ensemble de ces réflexions témoigne de changements profonds dans nos manières d'être attentifs à ce qui nous entoure et souligne la nécessité de repenser nos rapports au monde. Ces transformations se reflètent dans les pratiques des artistes, des commissaires et des organisations en art, qui doivent réviser leurs méthodes et leurs approches dans des perspectives décoloniales, posthumanistes et environnementales.

Les projets curatoriaux que j'ai menés au cours des dernières années s'inscrivent dans la continuité de ma trajectoire doctorale, à la fois longue et complexe, qui m'a permis de réfléchir aux contextes de l'exposition et de la performance. La thèse a constitué pour moi un espace d'expérimentation curatoriale, un lieu pour apprendre en faisant et pour inventer ma propre pratique. Mon travail s'est construit en traçant des voies de traverse entre les milieux concrets où prennent forme les pratiques artistiques — studios, ateliers, espaces d'exposition —, souvent marqués par la précarité des artistes et des travailleur·euse·s culturels, et les milieux propres à la recherche universitaire.

La thèse apparaît ainsi comme une investigation qui se prolonge dans mon travail actuel au sein d'un centre d'artistes, où je m'efforce au quotidien de concevoir autrement les expositions, de concilier éthique et esthétique. Les approches décoloniales montrent que les utopies émancipatrices sont essentielles pour exercer notre capacité à imaginer ce que l'on juge, a priori, impossible. À l'échelle du travail concret mené dans les centres d'art, il importe de faire de ces lieux des espaces de liberté pour toutes : non pas des espaces de démonstration, mais des lieux où l'on peut apprendre, agir, réfléchir et sentir.

J'aimerais conclure en rappelant le texte « Ceci sera », présenté sous forme de tract par Fernand Leduc à la fin du recueil *Refus global*, qui nous invite à nous projeter dans le futur et à nous exercer à la liberté.

ANNEXE A

DOCUMENTS OFFICIELS DE LA GALERIE DE L'UQAM

Doriane Biot, Véronique Hudon et Camille Richard. *Refus contraire*, Galerie de l'UQAM, carnet de l'exposition et archive vidéo, description et hyperliens.

Hudon, Véronique, commissariat en arts vivants « Transformation continue », Galerie de l'UQAM, 16 mai au 16 juin 2018.

Avec la participation d'Oana Avasilichioaei, Scott Benesiinaabandan, Alix Dufresne, Sarah Chouinard-Poirier, Daria Colonna, Cool Cunts, Pascale Drevillon, Sophie Dubois, toino dumas, Ray Ellenwood, Ellen Furey, Émilie Graton, Mathieu Grenier, Leticia Hamaoui, Hanako Hoshimi-Caines, Benoit Jutras, Alanna Kraaijeveld, Fanny Latreille, Soleil Launière, Niki Little, Anna Lupien, Kamissa Ma Koïta, Noémi McComber, Dana Michel, Chloé Ouellet — Payeur, Dominique Pétrin, Simon Portigal, Marie-Pier Proulx, Marie-Ève Quilicot, Dave St-Pierre, Patricia Smart, Andrew Tay, Becca Taylor, France Théoret, Stephen Thompson, Marilou Verschelden.

La Galerie de l'UQAM accueille, dès le 16 mai 2018, l'exposition collective *Refus contraire*. Pensée dans le contexte du 70e anniversaire de la publication de *Refus global*, *Refus contraire* cherche à réactiver les motifs d'engagement, d'interdisciplinarité et de communauté qui animaient les signataires de ce manifeste si marquant. En constante mutation, *Refus contraire* fait une grande place aux pratiques performatives, collectives et politiques. Par une abondante programmation événementielle, l'exposition se veut un espace d'échanges, de collaborations et de contestations, questionnant à la fois les limites entre les disciplines et les cadres imposés par l'espace de la galerie.

- Carnet de l'exposition :

https://galerie.uqam.ca/wp-content/uploads/2018_Refus-contreire_carnet.pdf

- Archive vidéo : <https://vimeo.com/298394173>

ANNEXE B

PROGRAMMATION D'ÉVÉNEMENTS ET DE PERFORMANCES SOUS LA DIRECTION
ET/OU EN COLLABORATION AVEC VÉRONIQUE HUDON

Évènements — Descriptions – Commissariat en arts vivants

Mémoire levée : lectures commentées du manifeste Invité.e.s : Sophie Dubois, Ray Ellenwood

Animation : Doriane Biot, Véronique Hudon, Camille Richard

Jeudi 17 mai 2018, 16 h – 18 h

La chercheuse en littérature française Sophie Dubois analysera les écrits qui accompagnent le célèbre texte de Borduas, souvent ignorés par la réception critique, afin de renouveler la lecture du manifeste *Refus global*. L'historien de l'art Ray Ellenwood se penchera sur la dimension collective et sur l'engagement artistique du groupement interdisciplinaire. À travers ces différentes explorations du manifeste, l'histoire collective des automatistes qui mène à la publication sera abordée, tout autant, que la matérialité même du manifeste *Refus global* et sa réception critique.

Série Banana Peels (Trying Hard)

Interventions performatives avec Ellen Furey, Hanako Hoshimi-Caines, Dana Michel, Simon Portigal, Andrew Tay, Stephen Thompson

Horaire des interventions : Vendredi 18 mai 2018, 14 h – 16 h Samedi 19 mai 2018, 15 h – 17 h Mardi 22 mai 2018, 14 h – 16 h Mardi 5 juin 2018, 14 h – 16 h

Ces interventions ponctuelles dans l'espace de la galerie constituent un cycle de travail basé sur l'identité et l'histoire corporelle de chaque interprète. Les sessions fonctionnent comme une danse sociale, dans laquelle le/la performeur·euse reconnaît son corps colonisé, tout en se livrant à des moments d'abstraction afin d'échapper aux codes préconçus.

Série Blank Cunts/quatuor en solos

Performances avec Karina Champoux, Pascale Drevillon, Angie Cheng, Émilie Graton, Leticia Hamaoui, Chloé Ouellet-Payeur, Marie-Pier Proulx, Marie-Ève Quilicot, Dave St-Pierre, Marilou Verschelden.

Horaire des performances : Mercredi 23 mai 2018, 12 h – 18 h Jeudi 24 mai 2018, 12 h – 18 h 30 Vendredi 25 mai 2018, 12 h – 18 h, Jeudi 31 mai 2018, 12 h – 16 h, Vendredi 1^{er} juin 2018, 12 h – 18 h

La série *Blank Cunts/quatuor en solos* regroupe quatre dispositifs *in situ* à activer par le collectif féministe Cool Cunts dans l'espace de la galerie. À travers une esthétique brute et des images fortes, les performeuses exposent leur résistance physique aux rôles imaginaires et sociaux octroyés aux femmes.

Ne faites pas honte à votre siècle

Lecture de Daria Colonna et performance de Cool Cunts

Jeudi 24 mai 2018, 17 h – 18 h 30

Voix et tableaux vivants trouveront résonance par le biais de la lecture de Daria Colonna et d'une performance de Cool Cunts. Le recueil de poésie de Colonna, *Ne faites pas honte à votre siècle* (2017), observe avec justesse l'endormissement social et les ravages du monde néolibéral. Cool Cunts offriront à travers leur performance de longue durée des images saisissantes en résonance avec la poésie de Daria Colonna, qui lira son livre dans son intégralité.

Série Corps collectif

- **Corporéité et matérialité féministe Avec le collectif Cool Cunts**

Animation : Véronique Hudon

Mercredi 30 mai 2018, 12 h 45

- **Décoloniser la danse, entre identité et liberté**

Invité.e.s : Andrew Tay, Stephen Thompson et d'autres artistes de *Make Banana Cry*

Animation : Véronique Hudon
Mercredi 6 juin 2018, 12 h 45

À mi-chemin entre la conférence, l'expérimentation et la discussion, ces échanges s'appuient sur le travail en arts vivants réalisé dans l'espace de la galerie par le collectif féministe Cool Cunts (30 mai) et par le groupe de collaborateurs·rices autour du spectacle *Make Banana Cry* et de la série *Banana Peels (Trying Hard)* (6 juin).

Sylvestres et survivantes Lecture de toino dumas
Samedi 2 juin 2018, 15 h 30

L'écriture de toino dumas explore les thèmes d'écologie, d'identité de genre et de survie au capitalisme à travers la réimagination et l'écoute d'un monde en phase radicale de métamorphose. Iel lira des extraits de ses livres *Au monde, inventaire* (2015) et *animalumière* (2016).

Make Banana Cry, partie I
Spectacle avec Ellen Furey, Hanako Hoshimi-Caines, Dana Michel, Simon Portigal, Andrew Tay, Stephen Thompson
Samedi 2 juin 2018, 16 h

Make Banana Cry est un spectacle à la jonction de la danse contemporaine, de la performance et des arts visuels. L'univers s'inspire de la culture pop asiatique pour formuler un discours critique sur l'appropriation culturelle. Sous la forme d'un défilé de longue durée, le spectacle exorcise les stéréotypes culturels non occidentaux.

Longue table : les oranges sont vertes Avec les artistes de l'exposition

Vendredi 15 juin 2018, 14 h 30 – 16 h 30

Une longue table, des chaises, une nappe en papier et des stylos pour faire des commentaires, dessiner ou griffonner des idées. Une liste de règles d'engagement jette les bases d'une discussion structurée dans son aspect participatif sans être limitée dans le contenu ou l'accès. Dans un esprit de convivialité, les commissaires accueillent les artistes et le public pour échanger de manière spontanée autour de l'exposition.

Si le refus avait une forme
Paroles, poésie et performances
Micro-ouvert et scène-ouverte
Invité.e.s : Oana Avasilichioaei, Benoit Jutras, Soleil Denault, France Théoret, Sarah C. Poirier

Vendredi 15 juin 2018, 17 h
Au Ginkgo café & bar, 308 rue Ste-Catherine Est

Dans l'esprit du manifeste, une soirée où parole, poésie et performance sont portées par des refus multiples. Les poètes France Théoret, Benoit Jutras et Oana Avasilichioaei ainsi que la chorégraphe Lara Kramer ouvriront la soirée avec des textes empreints d'une énergie forte. Dès le début de l'exposition, un appel à contributions au micro-ouvert sera lancé afin d'inviter les artistes et les intellectuel·le·s local·e·s à renouer avec les formes de négation. En opposition avec l'acquiescement général qui marque notre temps, cette soirée résiste au consensus ambiant.

REFUS CONTRAIRE

Doriane Biot, Camille Richard
Commissaires en arts visuels

Véronique Hudon
Commissaire en arts vivants

Avec la participation de

Oana Avasilichioaei, Scott Benesiinaabandan, Angie Cheng,
Sarah Chouinard-Poirier, Daria Colonna, Cool Cunts, Pascale Drevillon,
Sophie Dubois, Alix Dufresne, toino dumas, Ray Ellenwood, Ellen Furey,
Émilie Graton, Mathieu Grenier, Leticia Hamaoui, Hanako Hoshimi-Caines,
Benoît Jutras, Alanna Kraaijeveld, Lara Kramer, Fanny Latreille, Niki Little,
Anna Lupien, Kamissa Ma Koita, Noémi McComber, Dana Michel, Chloé
Ouellet-Payeur, Dominique Pétrin, Simon Portigal, Marie-Pier Proulx,
Marie-Ève Quilicot, Dave St-Pierre, Patricia Smart, Andrew Tay,
Becca Taylor, France Théoret, Stephen Thompson, Marilou Verschelden

ANNEXE C

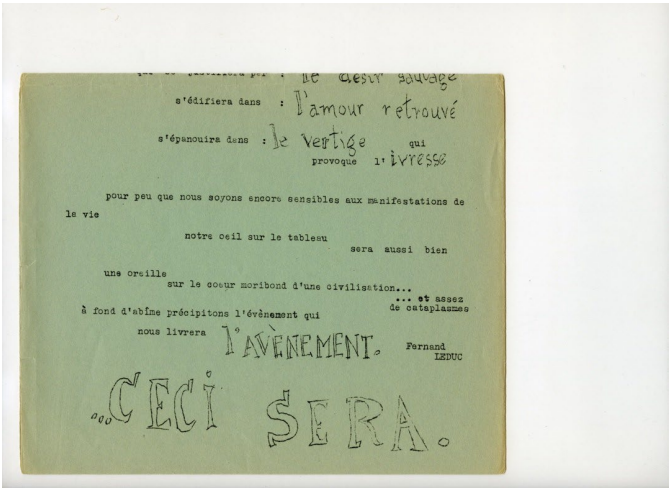
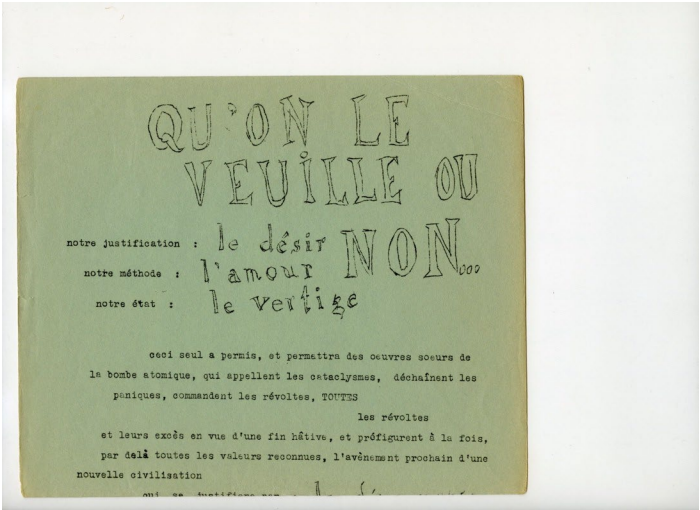
REFUS CONTRAIRE, COMMISSARIAT EN ARTS VIVANTS « TRANSFORMATION
CONTINUE », DU 16 MAI AU 16 JUIN 2018, GALERIE DE L'UQAM.

Figure 1. Refus global, 1948, Saint-Hilaire, Éditions Mithra-Mythe. Collection de Françoise Sullivan.
Crédits : Doriane Biot.

Paul-Émile Borduas, Magdeleine Arbour, Marcel Barbeau, Bruno Cormier, Claude Gauvreau, Pierre Gauvreau, Muriel Guilbault, Marcelle Ferron-Hamelin, Fernand Leduc, Thérèse Leduc, Jean-Paul Mousseau, Maurice Perron, Louise Renaud, Françoise Riopelle, Jean-Paul Riopelle, Françoise Sullivan



Tract de Fernand Leduc tiré de Refus global, 1948.



« Danse dans la neige », tirée de la maquette du manifeste *Refus global*. Photographie de Maurice Perron.
Source :Fonds Maurice Perron.





Figure 2. *Au-delà des signes* (Paul-Émile Borduas, *Les raisins verts*, 1941), 2013
Gypse, peinture acrylique, système d'accrochage, cartel. Collection Giverny Capital, Montréal.
Crédits : Galerie de l'UQAM



Figure 3. Noémi McComber, vues d'exposition. *Mise en échec*, 2011-2013. Triptyque vidéo composé de : *Prise d'assaut*, 2011 ; Vidéo, 8 min 50 s, couleur, son, en boucle - *À travers ou L'ouverture*, 2012 ; Vidéo, 8 min 10 s, couleur, son, en boucle — *Une autre bière*, 2013 ; Vidéo, 5 min 17 s, couleur, son, en boucle. Crédits : Galerie de l'UQAM.

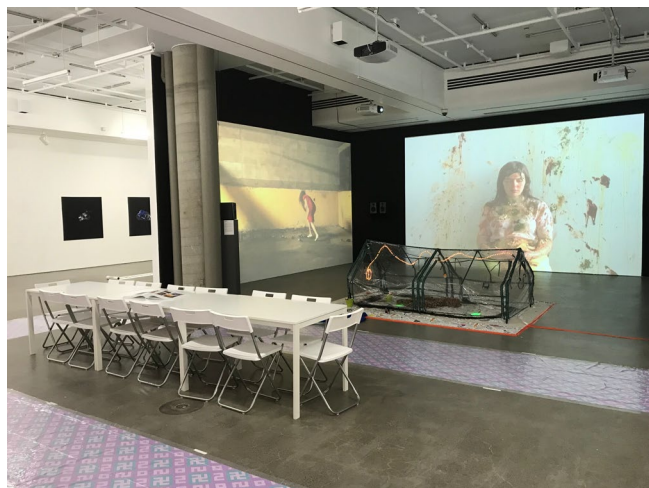


Figure 4. Noémi McComber, *Prise d'assaut*, 2011 ; Vidéo, 8 min 50 s, couleur, son, en boucle. Crédits : Noémi McComber.



Figure 5. Noémi McComber, *À travers ou L'ouverture*, 2012 ; Vidéo, 8 min 10 s, couleur, son, en boucle. Crédits : Noémi McComber.



Figure 6. Noémi McComber, *Une autre bière*, 2013 ; Vidéo, 5 min 17 s, couleur, son, en boucle. Crédits : Noémi McComber.



Figure 7. Cool Cunts. *Iron Cunt/croiser le fer*, 2018. Espace exigu, divers costumes. Série *Blank Cunts/quatuor en solos*, 2018. 4 installations et performances avec Pascale Drevillon, Angie Cheng, Émilie Graton, Leticia Hamaoui, Chloé Ouellet-Payeur, Marie-Pier Proulx, Marie-Ève Quilicot, Dave St-Pierre, Marilou Verschelden. Crédits : Doriane Biot, Véronique Hudon et Galerie de l'UQAM.

Cool Cunts, collectif féministe, extraits de performance vidéo :

01coolcunst_performance : <https://www.youtube.com/watch?v=ue8wc0YnLgo>

02coolcunts_performance : <https://youtu.be/rnBRi1Xb6w>

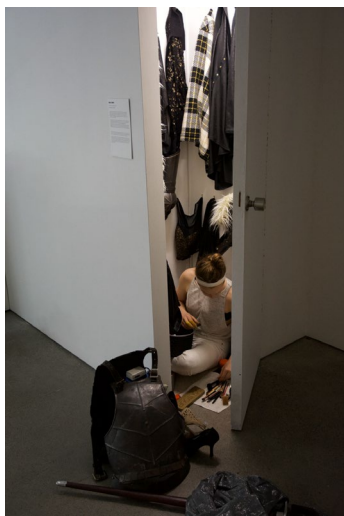


Figure 8. *Hidden Cunt/émanciper l'érotisme*, 2018. Serre, terre. Série *Blank Cunts/quatuor en solos*, 2018. 4 installations et performances avec Pascale Drevillon, Angie Cheng, Émilie Graton, Leticia Hamaoui, Chloé Ouellet-Payeur, Marie-Pier Proulx, Marie-Ève Quilicot, Dave St-Pierre, Marilou Verschelden. Crédits : Doriane Biot, Véronique Hudon et Galerie de l'UQAM.





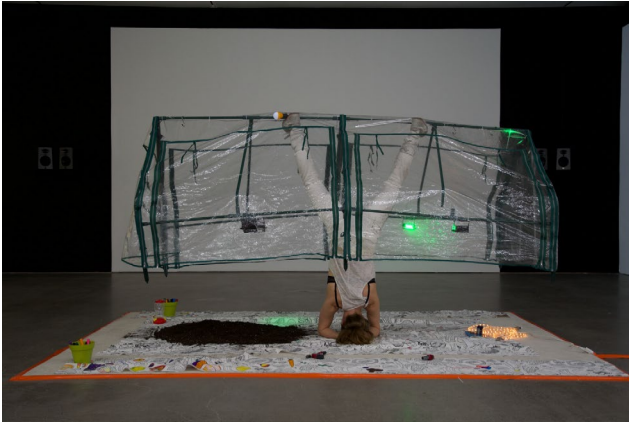
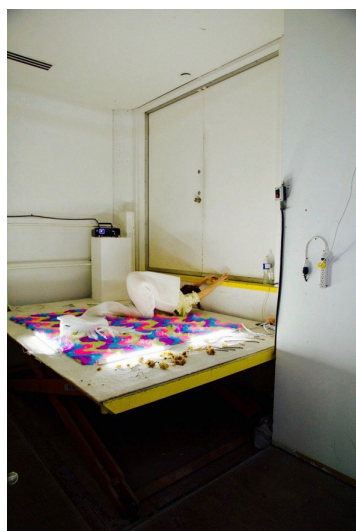




Figure 9. *Cool Cunts, Juicy Cunt / nager à contre-courant*, 2018. Intervention sur le monte-charge, queue de sirène, baril de plastique. Série *Blank Cunts/quatuor en solos*, 2018. 4 installations et performances avec Pascale Drevillon, Angie Cheng, Émilie Graton, Leticia Hamaoui, Chloé Ouellet-Payeur, Marie-Pier Proulx, Marie-Ève Quilicot, Dave St-Pierre, Marilou Verschelden. Crédits : Véronique Hudon et Galerie de l'UQAM.



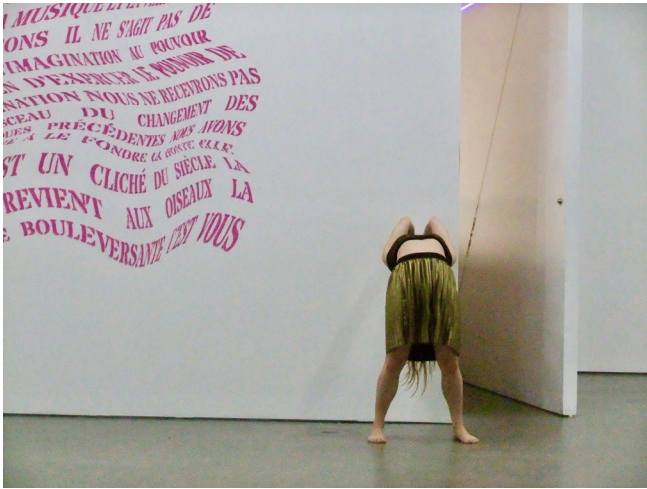




Figure 10. *Shiny Cunt/déshabiller l'esprit*, 2018. Intervention sur le mur de la galerie. Série *Blank Cunts/quatuor en solos*, 2018. 4 installations et performances avec Pascale Drevillon, Angie Cheng, Émilie Graton, Leticia Hamaoui, Chloé Ouellet-Payeur, Marie-Pier Proulx, Marie-Ève Quilicot, Dave St-Pierre, Marilou Verschelden. Crédits : Doriane Biot, Véronique Hudon et Galerie de l'UQAM.







Figure 11. Cool Cunts, performance de groupe lors du vernissage (15 juin, 2018). Crédits : Galerie de l'UQAM.



Figure 12. Kamissa Ma Koïta, 2018. Avec l'installation *Nous serons universel.le.s*, l'artiste s'approprie une photographie de la *Seconde exposition des automatistes*, réalisée en 1947 par Maurice Perron. S'inspirant de la composition spatiale de cette image célèbre, Ma Koïta remplace les peintures abstraites par des symboles caractéristiques de son identité. Crédits : Doriane Biot et Camille Richard



Figure 13. Kamissa Ma Koïta, *Nous serons universel.le.s*, 2018. Crédits : Doriane Biot. Installation et performance composée de : *Reenactement 1*, 2018, *Reenactement 2*, 2018 *Reenactement 3*, 2018, *Reenactement 4*, 2018 *Reenactement 5*, 2018, *Reenactement 6*, 2018, *Reenactement 7*, 2018. Panneaux de contreplaqués, peinture acrylique, encre à l'eau, cheveux synthétiques, cheveux naturels. Lors de l'activation de l'espace 26 mai 2018, 14 h.

Vue de l'intérieur : le visiteur est assis seul face au groupe.



Vue de l'extérieur de l'installation lors de l'activation : un spectateur entre à la fois dans l'espace caché derrière une toile semi-transparente.

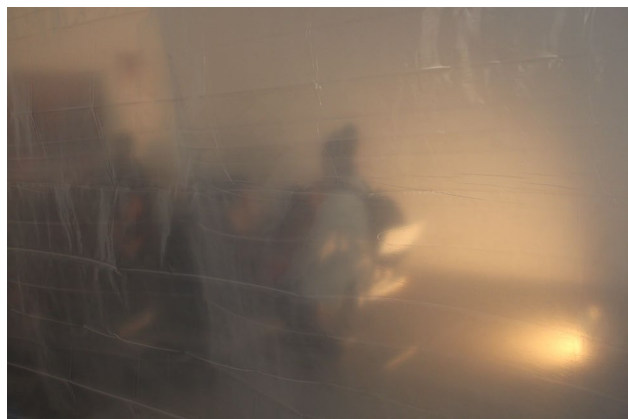


Figure 14. Fanny Latreille, *On accomplit des actes à l'encontre de la vie. Il faut que tout s'organise pour la libération, pour retrouver le vertige, l'amour. Nous voulons mettre la musique et la vérité dans nos caleçons. Il ne s'agit pas de mettre l'imagination au pouvoir, mais bien d'exercer le pouvoir de l'imagination. Nous ne recevrons pas le sceau du changement des époques précédentes. Nous avons encore à le fondre. [La] honte, elle aussi, est un cliché du siècle. La faute revient aux oiseaux, la liberté bouleversante c'est vous*, 2018. Plâtre et acrylique sur mur. Crédits : Galerie de l'UQAM.

Extraits de textes :

Françoise Sullivan, *La danse et l'espoir*, dans *Refus global*, 1948.

Mainmise : *trois ans de recherche*, Mainmise, n° 26, août 1973.

Manifeste du mouvement coup de poing, Mainmise, n° 41, novembre 1974.

Fermaille, *Fermaille* : anthologie, Mault Édition, 2013.

Daria Colonna, *Ne faites pas honte à votre siècle*, Poètes de brousse, 2017.



Figure 15. Scott Benesinaabandan, *little resistances*, 2016. Installation photographique composée de : *marykennethagnes | oka*, 2015 — *mary | ezln*, 2015 — *norman | ipperwash*, 2015 - *martha | burntchurch*, 2015 - *homecoming | charlottetown*, 2015 - *inm | mary*, 2015. Épreuves numériques sur vinyle. *Recital for a Revolution*, 2015. Encre sur coton. Crédits : Doriane Biot et Galerie de l'UQAM.

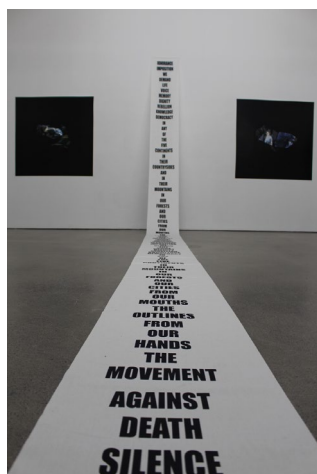




Figure 16. *Make Banana Cry*, vues du dispositif scénographique réalisé par Dominique Pétrin. Crédits :
Véronique Hudon et Galerie de l'UQAM.

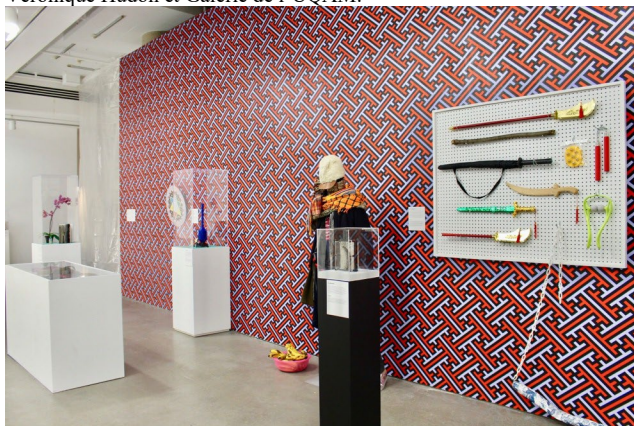






Figure 17. *Make Banana Cry*, partie I, 2 juin, 2018. Spectacle avec Ellen Furey, Hanako Hoshimi-Caines, Dana Michel, Simon Portigal, Andrew Tay, Stephen Thompson. Dispositif scénographique de Dominique Pétrin. Crédits : Galerie de l'UQAM. Crédits : Doriane Biot et Galerie de l'UQAM.









Photos de presse, lors de la présentation au MAI (Montréal, arts interdisciplinaire).
Crédits : Claudia Chan Tak.



Figure 18. Série *Banana Peels (Trying Hard)*, 2018. Interventions performatives avec Ellen Furey, Hanako Hoshimi-Caines, Dana Michel, Simon Portigal, Andrew Tay, Stephen Thompson. Dispositif scénographique de Dominique Pétrin. Crédits : Galerie de l'UQAM et Véronique Hudon.

Extraits vidéo des interventions :

01bananapeels_performance : https://youtu.be/nvrX_rsLeT0

02bananapeels_performance: https://youtu.be/f2P_esk8Mbw

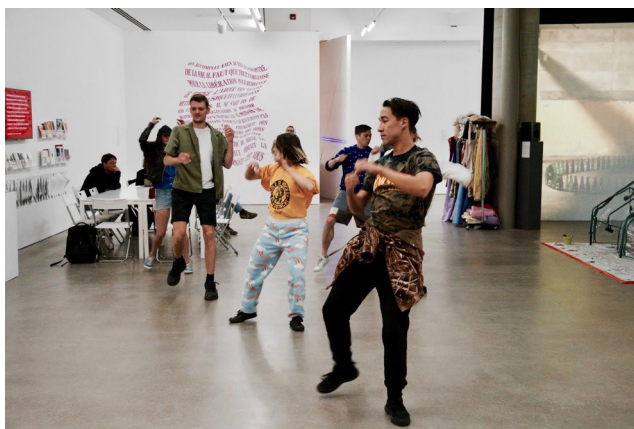




Figure 19. Lecture de Daria Colonna et performance des Cool Cunts.
Lecture intégrale du livre de poésie *Ne faites pas honte à votre siècle* (2017).
Crédits : Galerie de l'UQAM.

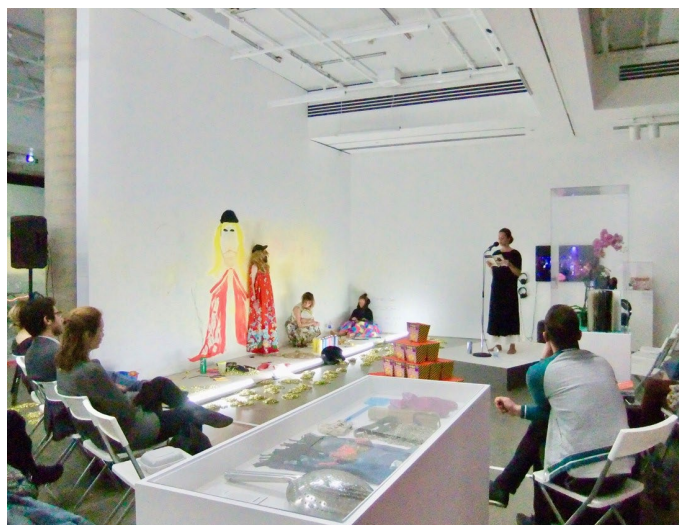


Figure 20. toino dumas, lecture de *Sylvestres et survivantes*, 2 juin, 2018. Crédits : Galerie de l'UQAM.

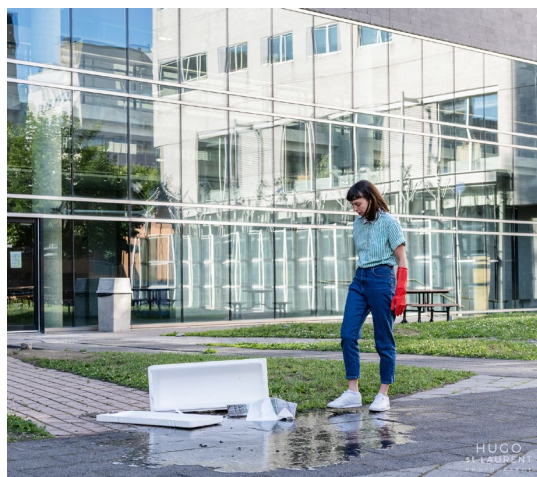


Figure 21. *Soirée si le refus avait une forme*, micro-ouvert et scène-ouverte, poésie, prises de paroles et performances, au Gingko café & bar (308, rue Ste-Catherine Est), 15 juin, 2018. Crédits : Hugo St-Laurent.

Lecture de l'écrivaine France Théoret, tirés du livre *La cruauté du jeu* (2017).



Performance de Sarah Chouinard-Poirier, extraits et adaptation tirés de la *WWorkforce trilogie*.



Performance de Sarah Chouinard-Poirier, vue d'ensemble.



Lecture du poète Benoit Jutras, suite poétique « _white light white heat » (2017), en français et anglais.



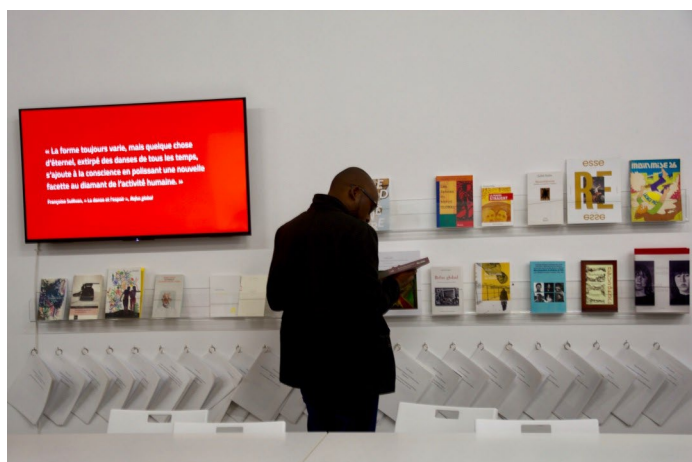
Lecture de la poète Oana Avasilichioaei, “manifestos”, tirés de *Ogre's Linguistic Rights* et nouveaux écrits, en anglais.

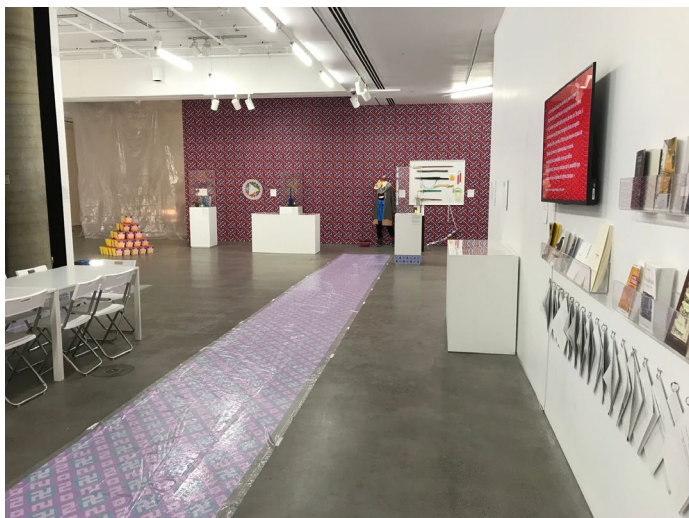


Performance de Soleil Launière, performance libre.



Figure 22. Espace de lectures et d'accueil convivial, écran avec des citations choisies de *Refus global*, livres et articles, tables et chaises. Crédits : Galerie de l'UQAM.





Lors de l'échange *Corps collectif : corporéité et matérialité féministe* avec le collectif Cool Cunts, 30 mai, 2018. Avec Pascale Drevillon, Leticia Hamaoui, Dave St-Pierre, Marie-Eve Quilicot. Crédits : Galerie de l'UQAM.



Lors de l'échange *Mémoire levée : lectures commentées du manifeste* avec Sophie Dubois et Ray Ellenwood, 17 mai 2018. Crédits : Galerie de l'UQAM.



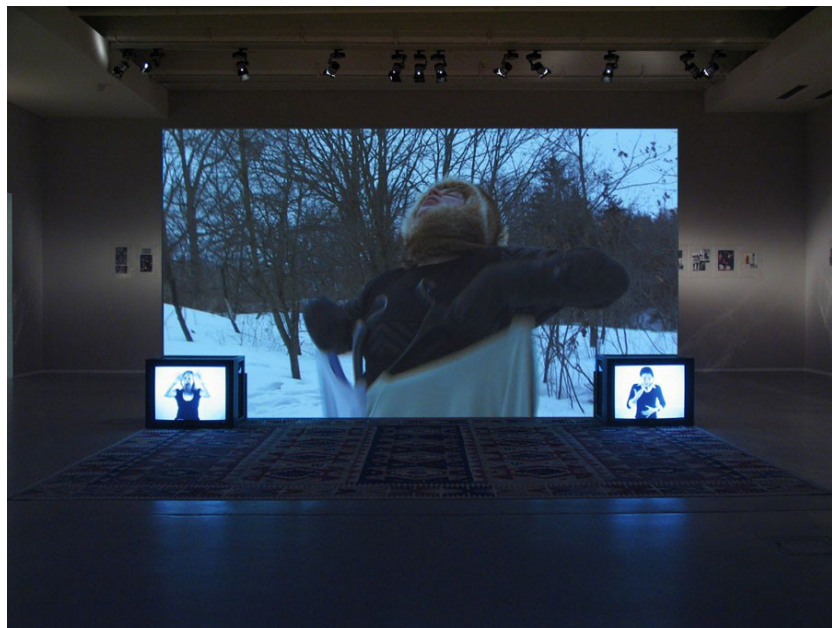
Longue table : les oranges sont vertes, rencontres conviviales entre les artistes et le public, 15 juin, 2018. Crédits : Galerie de l'UQAM.



ANNEXE D

CORPUS SECONDAIRE

Figure 1. Luis, Jacob, *A Dance for Those of Us Whose Hearts Have Turned to Ice*. Based on the Choreography of Françoise Sullivan and the Sculpture of Barbara Hepworth (with Sign-Language Supplement) (2007). Vue du Musée Fridericianum, Kassel, documenta 12. Crédits: Luis Jacob



Luis Jacob, A Dance for Those of Us Whose Hearts Have Turned to Ice, Based on the Choreography of Françoise Sullivan and the Sculpture of Barbara Hepworth, 2007. tirée de l'installation vidéo. Performance de Keith Cole Crédits: Luis Jacob



Luis Jacob, *A Dance for Those of Us Whose Hearts Have Turned to Ice, Based on the Choreography of Françoise Sullivan and the Sculpture of Barbara Hepworth*. Crédits: Luis Jacob





Luis Jacob, *A Dance for Those of Us Whose Hearts Have Turned to Ice*, Based on the Choreography of Françoise Sullivan and the Sculpture of Barbara Hepworth.

Vue du Musée Fridericianum, Kassel, documenta 12. Crédits: Luis Jacob



Figure 2. *Natures mortes*, Anne Imhof, Palais de Tokyo, 2021. Artistes Anne Imhof, Alvin Baltrop, Mohamed Bourouissa, Eugène Delacroix, Trisha Donnelly, Eliza Douglas, Cyprien Gaillard, Théodore Géricault, David Hammons, Eva Hesse, Mike Kelley, Jutta Koether, Klara Lidén, Joan Mitchell, Oscar Murillo, Eadweard Muybridge, Cady Noland, Precious Okoyomon, Francis Picabia, Giovanni Battista Piranesi, Sigmar Polke, Paul B. Preciado, Bunny Rogers, Sturtevant, Yung Tatu, Paul Thek, Wolfgang Tillmans, Rosemarie Trockel, Cy Twombly, Adrián Villar Rojas. Crédits : Palais de Tokyo

Passage, Anne Imhof, Sculpture réalisée à partir de verres de panneaux de verre d'une usine à Turin qui allait être démolie.



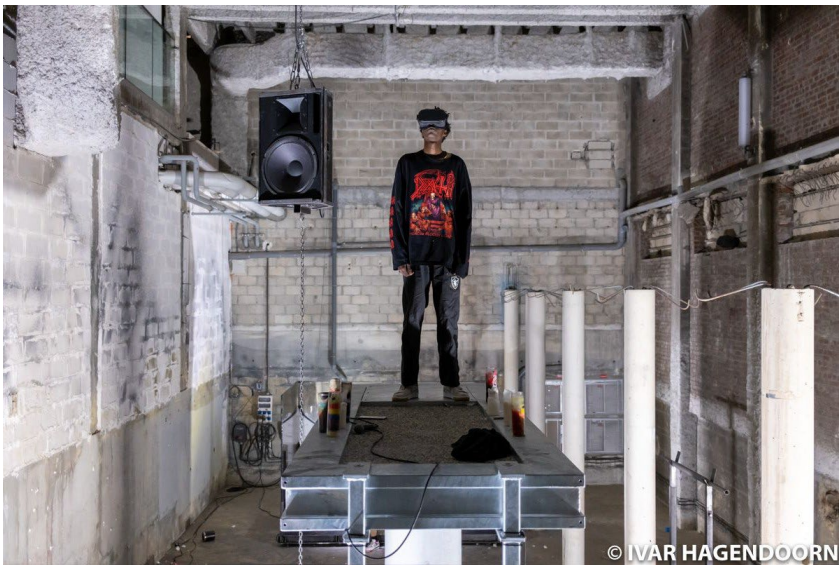






Figure 3. *Flip Book*, Boris Charmatz. « Flip Book » (2008/2013), Museum of Modern Art, 2013. Partie du Musée de la danse: Three Collective Gestures (October 18 to November 03, 2013). Crédits: The Museum of Modern Art, New York. Photo by Julieta Cervantes





Figure 4. « TURF FEINZ RIP RICH'D Dancing in the Rain Oakland Street », réalisation Yoram Savion.
Danseurs : No Noize, Man, BJ et Dreal, en action sous la pluie sur un boulevard à Oakland (États-Unis).



BIBLIOGRAPHIE

ÉTUDES COMMISSARIALES, CURATORIALES ET DOCUMENTS

- Austin, J.L. (1973, [1962]). *How to Do Things with Words*. New York: Oxford University Press.
- Athanassopoulos, E. (2016). *L'art comme production de connaissance : entre théorie et pratique*. Marges, 22, 75-86.
- Altshuler, B. (1994). *The Avant-garde in Exhibition: New Art in the Twentieth century*. New-York et Berkeley: Harry N. Abrams et University of California Press.
- Bawin, J. (2014). *L'artiste commissaire : entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée*. Paris : Edition des archives contemporaines.
- Bishop, C. (2014). Performative Exhibitions. The Problem of open-Endedness. Dans B. Bismarck (dir.). *Timing : on the Temporal Dimension of Exhibiting*. (p. 239–256). Berlin : Sternberg Press.
- Bismarck, B. et Frank, R. (2019). *Off(f) Our Times: Curatorial Anachronics*. Berlin : Sternberg Press
- Bismarck, B., Schaffaff, J. and Weski, T. (2012). *Cultures of the curatorial*. Berlin: Sternberg Press.
- Bismarck, B. Schaffaff, J. and Weski, T. (2014). *Timing: on the temporal dimension of exhibiting*. Berlin : Sternberg Press.
- Bismarck, B. et Rogoff I. (2012). Curating/Curatorial. Dans B. Bismarck, J. Schaffaff et J. Weski (dir.). *Cultures of the Curatorial* (p. 21-38). Berlin, Sternberg Press.
- Bismarck, B. (2004). Gestures of Exhibiting. *Afterall*, 10, 3–8.
- . (2022). *The Curatorial Condition*. Berlin: Sternberg Press.
- Borsato, D. et Morrell A. (2021). The BUSH Manifesto. Dans Borsato, D. et Morrell, A. *Outdoor School* (p.26-33). Madeira Park : Douglas & McIntyre.
- Braidotti, R. (2018). Transformations : Aesthetico-Epistemic Operators in Artistic Research. Dans Schwab (dir.), *Transpositions* (p.23-32), Leuven : Leuven University Press.
- Copeland, M. (dir.). (2013). *Chorégrapheur l'exposition*. Dijon : Presses du réel.
- Falguières, P. (2008). Préface. À plus d'un titre. Dans *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie*. O' Doherty, B. Paris et Zurich : La Maison rouge et JRP Ringier. p. 5-32.
- Ferdman, B. et T. Sellar (dir.). (2014). « Performance curators », *Theater*, 44 (2).
- Glicenstein, J. (2009). *L'art : une histoire d'exposition*. Paris : PUF.
- . (2010). La rhétorique au musée. *Nouvelle revue d'esthétique*, 2, 177 — .

- . (2015) *L'invention du curateur*. Paris : PUF.
- Greenberg, R., Ferguson, B.W. et Nairne S. (dir.). (1996). *Thinking about Exhibitions*. Londres et New York : Routledge.
- Krzs Acord, S. (2011). *Glissements de sens : le commissariat sur invitation au musée*. *Esse*, 72, 4-11.
- Lind, M. (dir.). (2012). *Performing the Curatorial — With and Beyond Art*. Berlin et New York : Sternberg Press.
- . (2011, septembre). Going Beyond Display –The Munich Kunstverein Years. Entretien de Paul O'Neil. *Curating Critique*, 2, 39-42.
- Malzacher, F., Tupajić, T. & Zanki, P. (dir.) (2010) Curating Performing Arts. *Frakcija Magazine for Performing Arts*, 55.
- Martinon, J-P. (2013). *The Curatorial. A Philosophy of curating*. Londres : Bloomsbury.
- Mohanty, C. T. (2003). *Feminisms Without Borders*. North Carolina : Duke University Press.
- O'Neil, P., Steeds L. et Wilson M. (dir.). (2017). *How Institutions Think. Between Contemporary Art and Curatorial Discourse*. New York: MIT.
- O'Neill, P. (2012). *The culture of curating and the curating of culture(s)*. Cambridge : MIT Press.
- O'Neil, P. et Wilson, M. (dir.). (2010). *Curating and the Educational Turn*. Amsterdam et Londres : de Appel et Open Editions.
- O'Doherty, Brian. (2008). *White Cube — L'espace de la galerie et son idéologie*. Paris : JRP Ringier et Maison Rouge.
- Reilly, M. (2018). *Curatorial Activism: Towards an Ethics of Curating*. Londres : Thames & Hudson.
- Rilke, F. (2013). When Form Starts Talking : On Lecture-Performances. *Afterall*, 33, 4–15.
- Roman, M. (2021). *Habiter l'exposition : l'artiste et la scénographie*. Paris : Manuella éditions.
- Rugg, J. et Sedgwick M. (dir.). (2012). *Issues in curating contemporary art and performance*. Chicago : Intellect Books.
- Sheikh, S. (2008). Talk Value Cultural Industry and Knowledge Economy. Dans B. Choi, M. Hlavajova et J. Winder (dir.) *On Knowledge Production : A Critical Reader in Contemporary Art*, (p. 182–197), Utrecht: BAK.
- Wark, J. (2006). *Radical Gestures. Feminism and performance art in North-America*. Montréal et Kingston : McGill et Queen University Press.
- Wood, C. (2013). Les gens et les choses au musée. Dans Copeland, M. (dir.). *Chorégrapheur l'exposition*. (p. 116-126). Dijon : Presses du réel.

- . (2012). *A Bigger Splash: Painting After Performance*. Londres : Tate Publishing.
- . (2017). Game Changing : Performance in the Permanent Collection. Dans Costinas, C. et Janevski, A. *Is the Living Body the Last Thing Left Alive*. (p.54-62). Hong Kong et Berlin: Para Site et Sternberg press.
- . (2018). *Performance in Contemporary Art*. Londres : Tate Publishing.

PRATIQUES CORPORELLES : PERFORMANCE, DANSE CONTEMPORAINE, ARTS VIVANTS, PERFORMANCE LITTÉRAIRE

- Auslander, P. (2006). The Performativity of Performance Documentation, *Performance Art Journal*, vol. 28, n° 84, 1–9
- . (1999). *Liveness. Performance in Mediatized Culture*. Londres : Routledge.
- Bailly, C. (2015). *L'élargissement du poème*. Paris : Christian Bourgois Éditeur
- Banes, S. (1993). *Greenwich Village, 1963 : Avant-Garde Performance and The Effervescent Body*. Durham, N.C : Duke University Press.
- Bégoc, J., Boulouch, N. et Zabunyan, E. (sous la dir.). (2010). *La Performance. Entre archives et pratiques contemporaines*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- Bénichou, A. (2020). *Rejouer le vivant — Les reenactments, des pratiques culturelles et artistiques (in)actuelles*. Dijon : Les Presses du Réel.
- . (2015). *Recréer/scripter : mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*. Dijon : Les Presses du Réel.
- Bertron, J. et Halimi, C. (2020). *La performance : un espace de visibilité pour les femmes artistes ?*. Paris : LiSAA, UPEM et AWARE.
- Biet, C. et Triaucq, C. (2006). *Qu'est-ce que le théâtre ?*. Paris : Gallimard.
- Bishop, (2014). « Je ne veux pas de rétrospective ! Xavier Le Roy et l'exposition en tant que médium » dans *Rétrospective de Xavier Le Roy*, (p.107) Dijon : Les Presses du réel
- Boulbes, C. (dir.) (2014). *Femmes, attitudes performatives : aux lisières de la performance et de la danse*. Dijon : Les presses du réel.
- Brandstetter, G. (2015). *Poetics of dance : body, image, and space in the historical avant-gardes*. New York: Oxford University Press.
- Bronson, A. et P.Gale (dir.). (1979). *Performance by artists*. Toronto : Art Metropole.

- Chénétier-Alev. M. (2011). *L'oralité dans le théâtre contemporain : Herbert Achternbusch, Pierre Guyotat, Valère Novarina, Jon Fosse, Daniel Danis, Sarah Kane*, Saarbrücken. Allemagne : Éditions Universitaires Européennes.
- Clausen, B. (2010). Performing histories: why the point is not to make a point... *Afterall*, 23, 36–43.
- . (2007) *After the Act – The (re)-presentation of performance art*. Wien : MUMOK Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig.
- Croft, C. (dir.). (2017). *Queer Dance*. New York: Oxford University Press.
- Cvejic, B. (2006). The Alliance Is Over! Conceptual Dance and Performative Theory -East and West. Disponible à l'adresse : <http://www.mobileacademy-berlin.com/englisch/2006/texte/cvejic01.html>
- . (2014). *Rétrospective par Xavier Le Roy*. Dijon : Les Presses du réel.
- . (2015). *Choreographing Problems, Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance*. Oxford : Palgrave Macmillan.
- Emeç, B., Marcil, F., Wren, J., Ma Koïta, K., Forté, M-C, Craft, M, Ducharme, R., Lachance, S., (dirs.ed.), *En réponse à Vulnérables paradoxes*, 2021, 147. (En ligne) : <https://www.pme-art.ca/fr/projets/en-reponse-a-vulnerables-paradoxes-mwtpk>.
- Ferdman, B. (2020). Cross-disciplinarity and Antitheatrical Historiographies of Performance Art. Dans Ferdman, B. et Stokic, J. *The Methuen Drama Companion to Performance Art*. (p.26-33). Londres : Bloomsbury Publishing.
- Fabião, E. (2012). History and Precariousness: in Search of a performative Historiography. Dans Jones, A. et Heathfiels, A. (dir.), *Perform, Repeat, Record. Live Art in History* (p. 121-136). Bristol et Chicago : Intellect.
- Filipovic, E. (dir.). (2015). *Anne Teresa de Keersmaecker Work/Travail/Arbeid*. WIELS, Rosas & Mercatorfonds.
- . (2014). The Global White Cube. *On Curating*, 22, 45-63.
- Franko, F. (2011). Writing for the Body: Notation, Reconstruction and Reinvention in Dance. *Common Knowledge*, 17(2), 321–334.
- Frétard, D. (20014). *La danse contemporaine : danse et non danse*. Paris : Cercle d'art.
- Goldberg, R. (2001). *La Performance, du Futurisme à nos jours*. Paris : Thames & Hudson.
- . (1999). *Performance l'art en action*. Paris : Thames and Hudson.
- . (1975). Space as Praxis. *Studio International*, 190(977), 130-135.
- Gronau, B., Hartz M. et Holchleichter C. (dir.). (2016). *How to Frame. On the Treshold of Performing and Visual Arts*. Berlin : Sternberg Press.

- Halberstam, J. (2011). *The Queer Art of Failure*. Duke University Press.
- Heathfield, A. et Jones, A. (2012). *Perform. Repeat. Record: Live Art in History*. Bristol et Chicago : Intellect.
- Hecquet, S. et S. Prokhoris. (2007). *Fabriques de la danse*. Paris : Presses universitaires de France.
- Jones, A. (1999). *Performing the Body: Performing the Text*. Londres : Routledge.
- Joy, J. (2014). *The Choreographic*. Cambridge : MIT Press.
- Press.
- . (1966). *Assemblage, Environments & Happenings et al.* New York : Abrams.
- Kester, G.H. (2011). *The One and the Many: Contemporary Collaborative Context*. Duke University Press.
- Lehmann, H-T. (2002) *Le théâtre postdramatique*. Paris : L'Arche.
- Leon, A. (2022). *Expanded Choreographies — Choreographic Histories*. Transcript Verlag.
- Lepecki, A. (2016). *Singularities. Dance in the Age of Performance*. New York : Routledge
- . (2014). Dance and the new Turn. Lecture lors du colloque. *Is the Living Body the Last thing Left Alive? The New Performance turn, its histories and its institutions*. Par Site Hong Kong, 3-5 avril. Organisé par Ana Janevski et Cosmin Costinas.
- . (2013). Choreopolice and Choreopolitics: or, the Task of the Dance. *The Drama Review*, 57 (4), 13–27.
- . (2010.) The Body as Archive : Will to Re-enact and the After Lives of Dances. *Dance Research Journal*, 42 (2), 28–48.
- . (2006). *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*. Abington: Routledge.
- . (2004). Concept and Presence. The Contemporary European Dance Scene. Dans A. Carter (dir.). *Rethinking Dance History. A Reader*. (p. 170–181)^[1] Londres : Routledge.
- . (1999). Skin, body, and Presence in Contemporary European Choreography. *The Drama Review*, 43(4), 129–140.
- Loupe, L. (2000). *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles : Contredanse.
- Livingston, J. (réalis.). (2020, [1991]). *Paris is Burning* [Film]. Janus Film.
- Malzacher, F. et Warsza, J. (dir.). (2017). *Empty Stages Crowded Flats. Performativity as Curatorial Strategy*. Berlin : Alexander Verlag.

- Meschonnic, H. (1982). *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*. Paris : Verdier.
- . (1984). La nature dans la voix, dans Nodier, C. *Dictionnaire raisonné des onomatopées français* (p.11-111), Mansempuy : Trans-Europ-Repress.
- . « La voix-poème comme intime extérieur », dans Castarède, M-F. et Konopczynski, G. (dirs). (2005). *Au commencement était la voix*, Toulouse : Éres, 61-67.
- Pather, J. avec Ka Fai, C., Gareis, S. Rodrigues, L. et Taylor, J.L.E. (2023). Twist: Dance and Decoloniality. Dans Gareis, S., Haitzinger, N. et Patther J.(dir.), *OnCurating*, 55, 46-60.
- Phelan, P. (1993). *Unmarked: the Politics of Performance*. New York et Londres : Routledge.
- . (1995). Thirteen Ways of Looking at Choreographing Writing. Dans *Choreographing History* (p. 200–210). Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press.
- . (2012). *Live Art in LA*. Londres New York : Routledge.
- Di Tondo, O., Pappacena, F. et Pontremoli, A. (2019). *Histoire de la danse et du ballet*. Rome : Gremese.
- Pouillaude, F. (2009). *Le désœuvrement chorégraphique : étude sur la notion d'œuvre en danse*. Paris : J. Vrin.
- . (2004). Scène et contemporanéité. *Rue Descartes*, 44(2), 8-20.
- Preciado B. (2003). « Quand les corps ne sont plus dociles — Notes sur les politiques et l'esthétique queer », *Nouvelles de Danse*, 22 (hiver), 14-15.
- . (2006). Un regard queer en danse, *Bulletin trimestriel du CCNRB* (janvier/mars) : np.
- Pringent, C. (2011). « Des remarques sur le rapport des deux, ou voix-de-l'écrit (une préface) », dans *Compile*. Paris : POL.
- Rainer, Y. (2006). *Feelings Are Facts: A Life*. Cambridge: MIT Press.
- Roux, C. (2013 [2009]). Performative practices/critical bodies #2 : what makes dance. Dans *Dance : an anthology*. Dijon : Les presses du réel.
- . (2007). *Danse(s) performative(s) : enjeux et développements dans le champ chorégraphique*. Paris : Harmattan.
- Rosenthal, S., Leight Foster S., Phelan P., Lepecki A. et München Kunst H. (2011). *Move. You : Choreographing: Art and Dance Since the 1960 s*. Londres : Hayward Publishing.
- Sabisch, P. (2011). *Choreographing Relations. Practical Philosophy and Contemporary Choreography*. Munich: epodium.

- Sayre, H. M. (1989). *The Object of Performance: the American Avant-Garde since 1970*. Chicago: University of Chicago Press.
- Schneider, R. (1997). *The Explicit Body in Performance*. Londres et New York : Routledge.
- . (2011). *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. Abington Oxon : Routledge.
- . (2012). Performance Remains. Dans Heathfiel, A. et Jones, A. (dir.). *Perform, Repeat, Record* (p.137-150). Bristol et Chicago : Intellect.
- . (2015). New Materialisms and Performance Studies, *TDR : The Drama Review*, 59;4, 7.
- Solomon, N. (2015). *Danse. A catalogue*. Dijon : Les presses du réel.
- . (2013) *Danse : an anthology*. Dijon : Les presses du réel.
- Spangberg, M. (2017). Post-Dance, an Advocacy. Dans (dir. Andersson D., Edvarsen, M. et Spangberg, M.) *Post-Dance* (p. 349–393). Stockholm : MD Press.
- Taylor, D. (2016). *Performance*. Durham : Duke University Press.
- Thompson, N. (2012). *Living as Form: Socially Engaged Art Form 1991–2011*. New York et Cambridge: Creative Time Books et MIT Press.
- Wittig, M. (1992). *La pensée straight*. Boston : Beacon Press.
- Wooley, S. (2015). *Who Cares? Dance in the Gallery & Museum*. Barcelona : Siobhan Davies Dance.

PHILOSOPHIE ET ESTHÉTIQUE

- Agamben, G. (1995). *Homo sacer I, Le pouvoir souverain et la vie nue*. Paris : Seuil
- . (2004). *Image et mémoire : écrits sur l'image, la danse et le cinéma*. Paris : Desclé De Brouwer.
- . (2007). *Qu'est-ce qu'un dispositif?*. Paris : Payot & Rivages.
- . (2008). *Qu'est-ce que le contemporain ?*. Paris : Payot & Rivages.
- Bardt, C. (2019). *Material and Mind*. New York : MIT Press.
- Barrett, E. et Bolt, B. (dir). (2013). *Carnal Knowledge: Towards a "New Materialism" through the Arts*. New York : Bloomsbury.
- Becker, S. H. (2010 [1988]). *Les mondes de l'art*. Paris : Flammarion.
- Benjamin, W. (1968a). The Storyteller. Dans *Illuminations*. New York : Schocken Books.

- . (1968b). *Theses on the Philosophy of History*. Dans *Illuminations*. New York : Schocken Books.
- Butler, J. (2016[2015]). *Rassemblement. Pluralité, performativité et politique*. Paris : Fayard.
- . (2018[1993]). *Ces corps qui comptent : de la matérialité et des limites discursives du sexe*. Paris : Éditions Amsterdam.
- . (2005 [1990]). *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion*. Paris : La Découverte.
- Benett, J. (2010). *Vibrant Matter: a Political Ecology of Things*. Durham : Duke University Press.
- Benso, S. (2000). *The Face of Things*. Albany : State University of New York Press.
- Cometti, J.P. et Matteucci, G. (dir.). (2017). *Après l'art comme expérience*. Questions Théoriques.
- Cometti, J.P. (2014). Participe : “à” quoi et “pour” quoi ?. Dans *Particpa(c)tion* (p.35-41), MAC-Val.
- . (2012). *Art et facteurs d'art : ontologies friables*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- . (2011, mai-août). Formes de vie. *Journal des Laboratoires*, 38-39.
- Cool, D. et Frost S. (dirs). (2010). *New Materialisms: Ontology, Agency and Politics*. Durham : Duke University Press.
- Descola, P. (2005). *Par-delà nature et culture*. Paris : Gallimard.
- Dewey, J. (2008 [1934]). *L'art comme expérience*. Tours : Éditions Farrago/Université de Pau.
- Didi-Huberman, G. (2012). *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris : Minuit.
- . (1992). *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : Minuit.
- Ferrarese, E. et Laugier, S. (dir.). (2018). *Formes de vie*. Paris : CNRS éditions.
- Formis, B. (2010). *Esthétique de la vie ordinaire*. Paris : PUF.
- Foucault, M. (2008 [1967]). *L'archéologie du savoir*. Paris : Gallimard.
- . (1971). Nietzsche, la généalogie, l'histoire, *Hommage à Jean Hyppolite*, Paris : PUF, 145-172.
- . (1994, [1976]). *La Volonté de savoir*. Paris : Gallimard.
- Goffman, E. (1973). *La mise en scène de la vie quotidienne*. 2 t. Paris : Minuit.
- Hartog, F. (2003). *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*. Paris : Seuil.

- Laugier, S. (2015). La vulnérabilité des formes de vie. *Raisons politiques*, 57, 65-80.
- Lebovici, F. (2011, mai-août). (des formes de vie). Entretien de G. Castéra. *Journal des Laboratoires*, 36-38.
- Merleau-Ponty, M. (1976, [1945]). *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.
- . (1985 [1964]). *Le visible et l'invisible*. Paris : Gallimard.
- Mignolo, W. (2011). *The Darker Side of Western Modernity : Global Futures, Decolonial Options*. Durham : Duke University Press.
- Muñoz, J. E. (1996). Ephemera as Evidence: Introductory Notes to Queer Acts. *Women & Performance*, 8(2), 5-16.
- . (2021[2009]). *Cruiser l'utopie : l'après et ailleurs de l'advenir queer*. Paris : éditions Brook.
- . (1999). *Disidentifications : Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- Osborne, P. (2013). *Anywhere Or Not at All : Philosophy of Contemporary Art*. Londres : Verso Books.
- Piccini, A. (2002). An Historiographic Perspective on Practice as Research. Groupe de recherche PARIP (Practice as Research in Performance). Consulté à l'adresse http://www.bris.ac.uk/parip/t_ap.htm.
- Quintyn, O. (2015) De quelques usages critiques de Dewey. Dans Cometti, J-P. et Matteucci, G. (dir.). *Après l'art comme expérience* (p.167-192). Europe : Questions Théoriques.
- Rancière, J. (2008). *Le spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique.
- . (2004). *Malaise dans l'esthétique*. Paris : Galilée.
- . (2000). *Le partage du sensible*. Paris : La Fabrique.
- . (1992). *Les mots de l'histoire essai de poétique du savoir*. Paris : Seuil.
- . (1987). *Le maître ignorant*. Paris : Fayard.
- Ricœur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil.
- . (1985). *Temps et récit*. Paris : Seuil, 3 tomes.
- Schaeffer, J-M. (2015). *L'expérience esthétique*. Paris : Gallimard
- Schlanger, J. (1992). *La mémoire des œuvres*. Paris : Nathan.
- Shusterman, R. (1992). *L'art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*. Paris : Minuit.
- . (1999). *La fin de l'expérience esthétique*. Pau : Publications de l'université de Pau.

———. (2010). Conscience soma-esthétique, perception proprioceptive et action. *Communication*, 86, 15-24.

———. (2011). Le corps et les arts : le besoin de soma-esthétique. *Diogène*, 1-2(233-234), 9-29.

Sontag, S. (2018[1964]). *Notes on "Camp"*. Londres : Penguin Book.

Tronto, J. (2009). *Un monde vulnérable, pour une éthique du care*. Paris : La Découverte

HISTOIRE DE L'ART ET APPROCHES ACTUELLES

Allain Bonilla, M-L., Blanc, é., Renard, J. et Zabunyan, E. (dir.). (2020). *Constellations subjectives. Pour une histoire féministe de l'art*. Nièvre : Éditions iXe.

Agnew, V. (2007) History's Affective Turn: Historical Reenactment and its Work in the Present, *Rethinking History*, 11(3), 299-312.

Airaud, S. (dir.) (2013). Participa(c)tion. Colloque-événement. Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, Vitry-sur-Seine, 6 au 8 décembre 2013. Vitry-sur-Seine : Musée d'art contemporain du Val-de-Marne.

Archias, E. (2016). *The concrete Body: Yvonne Rainer, Carolee Schneemann, Vito Acconci*. Yale University Press.

Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londres : Verso Books.

———. (2006). *Participation*. Londres et Cambridge : Whitechapel Gallery et MIT Press.

Buchloh, B. (1992). *Essais historiques II*. Villeurbann : Art Edition.

Bourriaud, N. (2001). *Esthétique relationnelle*. Dijon : Les presses du réel.

———. (2021). *Inclusion : esthétique du capitalocène*. Paris : PUF.

Buren, D. (2012-2013). *Les écrits : 1965-2012*. Paris : Flammarion.

Bursirk, M. (2003). *The Contingent Object of Contemporary Art*. Cambridge : MIT Press.

Cometti, J-P. (2014). *Black Mountain College : art, démocratie, utopie*. Rennes et Marseille : Presses universitaires de Rennes et Centre international de poésie de Marseille.

Duvignaud, J. 1995 [1965]. *Sociologie du théâtre : sociologue des ombres collectives*. Paris : PUF.

Fried, M. (1967). Art and Objecthood. *Art Forum* 5, summer, 12-23.

- Hantelmann, D. (2016). When you mix something, it's good to know your ingredients: modes of addressing and economies of attention in the visual and performing arts. Dans *How to Frame. On the Threshold of Performing and Visual Arts*. (p. 49–53). Berlin : Sternberg Press.
- . (2014). *The experiential Turn. On Performativity*, Walker Art Center
<https://walkerart.org/collections/publications/performativity/experiential-turn/>
- . (2010). *How to do things with art: the meaning of art's performativity*. Zurich et Dijon: JRP Ringier et Les Presses du réel.
- Heathfield, A. (2004). *Live: Art and Performance*. New York: Routledge.
- hook, b. (1995). *Art on my Mind: Visual Politics*. New York : New Press.
- Jackson, S. (2011). *Social Works: Performing Art, Supporting Publics*. Londres : Routledge.
- Jones, A. et Silver, E. (dirs). (2018). *Otherwise: Imagining Queer Feminist Art Histories*. Manchester University Press
- Jones, A. (1998). *Body Art, Performing the Subject*. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- . (2012). *Seeing Differently. A History and Theory of Identification and the Visual Arts*. Londres : Routledge
- . (2010). *The Feminism and Visual Culture Reader*. Londres : Routledge.
- . (dir.). (2006). *A Companion to Contemporary Since 1945*. Oxford : Blackwell. Amelia Jones
- . (2001). Retour au corps, là où toutes les failles se produisent dans la culture occidentale. *Le corps de l'artiste* (p.18-47). Paris : Phaidon.
- Kester, G. (2004). *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. Berkeley: University of California Press.
- Kwon, M. (2002). *One Place After Another*. Cambridge: MIT Press.
- Lecompte, J (2019). Blank Space: About the White Cube and the Generic Condition of Contemporary Art . Dans Garcia, T. et Normand, V. (dir.), *Theater, Garden, Bestiary A Materialist History of Exhibitions* (p.223-233). Berlin : Sternberg Press.
- University of California Press.
- McElreavy, T. (2002). Paradise Lost/Paradox Found: Materializing a History of Conceptual Art, *Blake Art Journal*, 61 (4), 107–110.
- Morizot, B. et Zhong-Mengual, E., (2018). *Esthétique de la rencontre*. Paris : Seuil.
- Nochlin, L. (1993). *Femmes, arts et pouvoirs et autres essais*. Paris : J. Chambon.

- Nouss, A. (2007). Perspectives transhistoriques. *TTR traduction terminologie rédaction*, 20(1), 141-170.
- Pollock, G. (1988). *Vision and Difference: Femininity, Feminism and Histories of Arts*. New York : Routledge.
- Soussloff, C. M. et Franko M. (2002). *Visual and Performance Studies: A New History of Interdisciplinary*. *Social Text*, 73 (4), 29-46.
- Stiles, K. et Selz. P. (1996). *Theories and Documents of Contemporary Art*. Californie : Berkeley University of California Press.
- Zhong-Mengual, E., (2019). *L'art en commun — Réinventer les formes du collectif en contexte démocratique*. Dijon : Les presses du réel.

MUSÉOLOGIE ET INSTITUTIONS EN ART

- Benett, T. (1995). *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*. New York: Routledge.
- Bénichou, A. (2013). *Un imaginaire institutionnel : musées, collections et archives d'artistes*. Paris : L'Harmattan.
- Bishop. C. (2004). Antagonism and Relational Aesthetics, *October*, 51-79
- . (2006a). Letters and Responses: Claire Bishop, *October*, 95-107
- . (2006b). The Social Turn. Collaboration and Its Discontents, *Artforum*, 178-183
- . (2013). *Radical Museology, or, What's Contemporary in Museums of Contemporary Art?*. Londres : Koenig Books.
- . (2014). The perils and possibilities of dance in the museum. *Dance Research Journal*, 46(3), 62-76.
- Bret, C. (2016). Les collections d'art contemporain à l'épreuve du vivant à travers quelques cas remarquables. *Gradhiva*, 23, 147-165.
- Bryan-Wilson, J. (2003). A curriculum for institutional critique, or the professionalization of conceptual art, Dans *New Institutionalism* (p.89-109), Oslo: OCA.
- Clair, J. (1972). Le mal du musée. *Chroniques de l'Art vivant*, 35, 4-5.
- Crimp, D. (1993). *On the museum's ruins*. Cambridge : MIT Press.
- Crooke, E. (2006). Museums and Community. Dans MacDonald, S. (dir.). *A Companion to Museum Studies*, (p. 170-185). Blackwell Publishing.

- De Bary, M-O., Desvallées, A. et Wasserman, F. (1994). *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologies*. Vol.2., Lyon : Presses Universitaires de Lyon
- Desvallées A. (dir.). (1992). *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*. Vol.1, Lyon : Presses universitaires de Lyon
- Davallon, J. (1999). *L'exposition à l'œuvre : stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris : L'Harmattan.
- Dewsney, A., Dibosa, D. et Walsh, V. (2013). *Post-critical museology. Theory and practice in the art museum*. New York et Londres : Routledge.
- Ekeberg, J. (dir.). (2003). *New Institutionalism*. Oslo : Office for contemporary art Norway.
- Ferguson, R. (1990). *Out there Marginalization and Contemporary Cultures*. New York et Cambridge : New Museum of Contemporary Art et MIT Press.
- Franko, M. et Lepecki, A. (dir.) (2014). Dance in the Museum. *Dance Research Journal*, 46(3).
- Fyfe, G. (2006). Sociology and the Social Aspects of Museums. Dans *A companion to Museums Studies* (p.33–49) Malden et Oxford: Blackwell Publication.
- . (2000). *Art, Power and Modernity English Art Institutions: 1750–1950*. Londres : Leicester University Press.
- Hoffmann, J. (2006). The Curatorialization of Institutional Critique. Dans J. C. Welchman (dir.), *Institutional Critique and After. Southern California Consortium of Art Schools [SoCCAS]* (p.323–335). Symposia Zurich : JPR Ringier.
- Los Angeles : University of California Press.
- Lehalle, É. *L'accueil dans les musées, Publics & Musées*, 4, 83-87.
- Lista, M. (2014). Play Dead, Museums, and the Time-Based Arts. *Dance Research*. 46(3), 6–23.
- Miessen, M. et Chateigné, Y (dir.). (2016). *The Archive as a Productive Space of Conflict*. Berlin : Sternberg Press.
- O'Doherty, B. (dir.). (1972). *Museums in Crisis*. New York : Braziller.
- Ouellet, P-O. (2007). Savoir et muséologie : la recherche disciplinaire au musée d'art. *Muséologies*, 1 (2), 52-67.
- Raunig, G. et Ray, G. (dir.). (2009). *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*. Londres : May Fly Books. <http://www.mayflybooks.org>.
- Raunig, G. (2007). *L'Extradisciplinaire. Vers une nouvelle critique institutionnelle*. *Multitudes* (28). <http://www.multitudes.net>.

———. (2006). *Instituent Practices. Fleeing, Instituting, Transforming*. <http://eiccp.net>.

Vergo, P. (1989). *The New Museology*. Londres : Reaktion Books.

CORPUS PRINCIPAL REFUS CONTRAIRE ET REFUS GLOBAL

Alix, S. (1996). Les collections de livres d'artistes et d'estampes à la Bibliothèque nationale du Québec. *Art Librairies Journal*, 21(3), 49.

Arbour, M., Barbeau, M., Borduas, P.-E., Cormier, B., Gauvreau, C., Gauvreau, P., Guilbault, M., Ferron-Hamelin, M., Leduc, F., Leduc, T., Mousseau, J.-P., Perron, M., Renaud, L. Riopelle, F., Riopelle, J.-P., Sullivan, F. (1948). Refus global. *Saint-Hilaire* : Éditions Mithra-Mythe

Arbour, M., Barbeau, M., Borduas, P.-E., Cormier, B., Gauvreau, C., Gauvreau, P., Guilbault, M., Ferron-Hamelin, M., Leduc, F., Leduc, T., Mousseau, J.-P., Perron, M., Renaud, L. Riopelle, F., Riopelle, J.-P., Sullivan, F. (1972[1948]). Refus global *Shawinigan : Les éditions Anatole Brochu*.

Arbour, R. (1994). Identification de l'avant-garde et identité de l'artiste : les femmes et le groupe autamiste au Québec (1941-1948). *Racar*, 21(2), 7-20.

———. (1998). Le cercle des automatistes et la différence des femmes. *Études francaises*, 34(2-3), 157-173.

Avasilichioaei, O. (2015) *Liminal*. Vancouver : Talonbook.

Bélanger, A. (2011). *Work with No Margins : Francophone Book Art in Post-colonial Era* (thèse de doctorat). University of California, French and Francophone Studies.

Blouin, D. (2001). *Un livre délinquant : les livres d'artistes comme expériences limites*. Québec : Fides.

Biron, M., Dumont, F., et Nardout-Lafarge, É. (2007). *Histoire de la littérature québécoise*. Montréal : Boréal.

Boffa, T. (8 avril, 2017). Une pièce contagieuse et turbulent. Make Banana Cry d'Andrew Tay et Stephen Thompson. *DFDanse*. <http://www.dfdanse.com/article2224.html>.

Borduas, P. (1987[1947]). La transformation continue. Dans Bourassa, A.-G., Fisette, J et Lapointe G. (dir.). *Écrits I* (p.271-285). Montréal : Presses de l'Université de Montréal.

Bronson, A. A. (1987). *From Sea to Shining Sea. Artist-Initiated Activity 1939-1987*. Toronto : Power Plant.

Colonna, D. (2017) *Ne faites pas honte à votre siècle*, Montréal : Poètes de Brousse.

- Deschamps, B. (1998). Refus global de la contestation à la commémoration, *Études françaises*, 34(2-3), 175-192.
- Dubois, S. (2013). Refus global ou comment faire les frais d'une présentation. Dans Bernier, S., Drouin, S. et Vincent J. (dir.). 2013. *Le Livre comme art. Matérialité et sens* (p.83-98). Québec : Nota bene.
- . (2017). *Refus global : histoire d'une réception partielle*. Montréal : PUM.
- dumas, t. (2016). *Animalumière*. Québec : Le lézard amoureux.
- dumas, t. (2015). *au monde inventaire*. Montréal : Éditions du passage.
- Ellenwood, R. (2014). *Égrégore : une histoire du mouvement automatiste de Montréal*. Montréal : Éditions du Passage.
- Ellenwood, R. (2010). *Total refusal/ Refus Global : The Complete 1948 Manifesto of the Montréal Automatists*. Toronto : Exile Editions.
- Gaudreault, J. (2007). *Le recueil écartelé*. Québec : Nota Bene.
- Febvre, M., 2003, Danse insoumise, *Françoise Sullivan*, Montréal : Musée des Beaux-Arts de Montréal, éd. Parachute, 68
- Fermaille. (2013). *Fermaille : anthologie*. Montréal : Moul't Édition.
- Jacob, L. (2012). Interview with Heather, R. Artists at Work : Luis Jacob, *Afterall*. <https://www.afterall.org/articles/artists-at-work-luis-jacob/>
- . (2013). *Luis Jacob : seeing and believing*. Londres et Toronto : Black Dog Publishing et MOCCA
- Jutras, B. (2017). _white light white heat. *Estuaire*, 171, 65-74.
- Jutras, Benoit.(2014) *Outrenuit*. Montréal : Les Herbes rouges.
- Kaufmann, V. (1997). *Poétique des groupes littéraires*. Paris : PUF.
- Kihm, C. (2013). Manifestes, collectifs, mobilisations. *Lignes*, 40(1), 9-20.
- Lajoie-Chiasson, C. (réalis.) (1987) *Les femmes aux filets* [film]. Montréal : ONF.
- Lamonde, Y. et Trépanier E. (1986). *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*. Québec : Institut québécois de recherche sur la culture.
- Létourneau, J. (1992). Le Québec moderne : un chapitre du grand récit collectif des Québécois. *Revue française de science politique*, 42-5, 765-785.

- Lamoureux, J. (2001). Relecture interdisciplinaire de la modernité plastique au Québec ou les effets de l'art contemporain. Dans Lamoureux, J., *L'art insituable de l'in situ aux autres sites* (p.180-199). Montréal : Centre de diffusion 3D.
- Lupien, A. (2012). *De la cuisine au studio*. Montréal : Éditions Remue-ménage
- Mabille, P. (2005[1938]). *Égrégories ou la Vie des civilisations*. Paris : Le Flibustier.
- Margel, S. (2013). Le temps du manifeste (Ouverture). *Lignes*, 40(1), 5-7.
- Renaud, T., Meloche, S., Martino, J-P., Proulx, G. Sainte-Marie, M. et Drouin, M. (2001). *Imaginaires surréalistes*. Montréal : Les Herbes rouges.
- Renaud, T. (1946). *Les sables du rêve*. Montréal : Cahiers de la file Indienne.
- Saint-Martin, F. L'automatisme, la danse, l'espoir, Françoise Sullivan « Je précise », n.p
- Simard, Helen. (April 19, 2017) Slippery Identities. *Dance current*.
<https://www.thedancecurrent.com/review/slippery-identities>.
- Smart, P. (1996). Mémoires d'une jeune fille qui refuse de se ranger : *Une mémoire déchirée*, de Thérèse Renaud. *Voix et Images*, 22(1), 10-21.
- . (1998). *Les femmes du Refus global*, Montréal : Boréal.
- . (2018, 31 mai). *Sortir l'art des cadres : les femmes du Refus global*. Discussion Contres-histoires d'artistes femmes : du manifeste à aujourd'hui, *Refus contraire*, Montréal : Galerie de l'UQAM.
- Tembeck, I. (1994), Dancing in Montreal: Seeds of a Choreographic History, *Studies in Dance History*, vol.5, 2, 45-64.
- Théoret, France. (2017). *Cruauté du jeu*. Trois-Rivières : Écrits des forges.
- Vadeboncoeur, P. (1962). La ligne du risque, *Situations*, 4 (1), 22-23.
- Vigneault, L. (2002). *Identité et modernité dans l'art au Québec : Borduas, Sullivan, Riopelle, La question identitaire dans l'art moderne québécois*, Montréal : Hurtubise.

Documentation complémentaire

Thèse de doctorat : L'exposition à l'épreuve du vivant : pratiques curatoriales et performance Par Véronique Hudon

Doctorat en études et pratiques des arts – UQAM

Corpus principal *Refus contraire*

- *Make Banana Cry*, partie I, 2 juin, 2018. Spectacle avec Ellen Furey, Hanako Hoshimi-Caines, Dana Michel, Simon Portigal, Andrew Tay, Stephen Thompson. Dispositif scénographique de Dominique Pétrin. Crédits : Galerie de l'UQAM. Crédits : Doriane Biot et Galerie de l'UQAM.

01_MBC : <https://youtu.be/-xBiuyonGsU>

02_MBC : <https://youtu.be/mBRiIXb6w>

03_MBC : <https://youtu.be/AmdGnxzwQqs>

04_MBC : <https://youtu.be/r8Bsu0m59uk>

05_MBC : <https://youtu.be/slt4zepHYAI>

06_MBC : <https://youtu.be/ALmddd9Y2tM>

07_MBC : <https://youtu.be/ovh7ltvZILw>

- toino dumas, lecture de *Sylvestres et survivantes*, 2 juin, 2018. Crédits : Galerie de l'UQAM. 08_toinodumas_lecture : <https://youtu.be/REJf-qu5Uos>

09_toinoduams_lecture : <https://youtu.be/TBVFPPrUQffY>

- Lecture de Daria Colonna et performance des Cool Cunts. Lecture intégrale du livre de poésie *Ne faites pas honte à votre siècle* (2017). Crédits : Galerie de l'UQAM.

09_dariacolonna_lecture : <https://youtu.be/J19UHEiG4MM>