

Université de Montréal

Le *devenir-œuvre d'art* : une analyse processuelle
d'une expérience curatoriale en arts médiatiques

Par

Renata Azevedo Moreira

Département de communication, Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée en vue de l'obtention du grade de
Philosophiæ Doctor (Ph.D.) en communication

Octobre, 2020

© Renata Azevedo Moreira, 2020

Université de Montréal

Département de communication, Faculté des arts et des sciences

Cette thèse intitulée

**Le *devenir-œuvre d'art* : une analyse processuelle
d'une expérience curatoriale en arts médiatiques**

Présentée par

Renata Azevedo Moreira

A été évaluée par un jury composé des personnes suivantes

Boris Brummans

Président-rapporteur

François Cooren

Directeur de recherche

Marie Fraser

Codirectrice de recherche

Natalie Doonan

Membre du jury

Delphine Saurier

Examinatrice externe

RÉSUMÉ

Cette thèse propose de renforcer les liens entre les études sur l'œuvre d'art et les recherches sur le curatorial par le biais des études en communication, et plus précisément de l'analyse des interactions qui se déroulent entre les acteur·e·s humain·e·s et autre qu'humain·e·s composant le processus de conception et de réalisation d'une exposition d'arts. L'exposition *Femynynytes*, dont j'étais la co-curatrice, a été à l'affiche durant l'été 2018 à Montréal et fut spécialement conçue comme le terrain de recherche de cette expérience.

Tout au long de la création de *Femynynytes*, j'ai pu observer un phénomène que j'ai appelé le *devenir-œuvre d'art*, auquel cette thèse consacre une attention particulière. Il s'agit d'un phénomène relationnel dans le cadre duquel l'œuvre, telle que créée par l'artiste, est mise en relation avec le « curatorial » (von Bismarck et Rogoff, 2012 ; Martinon, 2013), envisagé ici comme les connaissances produites pendant la réalisation d'un projet curatorial spécifique. Ces rencontres engendrent des transitions qui permettent que l'œuvre soit comprise non pas comme un objet, mais comme un trajet (Souriau, 2009), devenant ainsi un processus qui peut donc être défini comme étant, en même temps, œuvre et curatorial.

Pour observer ce phénomène, j'adopte une approche théorique liée aux nouveaux matérialismes, en proposant que le curatorial soit conçu comme un ensemble de « pratiques matérielles-discursives » (Barad, 2003). Ces pratiques sont à l'origine des changements qui se produisent avec l'œuvre lorsqu'elle est mise en contact avec un processus curatorial. Selon cette perspective, les artistes, les curateur·e·s, les visiteur·e·s, les choix d'installation, les espaces d'exposition, et tout autre élément lié à la mise en branle d'un tel événement, font partie du curatorial et sont ainsi parties prenantes de ses pratiques matérielles-discursives.

Par ailleurs, cette recherche se concentre sur les pratiques en arts médiatiques, des œuvres envisagées comme matériellement plus perméables au curatorial par la relative flexibilité de leur processus de matérialisation, ainsi que par l'aspect collaboratif du système dans lequel elles sont généralement produites. Le terme « arts médiatiques » est prédominant au Québec et fait référence aux pratiques mobilisant des technologies médiatiques – soit des technologies électriques, électroniques ou numériques – dans la création d'une œuvre.

D'un point de vue méthodologique, le *devenir-œuvre d'art* est analysé à partir d'une perspective ventriloque (Cooren, 2013) de la communication, une approche permettant d'identifier la complexité des voix (Mazzei et Jackson, 2012) qui participent de ce phénomène. Suite à l'examen des conversations tenues pendant les visites d'atelier et les réunions organisées entre curatrices et artistes, des courriels échangés entre artistes et curatrices et des entretiens réalisés avec une trentaine de visiteur·e·s, cette thèse montre comment s'opèrent concrètement les mises en relation du *devenir-œuvre* dans le cas d'une exposition d'arts médiatiques. Il s'agit donc d'une recherche située (Haraway, 1988), relationnelle et processuelle qui positionne la communication comme constitutive de toute réalité (Cooren, 2012).

Mots clés : Curatorial, œuvre d'art, devenir-œuvre d'art, pratiques matérielles-discursives, *Femynynytes*, exposition, trajet, analyse processuelle, analyse relationnelle, arts médiatiques.

ABSTRACT

This dissertation aims to strengthen the existing dialogue between art studies and curatorial studies through communication sciences, and more precisely, through the analysis of the interactions that take place between human and other-than-human actors composing the process of conception and realization of an art exhibition. The exhibition *Femynytees*, that I co-curated, was on display during the summer of 2018 in Montreal and was specially conceived as the fieldwork for this experience.

Throughout the creation of *Femynytees*, I was able to observe a phenomenon that I propose to call the *becoming-artwork*, to which this dissertation devotes particular attention. By this, I mean a relational phenomenon by which the work, as created by the artist, is put in relation with the "curatorial" (von Bismarck and Rogoff, 2012; Martinon, 2013), considered here as a mode of knowledge engendered during the production of a specific curatorial project. This encounter generates transitions in the work that allow it to be understood as a path (Souriau, 2009), thus becoming a process that can be defined as both artwork and curatorial at the same time.

To observe this phenomenon, I adopt a theoretical approach, inspired by the new materialisms, which proposes that the curatorial be conceived as a set of "material-discursive practices" (Barad, 2003). These practices are at the origin of the changes that occur with the artwork when it is brought into contact with a particular curatorial process. According to this perspective, artists, curators, visitors, installation choices, exhibition spaces, and any other element related to the setting in motion of such an event, are part of the curatorial and are thus taking part in its material-discursive practices.

Moreover, this research focuses on media art practices, as this type of art is considered to be more permeable to the curatorial because of the relative flexibility of its materialization process, as well as the collaborative aspect of the system in which it is generally produced. The term "media arts" refers here to practices that mobilize media technologies – that is, electrical, electronic or digital technologies – in the creation of an artwork.

From a methodological point of view, the *becoming-artwork* is analyzed from a ventriloquial perspective on communication (Cooren, 2013), an approach that makes it possible to identify the complexification of voices (Mazzei and Jackson, 2012) that participate in this phenomenon. Following an analysis of conversations held during studio visits and meetings between curators and artists, emails exchanged between artists and curators, and interviews with 30 of the visitors, this dissertation shows how the fundamental relationships at the heart of the *becoming-artworks* concretely operate in the case of a media art exhibition. It is thus a situated (Haraway, 1988), relational, and processual research that positions communication as constitutive of all reality (Cooren, 2012).

Keywords: Curatorial, artwork, becoming-artwork, material-discursive practices, *Femynytees*, exhibition, path, processual analysis, relational analysis, media arts.

TABLE DE MATIÈRES

TABLE DE MATIÈRES	5
LISTE DES FIGURES ET DES TABLEAUX	8
LISTE DES SIGLES ET DES ABRÉVIATIONS	9
REMERCIEMENTS.....	10
AVANT-PROPOS.....	11
INTRODUCTION	14
<i>INTERLUDE 1 - PARFOIS LE DÉFI ÉTAIT SIMPLEMENT D'ÊTRE LÀ</i>	<i>22</i>
CHAPITRE 1 RÉFLEXIONS SUR LE DEVENIR ET L'ŒUVRE D'ART.....	25
<i>1.1 LE DEVENIR DANS LES NOUVELLES ONTOLOGIES.....</i>	<i>25</i>
<i>1.2 L'ADVENIR DE L'ŒUVRE, L'ŒUVRE EN DEVENIR.....</i>	<i>39</i>
<i>1.3 LES DEVENIRS DU DEVENIR-ŒUVRE.....</i>	<i>47</i>
CHAPITRE 2 LE CURATORIAL ET LES ACTUALISATIONS DE L'ŒUVRE.....	52
<i>2.1 UN CADRE, UN GESTE, UN DISCOURS : L'ÉMERGENCE DU DOMAINE CURATORIAL</i>	<i>52</i>
<i>2.2 ENTRE RÉFLEXION PRATIQUE ET PRATIQUE RÉFLEXIVE : CURATING ET LE CURATORIAL</i>	<i>61</i>
<i>2.3 ENTRE L'AUTONOMIE DU CURATORIAL ET LA FACILITATION DE L'ACCÈS À L'ŒUVRE : LE TOURNANT ÉDUCATIF.....</i>	<i>69</i>
<i>2.4 LE QUEER CURATING ET LA TROISIÈME VAGUE DE LA CRITIQUE INSTITUTIONNELLE</i>	<i>76</i>
CHAPITRE 3 LES MATÉRIALITÉS DES ARTS MÉDIATIQUES.....	87
<i>3.1 LA PERMEABILITÉ DES ARTS MÉDIATIQUES : CERTAINS ENJEUX DE DÉFINITION</i>	<i>87</i>
<i>3.2 OÙ L'ŒUVRE D'ARTS MÉDIATIQUES SE SITUE-T-ELLE : L'APPORT DES NOUVEAUX MATÉRIALISMES</i>	<i>99</i>
<i>3.3 DES CORPS DANS L'ESPACE ARTISTIQUE : LES NOUVEAUX MATÉRIALISMES FÉMINISTES.....</i>	<i>107</i>
<i>INTERLUDE 2 - PARFOIS C'EST INTÉRESSANT DE NE PAS SAVOIR EXACTEMENT CE QU'ON EST EN TRAIN DE FAIRE. 114</i>	<i>114</i>
CHAPITRE 4 COMPRENDRE LE DEVENIR-ŒUVRE A PARTIR DES ARTS MÉDIATIQUES.....	124
<i>4.1 VERS UNE DESCRIPTION PLUS MATÉRIELLE DU CURATORIAL.....</i>	<i>124</i>

4.2 LA RENCONTRE ENTRE LE CURATORIAL ET LES ARTS MÉDIATIQUES	129
4.3 LE CURATORIAL COMME ENSEMBLE DE PRATIQUES MATÉRIELLES-DISCURSIVES	133
4.4 LE DEVENIR-ŒUVRE D'ART	140
INTERLUDE 3 - PARFOIS LA LUMIÈRE S'ÉTEINT	146
CHAPITRE 5 UNE ÉTUDE DE CAS CRÉATIVE ET COMMUNICATIONNELLE : L'EXPOSITION	
FEMYNINYTEES	149
5.1 LA CRÉATION DE L'ÉTUDE DE CAS	149
5.2 QUEERISER LE CUBE BLANC : LES ARTISTES ET LES ŒUVRES D'ART DE FEMYNINYTEES	160
5.3 LES SPECIFICITÉS METHODOLOGIQUES DE FEMYNINYTEES	176
5.3.1 L'enregistrement visuel et sonore	180
5.3.2 L'élaboration des éléments éducatifs de l'exposition.....	181
5.3.3 L'étude des échanges courriel et sur iMessenger.....	185
5.3.4 Les entrevues avec les visiteur-e-s	186
5.3.5 L'autoethnographie, les notes de terrain, le journal de bord et la permanence de la galerie.....	187
5.4 LA CONSTITUTION COMMUNICATIVE DE LA REALITÉ (CCR) ET LA COMPLEXIFICATION DES VOIX.....	188
INTERLUDE 4 - PARFOIS IL FAUT LÂCHER PRISE ET FAIRE L'EXERCICE DE L'HUMILITÉ	193
CHAPITRE 6 LE DEVENIR-ŒUVRE D'ART DANS FEMYNINYTEES	195
6.1 OÙ EST L'ŒUVRE ?.....	197
6.1.1 Installer Screenshot(s).....	197
6.1.2 Installer Échec quantifié.....	211
6.2 LE PROJET ET LE TRAJET	225
6.2.1 Le projet et le trajet de Capucha dans Femyninytees.....	227
6.2.2 Le projet et le trajet de The Menstrual Cup Project dans Femyninytees	238
6.2.3 Le trajet matérialisé dans le sentiment d'exclusion	252
6.2.4 Le trajet matérialisé dans la compréhension cognitive des œuvres.....	261
6.3 LE DEVENIR-EXPOSITION	266
6.3.1 Le queer dans Femyninytees	267
6.3.2 L'intimité dans Femyninytees.....	282

<i>INTERLUDE 5 - PARFOIS, LE PLUS IMPORTANT EST DE CONTINUER A RÊVER</i>	289
CHAPITRE 7 LE DEVENIR-CŒUVRE DU CURATORIAL, DEVENIR-CURATORIAL DE L'ŒUVRE	292
<i>7.1 LE DEVENIR-CŒUVRE PAR LES ADAPTATIONS ET TRANSITIONS MATÉRIELLES</i>	295
<i>7.2 LE DEVENIR-CŒUVRE DANS ET PAR LA PAROLE DES VISITEUR·E·S</i>	300
<i>7.3 LE DEVENIR-CŒUVRE ET LE DEVENIR-EXPOSITION PAR LA COLLABORATION ENTRE ARTISTES ET CURATRICES</i>	308
<i>7.4 CONTRIBUTIONS DE LA RECHERCHE</i>	311
CONCLUSION	315
BIBLIOGRAPHIE	319
ANNEXE A – PHOTOS DE DOCUMENTATION – FEMYNYNYTEES	337
ANNEXE B – TRANSCRIPTIONS DES VISITES D'ATELIER	340
ANNEXE C – TRANSCRIPTIONS DES ENTRETIENS AVEC LES VISITEUR·E·S	388
ANNEXE D – CERTIFICAT D'APPROBATION ÉTHIQUE	426

LISTE DES FIGURES ET DES TABLEAUX

Figure 1 : <i>Veins</i>	107
Figure 2 : <i>Ego te medeor 1</i>	151
Figure 3 : <i>Ego te medeor 2</i>	151
Figure 4 : Appel à projets, <i>Femynnytees</i>	159
Figure 5 : Vue générale, <i>Femynnytees</i>	160
Figure 6 : <i>En attente</i>	161
Figure 7 : <i>In Bed</i>	163
Figure 8 : <i>Échec quantifié</i>	168
Figure 9 : <i>Capucha</i>	169
Figure 10 : <i>circuits</i>	171
Figure 11 : <i>Does Care Have a Gender</i>	172
Figure 12 : <i>The Menstrual Cup Project</i>	173
Figure 13 : <i>Screenshot(s)</i>	174
Figure 14 : « Post » <i>Instagram, The Menstrual Cup Project</i>	251
Figure 15 : Première version de l’affiche de promotion, <i>Femynnytees</i>	275
Figure 16 : Version finale de l’affiche de promotion, <i>Femynnytees</i>	275
Figure 17 : « Post » <i>Instagram, Screenshot(s)</i>	281
Tableau 1 : Budget préliminaire – <i>Femynnytees</i>	116
Tableau 2 : Budget final – <i>Femynnytees</i>	118
Tableau 3 : Traduction, extrait de <i>The Canterbury Tales</i>	156

LISTE DES SIGLES ET DES ABRÉVIATIONS

CCR : Constitution communicative de la réalité	192
DIY : Do It Yourself	81
Fab lab : Fabrication laboratory	92
MoMA : Musée d'art moderne de New York	40
STS : Sciences, Technologie et Société	28
WHW : What, How and for Whom.....	55

REMERCIEMENTS

À mes parents, Coraci et Renato Moreira, pour être le principe de tout, et pour me dévouer un amour inlassable, grandiose et sincère.

À François Cooren, mon directeur de recherche, qui a eu confiance en moi depuis le tout premier échange courriel sans jamais lâcher, dont la présence, l'ouverture d'esprit et la patience ont été fondamentales pour que je réalise ce travail.

À Marie Fraser, ma co-directrice de recherche, pour les précieuses contributions, et pour m'avoir tenu la main quand j'en avais le plus besoin.

À l'équipe de *Femynynytees* : la co-curatrice Treva Michelle Legassie, les artistes Faye Mullen, Heidi Barkun, Kinga Michalska, Eileen Mary Holowka, Mailis Rodrigues, Karla Keiko, M.C. Bausmtark, Julia Zamboni et Julia Gonzales, pour la collaboration créative et l'immense générosité envers ma recherche.

À la Galerie AVE et spécialement au galeriste André Masson, pour avoir été un mentor bienveillant et pour avoir ouvert les portes de sa galerie à mon terrain de recherche.

À mes amies Ophélie Queffurus et Alizée Pichot, pour la relecture soignée de la thèse.

À Jacob Cowan, pour tant d'amour.

Aux chères amies, partenaires de doctorat, et souvent réviseuses de plusieurs de mes textes Camille Vézy, Agathe François, Marie-Ève Vautrin, Cynthia Noury, Charlotte Dronier, Myriam Durocher et Dishani Samarasinghe, pour votre soutien permanent, chaleureux et essentiel.

À ma famille brésilienne à Montréal : Rebeca Ribeiro, Daniela Luz, Hiran Albuquerque, Severino Neto et Mark Schlosser, pour m'avoir toujours rappelé ce qui importe vraiment.

À tout·e·s les ami·e·s qui se sont rendu·e·s présent·e·s depuis Montréal, Ottawa, Toronto, Brasília, São Paulo, Santos, Belo Horizonte, Rio de Janeiro, Salvador, São Luís, Paris, Londres, Édinburgh, Berlin, Bruxelles, Paramaribo, Maputo, Beverly, Chapel Hill, NYC, Larkspur, Mumbai. Votre amitié est précieuse.

Aux professeur·e·s Boris Brummans, Tagny Duff, Line Grenier, Thierry Bardini, Chantal Benoît-Barné, Christine Bernier et Christine Thoër, pour les plongées théoriques profondes.

À Isa Maria Paniago et Anne-Marie Délage, pour avoir accueilli mes angoisses et mes doutes pendant la plupart de ces quatre ans, et pour l'attention portée à ma santé mentale.

À mon ami félin Jupiter, pour les caresses, les ronronnements, et la compagnie irremplaçable.

AVANT-PROPOS

Viver é um rasgar-se e remendar-se.

Guimarães Rosa¹.

Quelque chose me semblait contradictoire dans l'idée d'avoir à écrire une thèse pour explorer la matérialisation de la rencontre entre œuvre d'art et curatorial. J'ai été souvent hésitante face à la tâche de rédiger un document formel et plus ou moins finalisé pour parler de passions, de pulsions et d'ébullitions émergeant de collisions essentiellement créatives. Ce sentiment m'apparaissait d'autant plus fort que j'avais choisi d'adopter une approche processuelle pour mieux observer, comprendre et décrire l'objet qui m'intéressait, soit le devenir de l'œuvre d'art lorsqu'elle entre en contact avec un processus de mise en exposition. La forme relativement hermétique d'une thèse semblait, en effet, faire chambouler mes désirs de souligner les mouvements et processus qui composent la réalité que je tentais d'analyser. Cela prenait la forme d'une incohérence, d'une faille qui se manifestait avant même que le texte commence à naître.

Et pourtant, en relisant la thèse, j'ai remarqué un phénomène fort intéressant : chaque page me transportait à l'exact moment où je l'avais écrite. Par ailleurs, en analysant les données, la plupart d'entre elles transcrites et textualisées, je me retrouvais là aussi déplacée vers les mêmes événements que ces transcriptions essayaient de traduire. Je me suis ainsi re-trouvée dans l'atelier de chaque artiste, dans les moments d'échange en ligne avec la co-curatrice de l'exposition, des instants où je tâchais de trouver des réponses ou des solutions à nos problèmes depuis l'écran de mon ordinateur ou de mon téléphone cellulaire. Au fil de mes lectures, j'ai donc ainsi été transportée dans les nombreuses matinées, après-midis ou soirées qui ont ponctué la co-organisation d'un événement curatorial dont j'avais, pour une des premières fois de ma vie, la responsabilité. En parcourant mon journal de bord, j'ai revécu les sensations d'angoisse,

¹ Rosa, 1968, p. 76. « Vivre, c'est se déchirer et se rapiécer ». Ma traduction.

d'isolement, d'appréhension, de joie, d'exaltation, de relaxation dont j'avais fait l'expérience lors de ce processus. En contemplant les photos de documentation, je me retrouvais encore une fois dans l'espace de la galerie, entourée d'œuvres, de sons, de liquides, d'équipements. J'ai pu manipuler mon corps et tous ces corps au travers de ces souvenirs.

Il n'y a donc rien d'exclusivement discursif dans cette thèse, dont l'existence est un point dans le trajet de ma propre existence. Ici, le discours a beau être média et véhicule, il est aussi et peut-être principalement matière et vécu charnel. Au moment d'élaborer mon premier projet de recherche pour le programme de doctorat en communication à l'Université de Montréal, je savais déjà que je voulais réaliser une exposition. À l'époque, je l'envisageais cependant comme un terrain comme n'importe quel autre. Je ne savais pas encore ce que le domaine des études curatoriales et des nouveaux matérialismes allaient faire de mon parcours de recherche. C'est seulement en cours de route que j'ai finalement compris qu'il n'y avait rien de neutre dans une telle initiative. En fait, ce que je faisais, ce que les artistes faisaient et ce que tous les objets et espaces faisaient lors de la préparation et du déroulement d'une exposition, tout ceci contribuait à la co-construction de ce que j'allais analyser par la suite. J'ai ainsi découvert ce que voulait dire assumer une place d'auteure-chercheure et de curatrice-observatrice, un apprentissage qui a tissé toute ma trajectoire.

Lors de l'écriture de cette thèse, j'ai donc tenté de rendre honneur à plusieurs moments importants ayant marqué les découvertes conceptuelles et empiriques faites pendant mes études doctorales. S'il s'agit d'une recherche réalisée en communication, elle s'est inspirée aussi des immesurables potentiels du monde de l'art. Cette multidisciplinarité s'inscrit donc dans la jonction entre communication et art, laquelle se situe au cœur même de mes intérêts professionnels et personnels. Cette mise en relation se dévoile particulièrement par l'esquisse du concept central de cette étude, le *devenir-œuvre d'art*, un phénomène relationnel qui est en même temps œuvre et curatoriale, et que j'ai construit et observé à partir d'analyses d'interactions, de conversations et surtout, d'instantanés de rencontre. Dans les propos à venir, il y aura donc aussi beaucoup de moi-même, de « devenir-Renata », révélé non seulement dans les

interludes autoethnographiques qui traversent la thèse mais également dans la globalité de sa construction.

Ainsi, « Le *devenir-œuvre d'art* : une analyse processuelle d'une expérience curatoriale en arts médiatiques » est un point certes passager dans le trajet de mon existence, mais qui est imprimé en moi pour toujours.

INTRODUCTION

Il me semble que, en un premier sens, on pourrait dire que la communication, c'est la transmission et la propagation d'une information. Or une information, c'est quoi? Ce n'est pas très compliqué, tout le monde le sait : une information, c'est un ensemble de mots d'ordre. Quand on vous informe, on vous dit ce que vous êtes censés devoir croire. En d'autres termes : informer c'est faire circuler un mot d'ordre... l'information, bon, c'est le système contrôlé des mots d'ordre, des mots d'ordre qui ont cours dans une société donnée... *Quel est le rapport de l'œuvre d'art avec la communication ? Aucun. L'œuvre d'art n'est pas un instrument de communication. L'œuvre d'art n'a rien à faire avec la communication. L'œuvre d'art ne contient strictement pas la moindre information. En revanche, il y a une affinité fondamentale entre l'œuvre d'art et l'acte de résistance. Alors là, oui. Elle a quelque chose à faire avec l'information et la communication, oui, à titre d'acte de résistance...* Alors on pourrait dire, oui, *l'art c'est ce qui résiste.*

Gilles Deleuze²

À l'instar de ce qu'affirme Deleuze dans l'extrait reproduit ci-dessus, construire des liens entre la communication et l'art implique de ne pas s'attarder à une conception simpliste de la communication, entendue ici comme transmission de mots d'ordre. En effet, ce modèle traditionnel décrit pour la première fois par Shannon et Weaver en 1949 (source, message, canal, récepteur) n'admet pas les diversités, les complexités et les imprécisions nécessaires au tissage d'une telle relation. Pour Deleuze, communication et art ne peuvent donc se retrouver que lorsque l'œuvre d'art est envisagée comme quelque chose qui, au contraire des mots d'ordre, *communique de la résistance*. Ce raisonnement rapproche ainsi l'art – et par conséquence, une certaine forme de communication – à un acte de résistance à la mort, comme l'auteur le précisera lui-même plus tard dans son texte³. Cette définition est un outil d'association, ou de mise en relation, entre deux domaines *a priori* distancés. Ainsi, si c'est à titre d'acte de résistance, œuvre d'art et communication peuvent alors se rencontrer. En m'inspirant de ce que propose Deleuze,

² Deleuze, (1987). Disponible sur <https://www.lepeuplequimanque.org/acte-de-creation-gilles-deleuze.html>. Mes italiques.

³ « Malraux développe un bon concept philosophique. Malraux dit une chose très simple sur l'art, il dit "c'est la seule chose qui résiste à la mort »

je mobiliserai une approche relationnelle pour présenter l'idée selon laquelle la communication fait partie intégrante du *devenir-œuvre d'art*. Avant de détailler ce que j'entends par là, il me faudra néanmoins présenter d'autres manières de concevoir et de comprendre la communication, des manières qui m'apparaissent aussi appropriées pour soulever les aspects qui me semblent ici importants.

Peut-être serait-il pertinent, à ce stade, de revenir à l'origine même du terme « communication », soit le mot du latin classique *comunicatio*, signifiant « mise en commun, échange de propos, action de faire part ⁴ ». Au tout départ, la communication n'était donc pas simplement envisagée comme une transmission d'informations, ou une propagation de mots d'ordre, mais plutôt comme un mode de partage, ou de *mise en relation*. Communiquer serait donc mettre des êtres, des choses, des lieux, des idées, en relation. Construire des ponts, c'est communiquer ; lier deux positions *a priori* distinctes et distantes, chercher des points en commun plutôt que des disparités, promouvoir la communion plutôt que la séparation, tout cela est aussi impliqué dans l'idée de communiquer.

À ce propos, le communicologue John Durham Peters (1999) affirme, par exemple :

To understand communication is to understand so much more. An apparent answer to the painful divisions between self and other, private and public, and inner thought and outer word, the notion illustrates our strange lives at this point of history. It is a sink into which most of our hopes and fears seem to be poured. (p. 2)

La description quelque peu poétique de Peters offre un regard plus compatible à ce que nous pourrions espérer d'une œuvre d'art, c'est-à-dire qu'elle soit, entre autres, une composition dans laquelle quelqu'un⁵ – l'artiste, en l'occurrence – aurait versé ses rêves et ses peurs.

⁴ Site du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, consulté le 30 septembre 2020.

⁵ L'écriture épïcène sera adoptée tout au long de cette thèse dans le but d'établir une correspondance entre la langue de rédaction, le cadre théorique et le geste curatorial de mon expérience de terrain. Il est à noter toutefois que, selon moi, l'Office québécois de la langue française et l'Université de Montréal n'offrent pas des recommandations suffisamment adaptées à une rédaction neutre en langue française, une rédaction épïcène que je considère compatible avec la nécessité d'assurer le plus d'égalité entre les multiples identités de genre existantes. Pour cette raison, je me permettrai parfois d'altérer la langue de manière créative, en faisant appel à des néologismes et ce avec l'objectif d'aboutir à une écriture la plus fluide possible (par exemple, au lieu de dire visiteurs et visiteuses, je

« 'Communication' is a registry of modern longings », déclare encore Peters (1999, p. 2), désignant l'idée d'une communication comme utopie, une utopie où, dans sa présence effective, les cœurs des personnes pourraient s'ouvrir et l'expression sincère de leurs intentions et sentiments ne serait jamais inhibée. Sans avoir la prétention de participer au débat historique et esthétique sur les possibles définitions d'une œuvre d'art, je retrouve des similarités impressionnantes entre ces idéalisation communicationnelles et quelques motivations liées au *faire artistique*.

Pour mettre de l'avant le caractère relationnel des sciences de la communication, la notion d'« interdiscipline » suggérée par le médiologue Daniel Bourgnoux (2001) fournit également des outils permettant d'envisager un monde où art et communication pourraient être plus connecté·e·s que dissocié·e·s :

Si communiquer c'est d'abord « avoir en commun », le monde moderne et les réseaux qui le maillent ne cessent de renouveler nos façons d'être ensemble, et de ramifier nos mondes en les morcelant... Si une interdiscipline baptisée communication tâtonne aujourd'hui à la recherche de sa consistance, celle-ci n'advientra que sur le mode du débat et de la confrontation entre les savoirs. (p. 15)

Plutôt que d'entrer dans cette confrontation, la présente recherche prétend mobiliser une pensée relationnelle et processuelle pour remettre en question, dans une certaine mesure, quelques-unes des frontières ontologiques conventionnellement établies entre art et communication. Plus particulièrement, je me concentrerai sur une possibilité spécifique de liaison entre ces deux domaines, matérialisée notamment dans le champ des études curatoriales. Ce domaine est dédié à l'exploration des savoirs produits et diffusés pendant la réalisation d'évènements curatoriaux et intègre, dans ses secteurs de recherche, les rapports entre des

dirai plutôt « visiteur·e·s »; à la place de curateurs et curatrices, j'écrirai « curateur·e·s », et ainsi de suite). Cette liberté rédactionnelle est un recours que j'utilise comme forme de résistance à l'hétéronormativité. Comme je m'en expliquerai plus loin, je souligne ainsi une posture épistémologique et politique d'orientation féministe et queer, une position permettant de réclamer une certaine reprise de l'espace féminin, lequel n'est pas exclusivement occupé par les femmes, mais aussi par toutes les personnes ne s'identifiant pas à leur sexe biologique. Cet espace étant historiquement négligé, la création d'une rédaction inclusive se veut également une des contributions de cette recherche.

dispositifs de présentation des œuvres d'art et les publics, les institutions, les artistes et les curateur·e·s, entre autres. Forcément ancrées dans l'étude des techniques professionnelles de *curating*, c'est-à-dire des pratiques liées à la conceptualisation et à la mise en place d'un évènement curatorial (le plus commun d'entre eux étant l'exposition d'art), les études curatoriales ne s'y résument pourtant pas. Comme le souligne le critique d'art Jan Verwoert (2010),

The art of curating resides in the capacity to grasp the potentials inherent in the magic of *social encounters* and the power to activate these potentials in the act of facilitating collective cultural manifestations. *The medium of this art is communication*. To curate means to talk things into being, not just exhibitions or events but the very social relations out of which such manifestations emerge, through the effort of creating and sustaining the channels of communication between the parties involved (the artists, the staff and board of the host institution, donors and sponsors, the press, members of the audience, etc.) (p. 24, mes italiques)

Ainsi, un exemple du lien que je recherche entre art et communication semble se retrouver, *a priori*, dans un évènement curatorial lors duquel l'art se donne à voir aux publics⁶, autrement dit, l'art se *communique* au travers de la rencontre entre œuvre et visiteur·e·s. Cette rencontre n'est pourtant pas l'unique moment où cette relation peut s'établir : le processus curatorial est, en effet, un phénomène se déroulant pendant une période temporelle précise durant laquelle l'œuvre, telle qu'imaginée et créée par l'artiste, se matérialise progressivement sous la forme d'une *œuvre exposée*. À certaines occasions, ce processus de matérialisation peut inclure des modifications matérielles dans l'œuvre, des changements qui dépendent de multiples variables comme le lieu d'exposition, le désir des créateur·e·s, la communication prétendue avec les autres œuvres exposées, le public-cible de l'évènement, *etc.* La trajectoire traversée par l'œuvre n'est pourtant ni prédéterminée, ni linéaire, et plusieurs sous-évènements se déroulent

⁶ Je m'aligne ici sur l'article de Mieke Bal, "Le public n'existe pas" (2007), où Bal défend la nécessité d'utiliser un formulaire qui rende compte des diversités existantes au sein de plusieurs types de publics – autrement dit, il n'existe pas un seul public, mais plusieurs *publics*.

parmi les diverses étapes qui ont lieu lors de la phase de préparation de l'évènement curatorial public. Ces moments peuvent, eux aussi, être observés, décrits et analysés sous un angle communicationnel, c'est-à-dire en revendiquant l'attention aux multiples manières dont plusieurs êtres humains et autre-qu'humains⁷ entrent en relation pendant ce processus.

En me référant de nouveau à la citation de Deleuze (1987) incluse au début du chapitre, j'emprunte l'expression « acte de résistance » pour éclairer l'approche processuelle selon laquelle l'œuvre d'art est ici envisagée. Comme déjà mentionné, le philosophe français affirme, en paraphrasant André Malraux, qu'un acte de résistance est tout ce qui *résiste à la mort*. Si l'on assume que l'œuvre d'art ne peut pas mourir, autrement dit, qu'elle n'a pas un aboutissement, alors il serait parallèlement possible d'imaginer qu'elle n'aurait pas non plus d'origine, ou une *naissance*, absolument claire. Cette idée nous mène au concept de « ligne de devenir », introduit par Deleuze et Guattari (1980) dans l'ouvrage *Mille Plateaux – Capitalisme et Schizophrénie*. Pour ces auteurs, une ligne de devenir n'est pas, comme le serait une ligne traditionnelle, le chemin plus court entre deux points. En fait, cette ligne ne serait même pas formée de points, mais passerait *entre des points* :

Un point est toujours d'origine. Mais une ligne de devenir n'a ni début ni fin, ni départ ni arrivée, ni origine ni destination... Un devenir est toujours au milieu, on ne peut le prendre qu'au milieu. Un devenir n'est ni un, ni deux, ni rapport des deux, mais entre-deux. (pp. 359-360)

Associer l'œuvre d'art à la notion d'une ligne de devenir nous permet de la comprendre de manière processuelle. Autrement dit, il s'agit d'envisager l'œuvre non pas comme un objet ponctuel et fixe, mais plutôt comme un *trajet* toujours en mouvement, se différenciant, à chaque

⁷ Même si le terme « autre qu'humain » est davantage utilisé dans les textes liés aux sciences de la nature, je le mobilise ici pour un souci de cohérence avec les postures épistémologiques anti-dualistes sur lesquelles je m'alignerai tout au long de cette recherche. D'autres options présentes dans la littérature seraient « non-humain », un terme qui marque clairement la dualité qu'il essaye de dénoncer ; ou encore « plus qu'humain » (« *more than human* »), un vocable très répandu en études féministes, mais qui est plutôt mobilisé pour réclamer l'équivalence politique d'autres formes de vie, normalement organiques, qui ne seraient pas exclusivement humaines. Mon option doit surtout à une tentative de parité au niveau rédactionnel entre ce qui est humain et tout ce qui n'est pas humain, y compris tout type d'objets et de matière communément considéré comme « inerte ».

moment qui passe, de ce qu'il était auparavant. Ces transformations dépendent parallèlement de ce avec quoi l'œuvre entre en relation, soit les autres êtres avec lesquels l'œuvre interagit, qui peuvent également participer à l'ontologie de cette dernière. Observer ce trajet matériellement et empiriquement constitue l'un des principaux objectifs de cette thèse. C'est la raison pour laquelle je propose le concept de *devenir-œuvre d'art*, une idée qui associe l'œuvre au phénomène processuel et relationnel du curatorial. Au cours des prochains chapitres, je développerai davantage cette notion en tâchant de la placer dans un cadre théorique, expérimental et empirique permettant d'explicitier sa nécessité et sa valeur.

Dans les chapitres 1 à 3, je présenterai la revue de la littérature de la thèse. Ce retour théorique sera divisé en trois thèmes qui se rejoindront, par la suite, à la problématique précisée au quatrième chapitre. Le chapitre 1, *Réflexions sur le devenir et l'œuvre d'art*, consistera en l'exposition d'un éventail de théories processuelles et de leur évolution. J'y introduirai aussi le concept de *devenir*, une notion centrale dans la philosophie du procès, en établissant également une distinction entre *devenir* et *advenir*, en particulier en ce qui concerne la relation entre ces deux termes et l'œuvre d'art. Le deuxième chapitre, *Le curatorial et les actualisations de l'œuvre*, introduira un autre concept très important pour cette recherche, soit celui de *curatorial*, en le positionnant comme un mode de production de connaissances. Une distinction sera faite entre deux idées complémentaires mais non-équivalentes : les pratiques curatoriales – ou *curating* – et le curatorial. Cette différenciation concernera aussi des éléments rendus fondamentaux dans la pratique du commissariat indépendant, à savoir, les stratégies de médiation culturelle liées à ce qu'on a associé au « tournant éducatif » dans les années 1990. À la fin de ce chapitre, je parlerai également du *queer curating*, qui se présente comme une nouvelle pratique de *curating* plus favorable à l'émergence du curatorial, ainsi que de l'impact de la précarisation des métiers culturels dans la production et la diffusion artistique depuis le début du 21^{ème} siècle.

Le troisième chapitre, *Les matérialités des arts médiatiques*, analysera les apports des nouveaux matérialismes à la compréhension des pratiques en arts médiatiques. En commençant par une conceptualisation exacte du terme « arts médiatiques », qui est particulièrement utilisé dans le contexte québécois, j'investiguerai les correspondances et divergences entre cette

expression et son équivalent anglophone, *media art*. Par la suite, j'analyserai les implications qu'il y a à considérer ces pratiques comme « immatérielles » en soulignant l'intérêt d'élaborer une compréhension du monde dans lequel la matérialisation des processus *fait la différence* (Cooren, 2013) dans leur déroulement même. Dans la conclusion de cette partie, je m'attarderai sur les différentes matérialités de quelques médias technologiques utilisés dans ces pratiques et les contributions d'un focus autour de ces interactions entre les corps humains et autre qu'humains lors des situations d'exposition.

Dans le chapitre 4, *Comprendre le devenir-œuvre à partir des arts médiatiques*, j'identifierai quelques lacunes dans la littérature sur le curatorial, des lacunes que le développement d'une vision processuelle de l'œuvre d'art pourrait aider à combler. Je me concentrerai précisément sur le cas des arts médiatiques, des pratiques que je décris comme *plus perméables* aux interactions avec le curatorial. À partir de ce contexte, je présenterai un cadre théorique principalement basé sur les nouveaux matérialismes féministes et sur une ontologie processuelle et relationnelle, en détaillant par la suite ce que j'entends exactement par *devenir-œuvre art*. Le cinquième chapitre, *Une étude de cas créative et communicationnelle : l'exposition Femynynytees*, est dédié à la méthodologie de cette recherche, dans laquelle sera racontée l'histoire du développement de l'exposition *Femynynytees*, pour laquelle j'ai occupé le rôle de co-curatrice. Cette exposition, réalisée en été 2018 à Montréal, a compté sur la participation de neuf artistes émergent·e·s engagé·e·s dans des pratiques en arts médiatiques. Elle fut spécialement créée dans le but de constituer le terrain de cette recherche. Dans ce chapitre, je parlerai notamment du geste curatorial que la co-curatrice Treva Michelle Legassie et moi-même avons mis en place ainsi que des détails des œuvres d'art qui y ont été présentées. J'y spécifierai également mes outils méthodologiques de collecte et d'analyse de données, en éclairant le rôle que les analyses communicationnelle et interactionnelle jouent dans la compréhension du *devenir-œuvre d'art*.

Les chapitres 6 et 7 seront dévoués, quant à eux, à l'analyse et à la discussion des observations réalisées tout au long de la réalisation de mon terrain de recherche. Le sixième chapitre, intitulé *Le devenir-œuvre d'art dans Femynynytees*, consiste en une analyse

processuelle et interactionnelle des échanges tenus entre les artistes, curatrices et visiteur·e·s tout au long du processus curatorial de l'exposition. Quelques situations et événements marquant l'émergence du curatorial seront étudié·e·s de manière minutieuse, révélant petit à petit la matérialisation du *devenir-œuvre d'art*. C'est le cas des visites d'atelier, des réunions entre curatrices et artistes et d'entretiens réalisés avec 30 personnes ayant visité l'exposition. Le septième chapitre, intitulé *Le devenir-œuvre du curatorial, devenir-curatorial de l'œuvre*, une paraphrase de Deleuze et Guattari (1980)⁸, précisera les principales contributions de cette thèse respectivement aux domaines des études curatoriales et de la communication.

La présente thèse sera entremêlée d'interludes autoethnographiques dans lesquels je relate mon expérience personnelle comme co-curatrice et chercheuse durant les huit mois de la durée du terrain de recherche. Ces extraits signaleront l'importance de ma propre participation au processus de production de connaissances ici engendré. Par cette considération, je m'approprierais le rôle de sujet-objet/ observatrice-observée/ créatrice-analyste, où les traits d'union représentent non pas des dualités inhérentes à chacun de ces termes, mais plutôt leur existence réciproque et concomitante. À partir d'une recherche qui se veut à la fois située (Haraway, 1988) processuelle (Deleuze et Guattari, 1980 ; Souriau, 2009 ; Manning, 2016) matérielle-discursive (Barad, 2003, 2007), ainsi que communicationnelle et relationnelle (Cooren, 2012, 2013, 2016, 2018 ; Ingold, 2013), j'explorerai la possibilité d'une idée de curatorial qui se veut *plus matérielle* que telle que décrite jusqu'à présent. En proposant un concept formé à partir de la mise en relation entre œuvre d'art et curatorial, j'espère également contribuer à une vision moins dualiste de ces réalités qui, même si elles s'enchevêtrent constamment, sont souvent analysées de manière séparée, et par de champs d'étude différents. À partir de cette rencontre, j'espère également être capable de démontrer qu'œuvre d'art et communication ont beaucoup plus en commun qu'on pourrait imaginer.

⁸ « Le devenir-guêpe de l'orchidée, devenir-orchidée de la guêpe », p. 17.

Interlude 1

Parfois le défi était simplement d'être là

« *It is possible to make a genuinely entertaining exhibition... [but] it certainly is a lot more difficult than making a genuinely repellent (or merely cerebral) exhibition about the repellent facts of life, considered only cerebrally, which embraces the anguish of being and dutifully plunges the abysmal depths of bare life.* »

Dieter Roelstraete⁹

Parfois, il m'arrivait d'avoir une grande sensation d'étouffement quand j'entrais dans la galerie.

Tant de bruit venant de partout.

Le rituel quotidien commençait un peu avant 11h du matin avec la mise en marche de tous les équipements et la confirmation qu'ils s'étaient bien chargés pendant la nuit. D'abord, je vérifiais si l'iPad de l'œuvre *In Bed*¹⁰, de JoJota, n'était pas tombé par terre, ce qui lui arrivait presque toutes les nuits et souvent aussi en plein après-midi. Le bruit de la chute me prenait par surprise à chaque fois, mais souvent il faisait aussi peur aux visiteur·e·s. J'avoue me demander encore comment l'appareil, qui appartient à l'artiste J. Zamboni, est parvenu à sortir indemne de tous ces accidents si fréquents.

Ensuite, je remplissais le pichet de jus de canneberge de l'œuvre *The Menstrual Cup Project*, de M.C. Baumstark, en m'assurant qu'il restait toujours, dans le frigo, du jus « baptisé » de vodka pour les personnes qui voudraient prendre des *shots* à n'importe quelle heure du jour (je serais la dernière à les juger, le faisant parfois moi-même en fin de journée). Par la suite, j'allumais les deux iPods d'*Échec quantifié*, de Heidi Barkun, les cachant dans des petits dispositifs de carton insérés sous les sièges de l'installation ; j'ouvrais le Macbook Air de *circuits*, d'Eileen Mary Holowka, un ordinateur prêté par un ami qui devait être branché en tout temps pour rester en fonctionnement. Par la suite, j'allumais la télé de *Does Care Have a Gender*, de Kinga Michalska, m'assurant de bien la laisser sur la bonne chaîne HDMI. Au final, je tournais le petit bouton du *speaker* de *Capucha*, de Mailis Rogrigues, vers la droite, une action qui déclenchait le bruit intermittent et parfois énervant des machines à coudre.

Voilà, l'exposition ressuscitait.

⁹ Roelstraete, 2013, p. 143.

¹⁰ La description détaillée de toutes les œuvres de l'exposition *Femynynytees* se trouve à la section 5.2.

Sauf qu'il manquait encore un détail, le moment le plus difficile pour moi, que je laissais toujours pour la fin : l'action d'allumer le rétroprojecteur de l'œuvre vidéo *En attente*, de Karla Keiko. Elle était placée à l'entrée de la galerie, la seule œuvre que tout·e·s passant·e·s pouvaient voir depuis l'intérieur du bâtiment RCA, où la Galerie AVE se situe. J'essayais de retarder ce moment le plus possible parce que je savais qu'à partir de ce point, je passerai *tout le reste de la journée* – jusqu'à 18h – à entendre le son troublant de la bande sonore, qu'il me fallait quand même laisser assez fort. Quelquefois je trichais. Quand je voyais que personne n'avait l'air de vouloir entrer dans la galerie, je baissais le volume et une vague de soulagement me faisait un peu oublier la lourdeur de la belle exposition que nous avons montée.

Les œuvres étaient toutes chargées de passion et d'intimité. Elles dévoilaient toutes, à leur manière, une partie significative soit de la personnalité, soit du vécu de son auteur·e. Toutes demandaient un énorme investissement de temps et beaucoup d'engagement émotionnel des visiteur·e·s. Rien n'était facile à absorber, à l'exception peut-être de *In Bed*, une installation vidéo qui n'a sûrement pas fait l'unanimité, son esthétique casanière et transgressive étant souvent prise comme improvisée ou peu soignée. Il y avait aussi *Capucha*, une installation sonore qui permettait à quelques personnes de s'amuser à manipuler la machine à coudre pour déclencher des chants de couturières enregistrés par l'artiste. D'un côté, je me disais que c'était dommage que la plupart des gens ne lisent pas les textes éducatifs pour réaliser que cette œuvre ne se résumait pas à cette interactivité amusante. Elle était aussi tant d'autres choses et pouvait aussi amener les gens dans d'autres espaces. Mais vers la fin de l'exposition, je me suis dit, « Tant mieux ». Tant mieux que cette œuvre ait pu alléger un peu leur expérience.

Car je me suis très tôt aperçue que ce n'était pas équilibré. Je veux dire, la quantité d'émotions négatives éveillées par l'exposition n'était pas suffisamment équilibrée par des sentiments de réconfort qu'elle pouvait susciter en parallèle. Même sans cartels collés sur les murs, toutes les œuvres avaient beaucoup de contenu et leur digestion pouvait être difficile, tortueuse, ou encore déclencher des souvenirs traumatiques que nous, en tant que curatrices qui faisons la permanence de la galerie, n'étions pas complètement outillées à accueillir. Je l'admets, ça manquait de tempérance, et ça m'inquiétait, surtout pour l'œuvre de Kinga, une artiste qui avait été énormément soucieuse d'exposer l'intimité de ses personnages queer dans un environnement qui n'était pas queer *a priori*. Je lui avais promis que l'œuvre serait en sécurité, surveillée par Treva et moi, et c'était vrai, je voulais décidément incarner mon rôle de curatrice et *prendre soin* de chaque œuvre. Mais qu'aurais-je pu faire *précisément* si quelqu'un·e avait manqué de respect envers les personnes présentées dans son travail? Concrètement, comment pourrais-je protéger ces œuvres? Est-ce que j'avais bien fait d'avoir pris cette responsabilité? Après tout, être commissaire d'expositions, est-ce un travail de *care*? Prendre soin d'œuvres, d'artistes, de visiteur·e·s. Exposer, est-ce se mettre à nu? Comment prendre soin des vulnérabilités exposées?

Les soirs, ça m'arrivait de rentrer chez moi comme si je venais de sortir d'un abattoir, la tête lourde, le corps fatigué, une envie de m'endormir tout de suite. Je sais, ça paraît exagéré,

mais je me disais que cette hypersensibilité était simplement un indice que l'exposition et le travail des artistes comptaient beaucoup pour moi. Le fait que ça m'affectait était donc un signe d'engagement profond. Après tout, comment aurais-je pu supporter de passer plusieurs journées, par exemple, dans l'exposition *Naissance à rebours*, de Bill Viola, au Centre Phi ? Ou encore à surveiller *Mundos*, de Teresa Margolles, au Musée d'Art Contemporain? Ce sont pourtant les plus magnifiques expositions que j'ai pu voir à Montréal. Alors si c'était dur à supporter, ça voulait dire que ça marchait; si ça provoquait des émotions difficiles à contrôler, c'était bon signe; tant mieux si j'avais aussi des effets physiques, ça voulait dire que l'expérience esthétique s'éparpillait aussi dans tout mon être.

On n'a pas voulu faire une exposition *difficile*, ce n'était pas ça notre intention. On a voulu simplement parler de féminités. Je réalisais donc que le féminin, ce n'est pas facile et léger, en tout cas selon les exemples de toutes ces artistes. C'était dur, ce qu'elles avaient à dire. Ça parlait de stigmatisations liées à la menstruation, à la fécondation *in vitro*, au harcèlement sexuel. Ça parlait de rejet de son propre corps, d'une envie incontrôlable de le casser, de le changer, de le dénigrer, de le substituer. Le féminin n'était pas doux, pur ou bien porté. Voir et faire l'expérience de ces féminités, aussi honnêtes, aussi directes, aussi *in your face*, oui, ce n'était pas évident. Des fois, ça me faisait manquer de souffle. Souvent, un-e visiteur-e partait prendre l'air pour revenir par la suite. Parfois, ielle ne revenait plus.

Je n'oublierai jamais l'époque où je travaillais à la galerie d'art contemporain *Les Infirmières*, à Paris. Un jour, je faisais la permanence lors de l'exposition de l'artiste Aurélie Mantillet, qui présentait des peintures en acrylique avec beaucoup de scènes fortes faisant allusion à la souffrance d'enfants et d'animaux. Beaucoup de *rouge Soutine*, celui qui peut très bien colorer une pomme ou une veste de serveur, mais où l'on ne voit que le sang des morceaux de viande. J'étais assise à mon bureau quand une femme a ouvert la porte soudainement et s'est mise à crier, en larmes : « Ça fait des jours que je passe ici et vous n'enlevez pas cette atrocité de vos murs! Je voulais vous dire que ma mère s'est suicidée, et vos peintures, ça me fait penser à ça! » Choquée, je l'ai observée claquer la porte derrière elle sans qu'elle me donne la chance de répondre. De toute façon, qu'aurais-je pu dire ? Que j'étais désolée? Que c'était *juste de l'art*?

De toute manière, pour le meilleur et pour le pire, cette scène ne s'est pas reproduite dans *Femynyntees*. Peut-être parce que, pour rebondir chez des gens, l'angoisse des œuvres devait rester un peu plus longtemps dans leur esprit. Ou peut-être encore, et c'est une possibilité que je préfère imaginer, parce que dans tous ces fragments de vie et de traumatismes, il y avait aussi beaucoup d'amour. L'exposition parlait aussi d'amour. De joie. De soin. De renaissance. De travail sur soi et sur le monde. Ces portraits du féminin n'étaient donc pas seulement durs, mais aussi tant d'autres choses que les mots ne réussissent sûrement pas à décrire. Il fallait les expérimenter, ce que mon corps a fait jour après jour après jour pendant deux mois. Et les marques de ce vécu aussi intense chez *Femynyntees*, je les garderai pour longtemps.

CHAPITRE 1

Réflexions sur le devenir et l'œuvre d'art

J'ai envie de continuer à exister à travers cette exposition. J'aimerais construire toute une carrière à partir d'une même thématique. D'autres modalités de la même exposition : Femynynytees 2, 3, 4 et ainsi de suite. De nouvelles artistes à chaque édition. Est-ce que quelque chose comme ça a déjà été fait ? D'où pourrait venir ce désir de « restance », pour utiliser le mot de Derrida ? Est-il possible de rester sans se répéter?¹¹

1.1 Le devenir dans les nouvelles ontologies

Afin de clarifier ce que j'entends par « nouvelles ontologies », je propose, tout d'abord, de brosser une présentation générale des principales ontologies classiques auxquelles les ontologies dites « nouvelles » semblent s'opposer.

Envisagée souvent comme l'une des principales ramifications de la philosophie, l'ontologie essaie, depuis Aristote, de comprendre la nature de l'être. Ainsi, lorsqu'on s'intéresse au statut ontologique d'une chose, on se demande *ce en quoi* consiste cette chose, c'est-à-dire ce qui définit son être. Or, il n'y a pas de réponse unique à cette question dans la mesure où il existe de nombreuses façons de la poser. J'aimerais prendre un exemple aussi simple qu'une bouteille d'eau en plastique pour énumérer quelques possibilités d'appréhender sa réalité. On peut notamment se concentrer sur ses caractéristiques physiques : de quelle matière est-elle faite? Quelle est sa taille, son poids, son volume?

En changeant légèrement l'angle d'analyse, la question pourrait également se poser d'une manière plus relationnelle. Il s'agirait de s'intéresser, par exemple, à la façon dont les relations

¹¹ Journal de bord, p. 6, 16 août 2018.

établies entre les éléments constituant cet objet contribuent à le définir. On peut ainsi prendre un niveau d'analyse microscopique, en décrivant les liens entre les molécules formant l'eau et les différents plastiques la constituant. Mais on peut tout aussi bien se concentrer sur ce qui est visible à l'œil nu en parlant d'autres qualités de cet objet : sa relative transparence, par exemple, ce qui implique sa relation avec la lumière, que la bouteille laisse traverser. Même sa composition, sa taille, son poids et son volume peuvent impliquer des dimensions relationnelles, dans la mesure où ces caractéristiques nécessitent, pour être fixées, la mobilisation d'instruments capables de rendre compte des qualités propres à l'objet. Autrement dit, une bouteille d'une hauteur de 20 cm présuppose la mobilisation d'une règle capable de la mesurer. Par ailleurs, sa composition ne peut être déterminée qu'après la réalisation d'un ensemble de tests capables d'identifier les plastiques l'intégrant. Enfin, si cette bouteille provoque un sentiment de répulsion chez celles et ceux qui l'associeraient à la pollution de l'environnement à laquelle elle contribue, comment définir ce caractère repoussant sans faire intervenir les relations dans lesquelles la bouteille s'inscrit?

Un troisième axe de compréhension de la réalité de cette bouteille serait d'y réfléchir d'une façon processuelle. Est-il possible d'envisager l'existence de cet objet en dehors d'une réflexion sur la *chose* à laquelle on a accès – c'est-à-dire l'objet même que l'on peut voir et toucher – mais plutôt en s'intéressant aux divers processus qui permettent que cette bouteille soit ce qu'elle est maintenant ? Si l'on considère que la forme de la bouteille d'eau n'est pas fixe, mais relativement éphémère, on contemple, par exemple, le fait que le plastique va éventuellement se détériorer, et que l'eau va être consommée (ou peut-être s'évaporer). On admet aussi que cet objet-là a déjà été d'autres choses auparavant, prenant peut-être d'autres formes et ayant des caractéristiques distinctes. Selon cette vision, on étudierait la bouteille d'eau en plastique non seulement en tant que chose mais aussi en tant que trajet, où la forme actuelle prise est seulement une parmi tant d'autres potentialités qui constituent son existence.

Toutes ces questions peuvent avoir une portée ontologique, c'est-à-dire être posées avec comme intention principale la définition de ce en quoi consiste cet objet-là. Toutefois, pour

réussir à déterminer son approche parmi cet éventail d'alternatives possibles, il semble nécessaire de revenir rapidement aux débats philosophiques et scientifiques qui les ont exposées.

Dans sa *Critique de la raison pure*, Emmanuel Kant (1781) a élaboré une distinction ontologique si importante qu'elle a rétrospectivement marqué un moment connu sous le nom de « révolution copernicienne de Kant ». À la manière de Copernic, qui au 16^{ème} siècle affirme que c'est la Terre qui tourne autour du soleil et non l'inverse, Kant avance l'idée selon laquelle le sujet humain se trouverait au centre de toute production de connaissances, et non l'inverse. Avant Kant, des empiristes comme Francis Bacon et John Locke considéraient l'esprit humain comme une sorte de *tabula rasa* recevant les informations du monde de manière passive et exclusivement à travers l'expérience. Les rationalistes comme René Descartes, de leur côté, admettaient que certaines connaissances étaient innées et intégraient la nature humaine dès la naissance. Ce n'est qu'après Kant que l'esprit humain va commencer à être perçu comme un agent fondamental dans l'interprétation, la compréhension et surtout l'expérience-même que nous faisons de la réalité. Selon Kant, les structures de l'esprit, comme le temps et l'espace, moulent la façon dont nous percevons cette réalité, qui n'est d'ailleurs jamais, selon lui, directement accessible.

La révolution Kantienne a donc divisé les connaissances en deux parties absolument clivées. D'un côté, la réalité du monde extérieur telle qu'elle existe et que personne ne peut aspirer à véritablement connaître (les fameux « noumènes »). De l'autre, l'accès à cette réalité sous la forme d'interprétations et de représentations élaborées à l'aide des structures et catégories mentales des humains. Depuis la fin du 18^{ème} siècle, des nombreux courants philosophiques d'héritage Kantien n'ont eu de cesse d'élargir les possibilités de compréhension du réel. C'est le cas, par exemple, du positivisme, une position épistémologique développée par Auguste Comte au 19^{ème} siècle qui va renforcer l'idée selon laquelle les connaissances, d'ailleurs exclusivement produites par l'être humain à partir des phénomènes observés, ne traduisent jamais la vérité ultime sur ces mêmes phénomènes, une prétention métaphysique qu'il rejette explicitement. Ce n'est qu'à partir de la fin du 20^{ème} siècle que quelques théories opposées à cet anthropocentrisme – jusque-là prépondérant dans la philosophie occidentale, même s'il fut

relativement combattu par certains courants comme le darwinisme – vont radicalement remettre en question la place de l’humain dans le monde.

Ainsi, dans les années 1960, une influente série de courants de pensée domine la sphère intellectuelle européenne et nord-américaine dans le domaine des sciences sociales : le constructivisme social. Aussi connu sous le nom de socioconstructivisme, ce courant admet que chaque dimension de la réalité serait socialement construite, ce qui impliquerait, entre autres, que « the natural world has a small or non-existent role in the construction of scientific knowledge » (Collins, 1981, p. 3). Ce courant, dont les origines peuvent être associées à la publication de l’ouvrage *La construction sociale de la réalité* (Luckmann et Berger, 1966), assume que la réalité n’est jamais naturelle mais, au contraire, *produite* à partir de certaines typifications de modèles de conduite qui se normalisent au travers les interactions sociales. Le socioconstructivisme attribue ainsi beaucoup d’importance aux discours élaborés à propos de la réalité, minimisant la pertinence des dimensions matérielles du monde. Ainsi, les pensées dualistes popularisées après Kant et soutenues tout au long de l’époque moderne, comme les oppositions entre nature et culture, discours et matière, sciences dures et sciences sociales sont, dans une certaine mesure, réaffirmées. Ces modes binaires de compréhension de la réalité seront cependant fortement remis en cause à partir des années 1980 par un ensemble de théories dont les contributions ont souvent été identifiées à ce qu’on appelle aujourd’hui le tournant ontologique.

Dans sa discussion sur les nouvelles ontologies, Casper Bruun Jensen (2017) dénombre ainsi trois disciplines où ce tournant fut particulièrement percevable : le mouvement Sciences, Technologie et Société (STS), l’anthropologie et la philosophie. Il explique de la manière suivante ce qu’il perçoit comme l’origine de ces turbulences :

Whereas science uncovered the constitution of the world, sociologists would examine the social and institutional support structure that allowed scientists to do so. However, once the sociology of knowledge turned into social constructivist approaches to science, this interest changed, since these new approaches insisted that all forms of knowledge, scientific knowledge included, were social at their core. (p. 526)

De ce fait, le tournant ontologique consiste en un ensemble de propositions contraires à l'idée de la réalité comme n'étant jamais accessible, sa perception devant toujours passer par la barrière de la perception et du langage. Bruno Latour (1994) exprime son désaccord avec cette approche académique dans son célèbre article *Why Has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern* :

Entire Ph.D. programs are still running to make sure that good American kids are learning the hard way that facts are made up, that there is no such thing as natural, unmediated, unbiased access to truth, that we are always prisoners of language, that we always speak from a particular standpoint, and so on, while dangerous extremists are using the very same argument of social construction to destroy hard-won evidence that could save our lives. (p. 227)

Latour (1994) ajoute à son raisonnement une clarification nécessaire : « The question was never to get away from facts but closer to them, not fighting empiricism but, on the contrary, renewing empiricism » (p. 231). Autrement dit, il fallait élaborer une nouvelle ontologie qui puisse prendre également en considération les aspects non-discursifs de la réalité, des dimensions sévèrement négligées par les sciences humaines jusqu'alors.

Ainsi, le tournant ontologique en philosophie et sociologie s'est dirigé vers la matérialité des corps habitant le monde, que ces corps soient humains ou non, capables de penser ou non, organiques ou non. L'objectif est de suggérer une réalité qui est co-construite par l'ensemble de ces êtres dont l'importance est *a priori* jugée équivalente pour la comprendre. Cet ensemble de théories a été co-élaboré, de manière assumée ou non, par des auteur·e·s poststructuralistes et/ou post-humanistes comme Judith Butler, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Donna Haraway, Michel Foucault et Bruno Latour, pour n'en nommer que certain·e·s. La proposition omniprésente chez ces théoricien·ne·s est que nous devons repenser notre rapport au monde qui nous entoure et dont nous faisons partie. Cette révolution demande, entre autres, l'adoption d'un nouveau vocabulaire, de nouvelles appellations ou encore de nouvelles dénominations. Il s'agit d'une transition épistémologique en partie née du passage d'une conception moderniste selon laquelle les mots sont présentés comme de simples outils de

représentation de la réalité à une autre selon laquelle ces mots devraient être pensés comme constitutifs de la réalité elle-même. Questionnant une opposition largement répandue et historiquement solidifiée entre matière et discours, ces réflexions nous invitent à habiter le réel au travers d'autres termes et à partir d'autres normes.

Selon ces paradigmes, une bouteille d'eau, pour reprendre mon exemple initial, est plus adéquatement comprise comme « *not a thing, but a doing* » (Barad, 2007, p. 828). Même si cette conception a ses limites dans la mesure où elle oppose choséité et activité, alors qu'il s'agirait plutôt de repenser ce qu'est une chose selon une perspective performative, elle trouve ses origines dans les sciences dites « dures » telles que la physique (Barad a, en effet, un doctorat en physique quantique). Ainsi, cette vision offre un rapprochement post-humaniste entre des domaines du savoir auparavant dissociés. Par ailleurs, c'est aussi dans le dialogue entre les sciences de la nature et les sciences humaines que l'on retrouve l'importance de la notion de mouvement, étant donné que les particules qui constituent la matière sont décrites comme toujours en mobilité.

Dès lors, il apparaît cohérent de penser la réalité comme une multitude de processus. Cette hypothèse permet de prendre en considération les phases de transition d'un phénomène d'un état à un autre plutôt que de s'arrêter à des formes finalisées ou complètes. L'attention peut ainsi se tourner vers ce qui est immanent, ce qui se passe à l'intérieur de l'évènement lui-même, où tous les êtres en faisant partie, qu'ils soient organiques ou non, ont la capacité d'agir, et en agissant, de « faire une différence » (Cooren, 2013). Dans son article *Post-Qualitative Inquiry in an Ontology of Immanence*, Elizabeth A. St. Pierre (2019) présente ainsi les nouvelles ontologies comme une agglomération de « posthuman, affective, new material, and new empirical turns » (p. 3). Dans ce texte, St. Pierre se concentre sur un terme très important dans l'ontologie de l'immanence, le « *not yet* », qu'elle associe au concept derridien de « différence », où « le 'a' prov[ient] immédiatement du participe présent (différant) et nous rapproch[e] de *l'action en cours du différer, avant même qu'elle ait produit un effet constitué en différent ou en différence* » (Derrida, 1972, pp. 8-9, mes italiques).

Ainsi, selon St. Pierre (2019), l'immanence est associée à ce qui n'est *pas encore*, tout ce qui est *en train de devenir autre chose*, ce qu'il est impossible de penser, selon elle, dans une conception dualiste de la réalité :

Immanence, based on a one-world ontology, is opposed to the transcendent, which is based on a two-world ontology like that of Plato in which instances of beauty in the world (the copy, the appearance) refer to and are conditioned by the transcendent, abstract form of Beauty (the Real, the Ideal), which exists in an originary, transcendent world of first entities and pure essences uncontaminated by human desire, frailty, contingency, and finitude (p. 4).

Ainsi, si l'on fait le choix de plonger dans ces manières alternatives d'envisager et d'étudier l'existence, le mot *être* ne peut plus signifier la même chose qu'il signifiait auparavant. Par conséquent, l'idée selon laquelle ce que quelque chose *est* devrait être lié à son essence, à ses substances constitutives permanentes, est rendue obsolète. Les points de vue adoptés pour produire des connaissances basculent ainsi à l'intérieur d'un espace-temps complexifié et dynamique. Dans un contexte de remise en question généralisée, les courants de pensée liés aux nouvelles ontologies permettent aussi à des thématiques, auparavant considérées comme secondaires, d'être mises de l'avant sous un nouvel éclairage. C'est par exemple le cas des potentialités, envisagées comme étant tout ce qui est présent mais pas nécessairement visible ou perceptible. L'expérimentation, la création, le virtuel sont autant d'outils perçus comme plus adaptés pour examiner les réalités dévoilées dans leurs transitions et être en mesure de comprendre ce qui n'est pas nécessairement prêt, mais bien en train de se former. Autrement dit, toujours en mouvement.

Pour mieux comprendre l'aspect processuel de l'être, je vais désormais me pencher sur l'analyse du concept de *devenir*.

L'importance ontologique du concept de *devenir* n'est pas récente. Comme le démontre Nicolas Rescher (2006) dans l'ouvrage *Essais sur les fondements de l'ontologie du procès*, l'idée de prioriser l'analyse des processus qui forment la réalité, au lieu des substances qui la

constituent, existe au moins depuis Héraclite au 6^{ème} siècle avant J.C. En considérant des éléments tel que le feu comme des forces et des flux fondamentaux de la nature, Héraclite laisse de côté la notion atomiste et essentialiste que l'on retrouve à l'époque de la Grèce Antique chez des auteurs tels que Leucippe ou encore Épicure. D'ailleurs selon Rescher, Platon et Aristote étaient déjà acteurs de ce changement et de cette instabilité dans leur mode de compréhension du réel. À l'époque moderne, ce sont Charles Sanders Peirce, Henri Bergson, John Dewey et surtout Alfred North Whitehead que Rescher considère comme les auteurs des théories marquantes de la philosophie processuelle.

En 1929, Whitehead publie ainsi son livre phare, *Process and Reality*, et consolide certaines des bases conceptuelles de ce courant philosophique. Ses idées seront ainsi reprises par bon nombre d'auteur-e-s de plusieurs disciplines s'intéressant aux réflexions processuelles sur le réel, comme c'est le cas de Nicolas Rescher (2001 ; 2006), David Bohm (1992; 1993), John B. Cobb (2003), Erin Manning (2013; 2016) et Brian Massumi (2002; 2015). Pour penser le processus, Whitehead se concentre principalement sur les relations qui forment, déforment, construisent et détruisent tout ce qui existe dans la nature. Ainsi, initialement, l'ontologie processuelle est aussi une ontologie relationnelle, les deux notions se confondant constamment et rendant la distinction difficile. Avec une formation en mathématique et en logique, Whitehead a contribué, lui aussi, à briser les frontières séparant les sciences exactes et humaines, ce qui a été fondamental dans le développement ultérieur des nouvelles ontologies. Il a également établi les ancrages théoriques de philosophies contemporaines comme le réalisme spéculatif et l'ontologie orientée objet (Harman, 2009).

L'œuvre whiteheadienne propose, comme Rescher (2006) le résume, de rendre prioritaire « l'activité sur la substance, le procès sur le produit, le changement sur la persistance, la nouveauté sur la continuité » (p. 46). Ce perpétuel mouvement ne signifie pas qu'il est impossible de décrire ce qu'est un processus ou d'identifier des caractéristiques communes à différents processus. Au contraire, ces derniers incorporent le changement, incluent le développement, la progression, et assument l'intégration du futur dans leur actualisation présente, dans la mesure où ils sont en permanent état de devenir. Tout processus est capable d'agir, créant une certaine

déstabilisation qui génère à son tour des mutations menant à une possible transition. Pour Whitehead, tout processus inclut la combinaison d'une infinité de microprocessus et s'étend dans un espace-temps spécifique.

Pour reprendre encore l'exemple antérieur, on devrait pouvoir aussi décrire une bouteille d'eau dans son devenir puisque, comme le signale Rescher, « le paradoxe de la métaphysique du procès naît de l'impossibilité de spécifier non processuellement ce qu'une substance est exactement » (p. 60). Il en résulte que pour intégrer la logique des nouvelles ontologies à notre compréhension du réel, il faut non seulement assimiler l'idée de devenir, mais être capable d'apprivoiser précisément ce que ce verbe peut vouloir dire.

Dans son ouvrage, *Becoming Undone : Darwinian Reflexions on Life, Politics, and Art*, la théoricienne féministe Elizabeth Grosz (2011) traduit, pour sa part, le devenir de la manière suivante :

The conditions under which material and living things overcome themselves and become something other than what they were... things undergo becomings, which transform them in ways that are unpredictable and irreversible... becomings complexify, transform, overcome in ways that are measurable but also imperceptible. (p. 1)

Ce faisant, Grosz s'inspire d'un cadre conceptuel né, selon elle, des écrits de penseurs du processus du 19^{ème} siècle, tels que Darwin, Nietzsche et Bergson, des écrits qu'elle positionne comme aux origines des révolutions ontologiques qu'auraient davantage développées, le siècle suivant, les poststructuralistes. La philosophie du devenir (« *philosophy of becoming* »), telle qu'elle la dénomme, propose l'exploration expérimentale de processus de déstabilisation de la réalité, plutôt que le repérage et le classement de vérités et de certitudes. Grosz se sert ainsi des concepts élaborés par ces auteurs pour analyser les conditions sous lesquelles l'humain, l'animal ou encore l'art peuvent être conçus d'un point de vue processuel.

Un élément intéressant de sa réflexion est l'importance qu'elle accorde aux moments de différenciation, sans que ces changements ne soient analysés d'un point de vue comparatif. Il est, en effet, tentant, et parfois presque automatique, de penser les devenirs en termes de

modifications remarquées entre un mode antérieur et un mode postérieur. Or, ce mode de pensée impose quasi inévitablement une séparation entre ce qui est maintenant et ce qui était auparavant. Selon Grosz (2011), Darwin fut l'un des premiers théoriciens à considérer les phases de gradation de l'existence à partir d'un regard sur le continuum, sur ce qui se maintient, à l'inverse de la mise en avant de ce qui a changé. C'est d'ailleurs ce qu'il fait lorsqu'il affirme que la différence qui nous sépare de nos ancêtres primates est « certainly one of degree and not of kind » (Darwin, 1871, p. 105, cité par Grosz, 2011, p. 23). Autrement dit, les théories de Darwin se concentrent à la fois sur les similarités et les dissemblances ; sur ce qui nous rapproche des animaux et sur ce qui nous en éloigne. Cette tendance se retrouve également dans plusieurs travaux d'inspiration post-humaniste dans la mesure où ces derniers cherchent, de manière générale, à rapprocher l'être humain des autres êtres habitant notre planète.

Grosz s'étend sur un autre concept intéressant pour comprendre la pensée processuelle : l'idée de vie (« *life* »). Rejoignant les nouveaux matérialismes¹², l'auteure soutient que ce qu'on appelle *la vie* n'est pas exclusif aux organismes biologiques, une idée qu'on retrouve dans les écrits d'Henri Bergson (1907 ; 1934), un des précurseurs de la compréhension processuelle des réalités. Pour Bergson, la vie se trouverait dans l'excès présent en toute matière, un excès qui cherche à déborder, à extrapoler les limites de la matière au travers desquels il se situe. Ainsi, selon le philosophe français, c'est la vie qui serait l'agent moteur de tout devenir, l'élément déclencheur de n'importe quel passage d'un état à un autre : « In its emergence, life brings new conditions to the material world, unexpected forces, forms of actualization that matter in itself, without its living attenuations, may not be able to engender » (Grosz, 2011, p. 31).

L'importance motrice de la notion de vie est aussi une pièce centrale des réflexions de l'anthropologue Tim Ingold (2013) dans son ouvrage *Making : Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. Bien qu'il ne puisse pas être *a priori* catégorisé comme membre du courant processuel¹³, Ingold rejette l'idée d'agentivité proposée initialement par Bruno Latour et sa

¹² Ces théories seront davantage explorées dans le chapitre 3.

¹³ Une des principales inspirations du travail d'Ingold est la notion de chose (*thing*) présente dans l'œuvre de Heidegger. Même s'il comprend la chose selon une perspective très relationnelle et vivante, il ne mobilise pas explicitement l'idée de processus dans son travail.

théorie de « l'acteur-réseau » (Latour, 1991). Pour Latour, les relations tissées entre tout ce qui habite le monde social et naturel sont formées par des entités qui possèdent elles-mêmes une capacité propre d'agir, que ces entités soient organiques ou non. Les théories latouriennes ont été révolutionnaires au début des années 1990, surtout dans le domaine de la sociologie, car elles ont réussi à renforcer la reconnaissance des entités non-organiques comme fondamentales pour comprendre la construction et l'évolution de la société. Malgré cela, dans son ouvrage, Ingold s'appuie sur les prémisses de Bergson pour lancer une critique sévère à l'endroit de l'idée d'agentivité. En effet, pour lui, cette terminologie aurait tendance à instrumentaliser et à anthropomorphiser les entités autre-qu'humaines. En abordant plus spécifiquement l'art et les œuvres, Ingold (2013) cite Barad (2003) lorsqu'il affirme que :

It is precisely because no work is ever truly 'finished' (except in the eyes of curators and purchasers, who require it to be) that it remains alive ... We need a theory not of agency but of life, and this theory must be one ... 'that allows matter its due as an active participant of the world's becoming'¹⁴ (p. 97).

Je reviendrai plus tard sur cette phrase d'Ingold pour parler du débat entourant l'usage du terme « agentivité » dans les ontologies processuelles. Pour l'instant, j'aimerais accentuer l'influence bergsonienne qui pousse Ingold à considérer la participation de cette vie non-organique des choses à la constitution de la réalité. Largement influencé par Heidegger (1927 ; 1971), Ingold considère, en effet, que la réalité est un agencement perpétuel de matériaux en mouvement, et que les choses entrent en relation affective les unes avec les autres au travers d'un processus qu'il appelle *correspondance* (qu'il faut entendre comme *co-respondance*) – un concept que je mobiliserai également plus tard.

Parler de devenir, c'est aussi, et peut-être surtout, parler de potentialité. Prendre en compte ce qui n'est éventuellement pas visible, ressenti ou même présent, mais qui existe potentiellement. Deleuze et Guattari (1980) ont, à cet effet, créé une nomenclature particulière pour comprendre le devenir. Pour ces deux auteurs, l'état présent de manifestation d'un certain

¹⁴ Barad (2003), p. 803.

processus est son actualité même. Ainsi, le devenir serait un processus de constante actualisation, d'un état passager et éphémère de variation continue à un autre. Le virtuel, qui n'est pas contraire au réel mais en fait partie, engloberait ainsi tout ce qui n'est pas là mais qui pourrait l'être : toutes les potentialités différentes d'une certaine actualisation. De cette façon, virtuel et actuel ne coexistent pas mais existent, et forment ensemble une réalité processuelle, c'est-à-dire, une réalité en constant état de devenir :

« Précisément, 'potentiel', 'virtuel', ne s'oppose pas à réel ; au contraire, c'est la réalité du créatif, la mise en variation continue des variables, qui s'oppose seulement à la détermination actuelle de ses rapports constants » (Deleuze et Guattari, 1980, p. 125). Pour les auteurs, la réalité résiste exclusivement à la permanence, à la fixité. Dans cette conceptualisation du devenir, laquelle a énormément influencé les pensées processuelles depuis la deuxième moitié du 20^{ème} siècle, une entité ne cesse pas d'être ce qu'elle était pour devenir autre chose, elle met en place l'accumulation de ses expériences précédentes lors de différents événements qui ont marqué son existence. Ce point est également souligné par Grosz (2011) quand elle parle d'une différenciation non séparative mais graduelle ; pas une comparaison, mais une gradation : « a difference which differentiates itself without having clear-cut or separable terms. » (p. 17). Détaillant davantage le caractère instable des devenirs, Deleuze et Guattari introduisent le concept de « ligne de devenir », une ligne qui irait à l'encontre de l'idée classique d'un cheminement linéaire. Pour eux, ainsi, le devenir n'est donc pas un pont liant deux moments, mais la description actuelle du moment présent :

Devenir n'est certainement pas imiter, ni s'identifier ; ce n'est pas non plus régresser-progresser ; ce n'est pas non plus correspondre, instaurer des rapports correspondants ; ce n'est pas non plus produire, produire une filiation, produire par filiation. Devenir est un verbe ayant toute sa consistance ; il ne se ramène pas, et ne nous amène pas à 'paraître', ni 'être', ni 'équivaloir', ni 'produire'. (p. 292)

Le devenir est difficilement perceptible. Dès qu'il émerge, il est déjà derrière nous. Intangible, insaisissable, il réunit actuel et virtuel dans ses dimensions du réel, l'idée de mouvement demeurant l'un de ses principaux attributs. Dès lors, on comprend la complexité à

laquelle doit faire face l'analyse de l'œuvre d'art dans son devenir. En effet, si l'on substitue une peinture à la bouteille en plastique abordée précédemment, comment peut-on appréhender une œuvre d'art d'une manière processuelle, dans sa transition immanente ? Dans son entrevue *The Thinking-Feeling of What Happens*, Brian Massumi (2008) estime que le mouvement inhérent à tout processus réside parfois dans la perception que l'on peut en avoir, une perception activement liée aux aspects actuels et virtuels d'une œuvre. Autrement dit, toute perception inclurait une part de virtualité. En effet, nous ne pouvons pas voir l'envers d'une peinture ou d'une sculpture à laquelle nous faisons face. Pour autant, même sans les voir, nous savons que ces envers sont là. C'est précisément ce qui constituerait la virtualité de tout objet.

Pour Massumi (2008), notre capacité de perception virtuelle est pleine de mouvements. Pour lui, « the idea that there is such a thing as a fixed form is actually as much an assumption about perception as it is an assumption about art. It assumes that vision is not dynamic – that it is a passive, transparent registering of something that is just there, simply and inertly » (p. 3). Or, ces mouvements qui ne sont pas nécessairement dans la transition entre une forme et une autre, mais virtuellement immanents dans l'actualisation courante d'une forme donnée, sont activement perceptibles à partir de leur mise en relation. Ingold (2013), lui, conçoit tous ces mouvements de manière palpable et affective. À propos de tout ce qui est matériel, il avance que « to touch it, or to observe it, is to bring the movements of our own being into close and affective correspondence with those of its constituent materials » (p. 85). Ces deux visions complémentaires donnent des pistes assez intéressantes pour comprendre le devenir comme vécu et rencontré dans l'expérience de la matière.

En cherchant à analyser spécifiquement l'ontologie processuelle des œuvres d'art, le philosophe Étienne Souriau, dans son livre *Les différents modes d'existence* (2009), introduit, quant à lui, la notion de trajet. Pour conceptualiser le trajet, l'auteur se concentre sur des formes issues de manipulations de la matière à l'instar des sculptures. Il est néanmoins fondamental de comprendre qu'il ne le fait pas de façon hylémorphique, c'est-à-dire qu'il ne considère pas qu'il existerait une imposition de forme sur une matière, ou d'un sujet sur un objet passif. Tout au

contraire, il assume que la matière est en constant processus de transition, une transition qui ne préconise pas une rupture entre passé et futur, mais simplement des modes différents d'exister :

Le bloc de glaise déjà pétri, déjà dessiné par l'ébauchoir, est là sur la sellette, et pourtant ce n'est encore qu'une ébauche. Bien entendu, dès l'origine et jusqu'à l'achèvement, ce bloc, dans son existence physique, sera toujours aussi présent, aussi complet, aussi donné que peut l'exiger cette existence physique... Vient ce dernier coup d'ébauchoir, à ce moment toute distance est abolie. La glaise modelée est comme le miroir fidèle de l'œuvre à faire, et l'œuvre à faire est comme incarnée dans le bloc de glaise. Elles ne font plus qu'un seul et même être. (p. 212)

Souriau voit donc le trajet comme une succession de différents modes de la même existence, une ligne tortueuse qui est l'occasion de beaucoup plus de coïncidences que de différences entre chacune de ses étapes. Dans cette optique, l'œuvre d'art visualisée, expérimentée, ne serait pas le résultat atteint d'un projet, ou la forme achevée d'un modèle qui l'a préexisté car pour l'auteur « rien n'est donné d'avance. Tout se joue en cours de route », tel que paraphrasé par Stengers et Latour (2009, p. 7). Le trajet serait donc une route pleine de surprises, d'adversités et d'imprévus, un parcours rempli de ce qu'il appelle « l'errabilité », de moments d'ajustement et d'adaptation auxquels aucune planification ne peut préparer. Cette théorisation du processus comme trajet est assez matérialiste et j'y reviendrai plus tard. Elle attribue une énorme puissance d'action à l'œuvre elle-même et réduit l'emprise de l'artiste sur son devenir. Le trajet de l'œuvre est un bon parallèle à la vie inorganique de la matière, les différents modes d'existence correspondant à ses états actuels et virtuels, la concordance entre différents points du trajet comme un équivalent assez précis aux différents degrés qui séparent une forme actuelle de ses manifestations potentielles.

Dans la clarification exploratoire des éléments qui m'intéressent dans cette thèse, il m'apparaît important de marquer une différence entre deux mots apparemment très similaires : devenir et advenir. Ces verbes connotent en effet des perspectives épistémologiques distinctes. L'origine du terme « devenir » remonte, en effet, à l'idée de « commencer à être ce qu'on n'était

pas encore »¹⁵, une notion très distincte d’advenir, qui veut dire « arriver, se produire »¹⁶ et qui a d’ailleurs le même sens étymologique que le mot « avenir ». Dans le devenir, l’importance du trajet lui-même reste évidente, alors que l’advenir priorise le résultat d’un trajet. Quelque chose qui se produit ou qui arrive, même de manière inattendue comme le suggère l’acception plus actuelle du mot advenir, est quelque chose qui s’achève, qui se concrétise, qui se complète. L’attention se déplace du moment présent vers le futur.

Parmi certaines perspectives relationnelles ou dans des modalités artistiques interactives comme l’art cinétique, l’idée que l’expérience des publics complète l’œuvre est récurrente. Même la célèbre phrase attribuée à Marcel Duchamp – « c’est le regardeur qui fait le tableau » – laisse entendre que l’idée d’une conclusion advenue de l’expérience des spectateur·e·s est présente dans l’art moderne et contemporain. De fait, pour parler du concept central que je propose d’explorer dans la thèse, le *devenir-œuvre d’art*, une clarification me semble essentielle. En effet, il faut savoir distinguer le *devenir-œuvre* de l’œuvre advenue, puisque les réflexions processuelles ne peuvent être appliquées à ces deux instances de la même manière. Même si ces deux termes ne sont pas si courants dans la littérature, je considère important d’expliquer ce que j’entends par l’idée d’advenir de l’œuvre. Cette observation s’appuie sur des écrits sur l’art des années 1990 et 2000, notamment à partir de la reconnaissance généralisée de l’importance des membres des publics dans le processus de production et dans la signification de l’œuvre d’art contemporain.

1.2 L’advenir de l’œuvre, l’œuvre en devenir

Œuvre d’art et exposition sont historiquement étudiées par des domaines de savoir différents. D’un côté, l’esthétique, ou la philosophie de l’art, s’intéresse aux propriétés et spécificités de l’œuvre. De l’autre, une partie de la muséologie et, plus récemment tout le champ connu sous le nom d’études curatoriales, se penchent sur la création et l’organisation

¹⁵ Site du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, consulté le 4 janvier 2020.

¹⁶ Site du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, consulté le 4 janvier 2020.

d'expositions ou de tout autre forme d'évènement qualifié de curatorial. Quelques croisements ont évidemment lieu, surtout dans le cadre de la discipline de l'histoire de l'art, mais il s'agit habituellement de secteurs avec des objets d'étude distincts. Il reste qu'à partir du début du 20^{ème} siècle, les musées nord-américains ont, en démocratisant la culture, donné aux expositions une place inoccupée jusqu'alors.

Par exemple, le Musée d'art moderne de New York (MoMA¹⁷) a ouvert ses portes en 1929 avec une première exposition alors même qu'il ne s'était pas encore constitué de collection permanente. Ayant pour vocation première d'être un lieu d'éducation et d'enseignement de l'art moderne, les premières expositions du MoMA ont attiré entre 50 000 et 100 000 visiteur·e·s au musée, ce qui a permis à l'établissement de construire, sur une période de trente ans, sa propre collection¹⁸. À partir des années 1960, les expositions collectives thématiques, où un discours central était créé pour rassembler toutes les œuvres, ont commencé à prendre de l'ampleur tout comme les dispositifs de médiation culturelle mis en place pour faciliter la rencontre entre œuvres et publics. En résumé, ce n'est seulement qu'à partir du 20^{ème} siècle et par le biais d'expositions conçues comme des éléments stratégiques de liaison entre œuvres d'art et publics, qu'une entité hybride a commencé à attirer l'attention : l'œuvre exposée.

Historiquement, l'analyse de l'œuvre dite autonome s'est hiérarchiquement distanciée de l'examen de l'œuvre exposée, comme si la sublimité de l'objet artistique risquait de se faire, en quelque sorte, contaminer par la nature éphémère de l'exposition. L'emprise des expositions sur les œuvres d'art – avec tous les éléments qui la matérialisent, comme le placement des œuvres dans l'espace, la présence de textes pédagogiques ou encore les choix d'installation – fait d'ailleurs l'objet de débats houleux et non résolus. Certains arguments vont ainsi prioriser la protection de l'œuvre, alors que d'autres vont davantage donner de l'importance à la liberté de l'exposition. Le muséologue Serge Chaumier (2010) pointe spécifiquement le différend qui oppose celles et ceux qui considèrent ou non que l'usage d'éléments pédagogiques devrait primer

¹⁷ Museum of Modern Art.

¹⁸ Les œuvres exposées étaient à vendre et des donations suite aux achats étaient normalement promises au musée. Voir Glicenstein (2019).

sur la liberté des publics de pouvoir appréhender les œuvres sans *a priori*. Pour ce théoricien, « la question à résoudre est par conséquent de savoir conserver la sacralité de l'œuvre, qui sans cela sort du registre de l'art pour devenir autre chose, et de la conjuguer à une familiarité possible » (p. 27). Cette vision que l'on pourrait qualifier d'atomiste entend l'œuvre comme étant une entité fragile et sacrée qui doit être protégée non seulement de la détérioration causée par le temps mais aussi, de l'interprétation inexacte des publics, curateur·e·s ou conservateur·e·s. Il s'agit d'un regard lié à une vision moderne de l'artiste perçu·e comme géni·e créateur·e possédant un total contrôle sur son œuvre.

Partisan de cette préservation étendue, l'historien de l'art Jean-Marc Poinot (1999) établit ainsi des normes à respecter pour que les éléments textuels attachés à une œuvre lors de son exposition soient exclusivement ceux approuvés par l'artiste. Il les appelle « récits autorisés ». Il explique cette nécessité selon la logique suivante :

Toutes les œuvres sont sujettes à méprises, y compris les plus conventionnelles, si elles ne sont pas préservées par ce que j'appellerai des *récits autorisés*. Ces récits autorisés sont les commentaires, les déclarations, les notes qui flanquent les illustrations (reproductions) et éventuellement ces illustrations elles-mêmes dans les catalogues, les projets, certificats, notices de montage, recensions et descriptions a posteriori propres à l'art de l'installation, mais aussi toutes les 'informations', tracts et autres documents que l'artiste diffuse dans le temps de sa prestation. Ces récits émanant directement de l'artiste s'imposent comme garants des véritables intentions de l'artiste. (p. 42)

Ce désir d'imperméabiliser les œuvres d'art ne fait pourtant par l'unanimité, dans la mesure où certain·e·s théoricien·ne·s reconnaissent que l'influence de l'exposition sur l'œuvre est impossible à éviter. Ainsi, il faudrait considérer « la manière dont l'exposition transforme une œuvre quelle qu'elle soit – par la force des choses – en support des relations, du fait même des situations de médiation » (Glicenstein, 2009, p. 119). Ainsi, selon une conception où l'influence de tout ce qui se pose aux alentours de l'œuvre exposée n'est pas nécessairement considérée comme quelque chose de néfaste, les relations qui émergent dans les situations d'exposition peuvent conquérir un statut plus important. Dans ce contexte, l'artiste est invité·e à « lâcher

prise » pour accueillir des récits peut être *non autorisés*, parfois même venant d'interprétations et d'opinions contraires à ses attentes. Après tout, croire que l'œuvre est une entité vivante demande la capacité d'abdiquer son contrôle total et d'accepter les surprises et imprévus qui peuvent advenir de son exposition.

Dans son ouvrage très célèbre et parfois vivement contesté¹⁹ *Esthétique relationnelle*, le critique d'art et curateur Nicolas Bourriaud (1998) propose une définition relationnelle de l'œuvre d'art contemporain. Pour lui, le but principal de l'œuvre d'art est de promouvoir la construction de relations entre les personnes qui en font l'expérience. Dans son analyse, cet auteur se focalise sur la production artistique des années 1990, et surtout sur des œuvres qu'il considère comme événementielles, comme les performances et les happenings. Pour Bourriaud, l'art – et non seulement l'exposition d'art – est un état de rencontre : « toute œuvre d'art pourrait ainsi se définir comme un objet relationnel, comme le lieu géométrique d'une négociation avec d'innombrables correspondants et destinataires » (p. 26). Sa théorie relationnelle défend ainsi l'idée selon laquelle le jugement de toute œuvre d'art doit se baser sur les relations interhumaines qu'elle favorise. En explorant les dimensions sociales de l'œuvre, il ne parle pas seulement de la relation individuelle d'une personne avec une œuvre d'art, mais plutôt du dialogue que l'œuvre est capable d'induire entre plusieurs personnes : « chaque œuvre d'art particulière serait la proposition d'habiter un monde en commun » (p. 22).

Même s'il adopte un point de vue humaniste quand il considère que l'enrichissement des relations humaines semble être le but ultime de l'art, Bourriaud (1998) offre un modèle social où l'objet artistique atteint sa fonction d'œuvre d'art *seulement lorsqu'il est mis en contact avec un public*. L'emphase mise sur la rencontre ajoute un poids significatif dans un moment spécifique de

¹⁹ Les critiques et commentaires portant sur le livre *Esthétique relationnelle* ne cessent d'apparaître et influencent une grande partie de l'analyse en art contemporain jusqu'à aujourd'hui. Deux des plus importants textes commentaires ont été publiés en 2004 et en 2006. Premièrement, la critique d'art Claire Bishop (2004) examine minutieusement les arguments de Bourriaud (1998), les qualifiant parfois de peu originaux ou d'équivoques. Elle lui reproche, en particulier, d'avoir des positions trop teintées par l'expérience qu'il a eu, en tant que curateur, avec les artistes mobilisé·e·s dans le livre. Deux ans plus tard, un des artistes dont le travail est cité plusieurs fois dans *Esthétique relationnelle*, Liam Gillick (2006), publie dans la même revue, *October*, une réponse assez sévère à la critique de Bishop. Dans le texte, il signale ce qu'il présente comme les nombreuses failles de recherche et les erreurs descriptives de cette auteure et se positionne de façon radicalement contraire à son analyse.

la vie d'une œuvre, c'est-à-dire son exposition. Même s'il ne s'agit pas d'un événement public, comme par exemple lorsque l'œuvre est accessible dans l'atelier de l'artiste ou accrochée au mur d'une maison, elle nécessite un public pour exister en tant qu'œuvre. Autrement dit, c'est la relation sociale déclenchée par l'objet artistique qui lui permet d'advenir en tant qu'œuvre d'art.

A priori très critique de plusieurs aspects de l'analyse relationnelle de Bourriaud, Claire Bishop (2006) mobilise de nombreux extraits de cet ouvrage dans son livre *Participation* où elle y sélectionne une série de textes d'artistes et de curateur·e·s précurseur·e·s des pratiques événementielles et d'installation qu'elle appelle « socially-collaborative art ». Dans la mise en contexte historique de Bishop, les questionnements autour des limites et frontières des objets artistiques et de leur perméabilité en relation avec la participation des publics sont nés à partir du mouvement dadaïste, quand les artistes ont commencé à créer des œuvres qui mettaient les publics dans des situations d'inconfort pour les inciter à participer. C'est notamment le cas des interventions proposées lors de la Saison Dada de 1921 à Paris. En effet, Bishop rappelle que cette dernière s'est amorcée avec une série de visites guidées organisées par des artistes (tels Louis Aragon, André Breton et Tristan Tzara) dans des lieux comme le jardin à l'époque abandonné de l'église Saint-Julien-le-pauvre, située en face à la Cathédrale Notre Dame, à Paris, de l'autre côté de la Seine. L'acte de provocation mettait les visiteur·e·s – une centaine selon Bishop, et ce malgré une journée pluvieuse – au centre de la création artistique. Il s'agit d'une des premières fois où la participation de non-artistes a été essentielle à une création artistique collective. Pour Bishop, l'emphase mis sur l'aspect collaboratif de l'expérience sociale partait d'un amoindrissement de la distinction entre « performer and audience, professional and amateur, production and reception » (Bishop, 2006, p. 10) et constituait la base de l'esthétique relationnelle théorisée par Bourriaud (1998).

Les installations sont également le thème principal du livre de Jean-Marc Poinot (1999), *Quand l'œuvre a lieu : l'art exposé et ses récits autorisés*, déjà cité précédemment. Cet ouvrage aborde l'advenir de l'œuvre à partir des recommandations établies par les artistes pour leurs différentes expositions, ces consignes faisant normalement partie de ces œuvres puisqu'elles servent à permettre leur réactualisation dans différentes situations d'exposition. Centré sur les

significations que les expositions peuvent donner aux œuvres, Poinot se penche sur les problématiques et limites de ces influences : « L'exposition est ce par quoi le fait artistique advient » (p. 35), affirme-t-il ainsi. L'advenir de l'œuvre, ou ce que l'on peut appeler aussi l'œuvre *en devenir*, se produirait ainsi au moment où elle se donnerait à voir aux publics, comme si tout processus antérieur n'était qu'une préparation en vue de ce moment. Néanmoins, l'impossibilité de prévoir – puisqu'on ne peut jamais être certain-e de la manière dont les publics vont réagir à une œuvre, ni anticiper les nombreux imprévus qui peuvent survenir lors d'une mise en exposition – pose beaucoup de problèmes si l'on envisage l'œuvre d'art comme une destination. Pour autant, Poinot ne prétend pas que l'œuvre existe seulement quand elle est exposée. Au contraire, il se montre critique par rapport à ce présupposé²⁰. L'exposition de l'œuvre, et ce peu importe sa fréquence en tant que moment décisif dans sa trajectoire de vie, demeure cependant le sujet principal du livre.

L'emprise relative des publics et, par conséquent, de l'exposition sur l'œuvre en devenir est surtout considérée dans ses modalités interactives lorsque la participation devient un élément fondamental pour que l'œuvre puisse exister tel que prévu par l'artiste. C'est le cas de plusieurs sous-modalités des arts médiatiques, un très diversifié regroupement de pratiques où les œuvres mobilisent la technologie électronique ou numérique dans leur processus de conception ou d'exposition, et où les publics deviennent régulièrement aussi une sorte « d'utilisateur » de l'objet artistique. C'est le cas, par exemple, du net art, de la réalité virtuelle, des œuvres dont les médias sont des jeux vidéo ou encore des installations interactives. Dans *Rethinking Curating : Art After New Media*, les curateur-e-s Sarah Cook et Beryl Graham (2010) proposent ainsi trois niveaux différents de relation entre publics et œuvre d'art :

a) Interaction: acting upon each other... what is popularly themed interaction in these cases is often a more simple 'reaction' – a human presses keys or triggers sensors, and the machine or computer program reacts;

²⁰ À son avis, il s'agit d'une équivocité entretenue par quelques modalités artistiques comme l'art conceptuel. Poinot défend l'idée selon laquelle les détails de présentation de l'œuvre tels que ses règles de montage et d'installation interfèrent dans son existence, mais ne constituent pas la totalité de son existence en tant qu'œuvre d'art.

b) Participation: to have a share or take part in... in 'art', the 'user' is more often participating in a 'system' designed by someone else, artist or otherwise;

c) Collaboration: working jointly with... production of something with a degree of equality between the participants... collaboration usually concerns production, which may be between artists or between curators or a combination of both. (pp. 112-113)

Ce partenariat, sous forme d'interaction, de participation ou de collaboration, traduit un rapport fondamental pour l'advenir de l'œuvre, une relation qui peut seulement se produire s'il existe une forme quelconque d'exposition ou d'accès des publics à l'œuvre. C'est à partir de cette relation collaborative que l'œuvre va se former et se transformer matériellement, une action qui peut être strictement mécanique et ne pas impliquer l'élaboration d'une signification ou la production de sens. Dans son article *L'œuvre en devenir*, Jean-Paul Fourmentraux (2007) prend ainsi l'exemple du net art pour discuter de l'implication du public usager dans les œuvres créées à partir et aussi par des codes, intégrant fréquemment un design d'interface dans leur production. Le sociologue propose des catégories basées sur des moments distincts et précis de la vie d'une œuvre. « *L'œuvre conçue* nous amène à la racine de l'œuvre... Il s'agit donc de l'œuvre incarnée par le programme ... *l'œuvre perceptible* figure ce qui émerge, l'œuvre telle qu'elle se donne à voir, mais plus encore, à explorer dans sa forme affichée sur le Web » (p. 6, mes italiques).

Ainsi, selon Fourmentraux (2007), l'œuvre d'art aurait, par sa nature, une origine, un état intermédiaire et une fin, la fin étant un moment de conclusion, même temporaire :

L'œuvre agie est le résultat de l'action du public. Au fil des participations et contributions du public, l'œuvre acquiert en effet son autonomie : elle se manifeste à travers ses variations et la succession de ses formes d'appropriation collective. (n.d, mes italiques)

Même si l'auteur ne nie pas la dimension processuelle de l'œuvre d'art, dans la mesure où il aborde quand même ses différents états transitoires, il désigne la participation du public-usager comme résultat d'un objectif établi au préalable, plus précisément au moment de la création de l'œuvre. Pour lui, l'autonomie de l'œuvre transparaîtrait dans les diverses manières dont les personnes peuvent interagir avec elle. Il n'en demeure pas moins que, dans sa vision, le but ultime

de l'œuvre reste de créer une interaction avec les publics, une interaction qui permet, à son tour, à la trajectoire de l'œuvre de se finaliser.

À partir de ces exemples, l'œuvre en devenir, ou l'advenir de l'œuvre, peut être associée à un instant précis de sa vie : son exposition. Comme vu antérieurement, l'étymologie du verbe *advenir* indique que ce temps est toujours futur. L'immanence du devenir et son perpétuel mouvement contrastent avec la stabilité de l'advenir. Le devenir est flux, il danse, tandis que l'advenir ressemblerait à une photo, une coupure dans l'espace-temps. La rencontre avec les publics peut donc être envisagée comme un des moments possibles du devenir, une de ses phases, une des possibilités virtuelles du trajet qui n'est pourtant jamais garantie. Le déroulement d'une situation d'exposition ne peut être totalement anticipé car toute expérience comporte des aspects qui échappent à sa planification. C'est précisément cela qui en fait une expérience et non une conséquence.

Selon la perspective processuelle de Deleuze et Guattari (1980), le devenir peut même être complètement dissocié de ce qui advient. Ces auteurs établissent cette dimension lorsqu'ils s'étendent sur l'idée d'un « devenir animal », notion retrouvée dans l'extrait suivant : « le devenir peut et doit être qualifié comme devenir-animal sans avoir un terme qui serait l'animal devenu. Le devenir-animal de l'homme est réel, sans que soit réel l'animal qu'il devient » (p. 291). Le devenir demande de l'attention puisqu'il ne demeure pas, il est passager. D'un point de vue processuel, l'exposition peut constituer une importante partie d'un *devenir-œuvre*, mais elle ne peut être comprise comme sa conclusion. Analyser le *devenir-œuvre* demande donc de ne pas s'attarder sur son advenir, sur ce qu'elle peut devenir à un moment différent du maintenant. Pour mobiliser la pensée de Souriau (2009), il s'agit de comprendre le devenir comme un trajet, soit « l'exact contraire d'un projet » (Stengers et Latour, 2009, p. 10).

Un projet advient, un trajet devient. Ainsi, pour comprendre ce que serait le *devenir-œuvre d'art*, il faut aussi pouvoir comprendre le trajet de ce terme.

1.3 Les devenirs du *devenir-œuvre*

Dans *Mille Plateaux* (1980), Deleuze et Guattari dédient la quasi-totalité de leur dixième plateau à la question du devenir, même si celle-ci est, en fait, abordée tout au long de l'ouvrage. Concevant le devenir comme un mouvement transitoire mais non évolutif, les auteurs soutiennent que « le devenir est toujours d'un autre ordre que celui de la filiation. Il est de l'alliance » (p. 291). Dans cette optique, un moment du devenir ne donnerait pas naissance au moment suivant, et ne serait donc pas une conséquence du moment qui le précède. Une ligne de devenir n'est pas une organisation linéaire de phases successives. Ces instants de devenir se connectent entre eux de façon dynamique, parfois cohésive, parfois aléatoire, mais à partir de relations qui ne sont jamais de cause ou de conséquence : « Un devenir n'est pas une correspondance de rapports. Mais ce n'est pas plus une ressemblance, une imitation, et, à la limite, une identification... Devenir n'est pas progresser, ni régresser suivant une série » (p. 291).

Dans le plateau intitulé *1730 – Devenir-intense, devenir-animal, devenir-imperceptible...* (p. 284-380), les auteurs établissent certains critères pour qu'il y ait devenir. Devenir est le moment de passage d'une chose à une autre. Ces deux entités liées peuvent être complètement différentes, mais doivent rester connectées par leur devenir. Il s'agit également d'une relation réciproque, qui naît d'un déplacement de statut et de comportement d'une entité vers l'autre. Dans le chapitre introductif du livre, *Rhizome*, Deleuze et Guattari expliquent que le devenir est un état mutuel et complémentaire. Par exemple,

Le devenir-guêpe de l'orchidée, devenir-orchidée de la guêpe, chacun de ces devenirs assurant la déterritorialisation d'un des termes et la reterritorialisation de l'autre, les deux devenirs s'enchaînant et se relayant suivant une circulation d'intensités qui pousse la déterritorialisation toujours plus loin. » (p. 17)

L'éloignement de quelque chose de sa zone de confort, son écart potentiel de l'endroit qu'elle pourrait occuper de manière de plus en plus stable – autrement dit, de son *territoire* – est nécessaire pour son devenir, pour qu'un processus qui est toujours de changement soit déclenché. Deleuze et Guattari établissent aussi un niveau hiérarchique dans la relation entre les

deux termes de cette transition. Les auteurs affirment qu'il « n'y a pas de devenir majoritaire, majorité n'est jamais un devenir. Il n'y a de devenir que minoritaire » (p. 134). Ici, il est également important de signaler que la relation entre minorité et majorité n'est pas quantitative. En effet, le mineur mobiliserait et ferait exister une force potentielle, un moteur de changement et de création, alors que le majeur serait constant, homogène. Dès lors, il semble cohérent d'admettre que dans la pensée processuelle, le majoritaire devient minoritaire. Ainsi, les auteurs expliquent qu'il n'y aurait pas de sens à parler d'un mouvement de devenir-homme, ou devenir-adulte, puisque le devenir ne se dirige pas vers le *statu quo* et la stabilité.

Dans le travail collaboratif de Deleuze et Guattari, l'approche largement politique du devenir n'est pas directement associée à l'œuvre d'art : les auteurs ne se sont jamais étendus sur la possibilité d'un *devenir-œuvre d'art*, même si une grande partie de leurs recherches s'appuie sur des œuvres d'art de différentes modalités. En dépit de nombreuses références à des œuvres cinématographiques et d'arts visuels, leur plus importante source d'inspiration a été la musique, surtout dans *Mille Plateaux* : « La question de la musique est celle d'une puissance de déterritorialisation qui traverse la nature, les animaux, les éléments et les déserts non moins que l'homme » (p. 380). Inspiré de cette lacune, Ryann Quinn (2008) explore les potentiels de *devenir-œuvre d'art* dans sa propre pratique d'improvisation musicale dans son mémoire *Becoming Artwork*. Dans sa recherche, Quinn s'interroge ainsi sur la pertinence d'associer le *devenir-œuvre* à un artiste sans œuvre : pourrait-on comprendre la pratique d'improvisation d'un artiste sans œuvre comme un *devenir-œuvre* ? Dans son cas, ce devenir serait celui d'un musicien qui ne génère pas de produits comme des compositions ou des partitions musicales, mais qui élabore des créations originales à chaque fois qu'il s'assied au piano, ne laissant pourtant aucune trace après qu'il s'en soit levé.

À la toute fin de sa recherche, Quinn (2008) fait une remarque éclairante pour comprendre la problématique dans laquelle il situe le *devenir-œuvre d'art* : « We hope that those who are vitally productive, who indeed become-artwork without failing to give rise to molar products, will have found nothing of use in these pages » (p. 109). L'auteur propose ainsi plusieurs parallèles entre son concept de *devenir-œuvre* et l'idée de devenir-minoritaire. Pour lui, le

devenir-œuvre serait forcément lié à un devenir-artiste, entamé seulement par un·e artiste qui se serait retiré·e du majoritaire. Pour Quinn, le majoritaire s'exprimerait, par exemple, dans les productions documentées par les théories esthétiques et par l'histoire de l'art, où l'on rend compte de l'œuvre comme d'un fait accompli, comme si elle avait toujours été là. Cette vision favorise l'étude de l'œuvre à partir de sa réception, et non par le processus qui la constitue. Pour que l'œuvre d'art se déterritorialise, il faut qu'elle se libère de ce registre. Le devenir – cet instant qui est toujours incomplet, toujours en train de se former sans pour autant jamais arriver à une forme – serait ainsi davantage saisi et perceptible dans le travail d'une artiste qui ne donne pas naissance à une œuvre, mais qui est toujours en train de la créer. Ainsi, l'œuvre d'art advenue, passible de registre et de reconnaissance, ne ferait pas partie de sa conception de *devenir-œuvre*, un processus exclusivement composé de failles inhérentes à cette production qui ne génère pas de produits.

Comme mentionné auparavant, le terme « devenir-œuvre d'art », ni même sa version anglophone « becoming-artwork », n'ont jusqu'alors été encore explorés de manière exhaustive dans la littérature. Il me faudra donc chercher des portes d'entrée au devenir du *devenir-œuvre* dans les ouvrages mobilisant d'autres lexiques. Un des concepts pouvant enrichir ce chemin exploratoire est la notion de « artfulness » telle qu'élaborée par Erin Manning (2016) dans son ouvrage *The Minor Gesture*. La philosophe détaille les puissances potentielles hébergées dans le mode mineur de Deleuze et Guattari, mettant cependant l'accent sur ce que ce mineur peut *faire*. Par « geste », Manning entend l'agencement, un terme utilisé par Guattari (2013) pour parler des opérations de jonction qui se passent au sein d'un événement sans partir de l'agentivité des individus qui y participent, mais de ses propres forces internes.

Suivant cette perspective processuelle d'inspiration whiteheadienne, les agencements mineurs changeraient l'évènement à partir de son intérieur, dans la mesure où ils seraient relativement indépendants d'intentions ou de prévisibilité. Manning (2016) précise ainsi que comme tout devenir est minoritaire et rempli de tensions causées par ses variations, il est difficile d'imaginer qu'un format traditionnel d'exposition dans une galerie d'art puisse imprégner l'objet exposé des variations et agencements internes nécessaires pour que celui-ci se maintienne en

état de devenir. L'idée de *devenir-œuvre*, ou plus précisément de devenir-art, serait donc dépendante de l'existence de l'« artfulness », un concept difficilement traduisible, mais que je comprends comme exprimant l'équivalent d'une certaine *présence artistique*.

Comme Manning (2016) le précise, « a minor gesture is a living variation. For the object to become artful, conditions must be created that open the event to variability. What matters is not what the object represents, but what it can do » (p. 72). Ainsi, du fait de sa fugacité, le devenir ne pourrait pas être représenté puisque, comme explicité dans la première sous-partie de ce chapitre, dès qu'il se transfère vers un média avec l'intention d'atteindre une forme fixe, il devient déjà autre chose, et cette chose autre ne peut pas se retrouver dans un format défini. Comme l'expliquent Deleuze et Guattari (1980),

Aucun art n'est imitatif, ne peut être imitatif ou figuratif : supposons qu'un peintre « représente » un oiseau ; en fait, c'est un devenir-oiseau qui ne peut se faire que dans la mesure où l'oiseau est lui-même en train de devenir autre chose, pure ligne et pure couleur. (p. 374)

Dans le chapitre *Artfulness: Emergent Collectivities and Processes of Individuation*, Manning (2016) propose une définition processuelle de l'art qu'elle associe à la signification du mot « Art » en allemand : dans la langue germanique, ce mot veut dire, en effet, « manière ou mode » alors que la traduction du mot « art » dans la langue allemande serait « Kunst ». Cette association à la manière ou au mode éloignerait l'art de son état advenu, déplaçant ainsi l'attention de l'œuvre en devenir vers le *devenir-œuvre*. Manning se demande, par exemple, « what else can artistic practice become when the object is not the goal, but the activator, the conduit toward new modes of existence? » (p. 46). Sa vision de l'art « as a way » (p. 47) équivaldrait à la façon dont Souriau (2009) parle de l'œuvre comme trajet, où l'attention est portée sur son processus, son cheminement vers un autre état, une idée correspondante à des notions deleuziennes du devenir comme l'aspiration à un changement, c'est-à-dire à une déterritorialisation qui ne se focalise pourtant pas sur sa relocalisation.

Pour Manning (2016), l'art est une qualité, un différent « mode d'existence » au sens de Souriau (2009) – elle évoque un vocabulaire d'acceptation similaire quand elle se réfère à « *a difference in kind* » (p. 47). Dans l'art comme trajet, l'artiste devient seulement un parmi tous les autres éléments mis de l'avant par cette présence artistique, ou « *artfulness* ». L'artiste n'est ni sujet, ni objet, mais simplement un autre vecteur de variations se produisant au sein des multiples événements intégrant le processus de devenir-art. Le lâcher-prise de l'artiste se révèle nécessaire au *devenir-œuvre d'art* dans la mesure où toute forme de rigidité serait potentiellement un empêchement au devenir, tout comme l'intention fermée aux adaptations, la représentation fixe, ou le contrôle sur le trajet.

Manning (2016) écrit ainsi : « instead of stalling at the object, art as manner can explore how the forces of the not-yet co-compose with the milieu of which they are an incipient mode » (p. 52). Maintenant, il me paraît important de construire un éventail théorique qui soit capable d'exemplifier les *milieux* dont parle cette auteure, des berceaux des forces et des variations des *devenir-œuvre d'art*. Ces éléments ne sont pas contextuels ou secondaires : l'art comme trajet implique la mise en relation entre les nombreuses et différentes parties de son parcours. Ainsi, conceptualiser ces milieux nous aiderait à comprendre les œuvres d'art comme des processus co-constitués de plusieurs événements liés par des relations non-évolutives.

Je me focaliserai ici sur l'un des milieux possibles, l'une des manières envisageables pour témoigner de l'œuvre d'art dans son trajet. Cet environnement crée de multiples écosystèmes actifs et dotés d'agencement qui, à leur tour, forment, transforment, créent et récréent les *devenir-œuvre d'art*. Il s'agit ici d'une modalité d'accès au *devenir-œuvre* qui est également processuelle et relationnelle, un moyen de faire l'expérience de son dévoilement, une des façons d'observer l'art comme manière. Ainsi, dans le prochain chapitre, j'explorerai les définitions, les problématiques et les spécificités du *curatorial* comme mode de dialogue avec l'œuvre d'art. Je propose qu'à partir du *curatorial*, l'on peut accéder à différentes actualisations des *devenir-œuvre d'art*, à leurs événements ainsi qu'aux traces qui marquent leurs lignes de devenir.

CHAPITRE 2

Le curatorial et les actualisations de l'œuvre

14 septembre 2017, 20h22

R : *Hey Treva!*

How are you? I wanted to get together to talk about a project, actually it's the exhibition I will set up as my research field next summer, July and August 2018. I'd like to know if you'd be interested in joining me as a curator! Could we maybe get a beer one of these days to discuss it, maybe this weekend? :)

14 septembre 2017, 22h03

T : *Yes yes! That*

would be wonderful! Thanks so much for asking me, I would love to be involved and work together! Chatting over a beer this weekend would be great, let me know what works for you.²¹

2.1 Un cadre, un geste, un discours : l'émergence du domaine curatorial

Avec pour origine étymologique le mot latin *curator* – celle ou celui qui a charge de, soin de²² – le *curatorial* est aujourd'hui un terme plus communément utilisé comme adjectif dans les langues anglophones. Son acception traditionnelle est associée à tout ce qui est engendré, fait ou revendiqué par un-e *curator*, en français curateur-e ou encore commissaire d'expositions²³. Avant

²¹ Conversation via iMessenger entre moi, Renata Azevedo Moreira [R], et Treva Michelle Legassie [T], co-curatrices de l'exposition *Femynynytes*, le terrain de recherche de cette thèse.

²² Site du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, consulté le 28 janvier 2020.

²³ Pour Jérôme Glicenstein (2015), la problématique de cette nomenclature s'explique, en particulier, par son rapprochement du terme « commissaire de police ». Ainsi, on comprend mieux pourquoi la francisation du mot anglais « *curator* » qui donne curateur-e (ou encore curatrice), est davantage usitée de nos jours. Par son origine étymologique, le latin « *curare* » (prendre soin de), cette francisation évoque, en effet, une image moins « policière » et « policée » de la fonction.

de rentrer dans la problématisation contemporaine du terme « curatorial », j'aimerais présenter ses définitions les plus courantes en faisant allusion à quelques termes évoqués dans le jargon artistique professionnel. Cette manière de parler peut être lue et entendue dans une grande partie des catalogues, essais, textes éducatifs ou même dans les conversations lors de vernissages et visites guidées d'expositions.

Par exemple, une expression souvent lue ou entendue est « geste curatorial » (*curatorial gesture*). Ce geste, de manière très différente de la conception proposée par Manning (2016), serait généralement compris comme l'action entamée par un·e curateur·e dans le but de montrer sa perspective personnelle par rapport à un sujet donné. Un geste curatorial se construit souvent au travers d'un événement public qui peut prendre diverses formes, l'une d'entre elles étant l'exposition. Dans tout geste curatorial, un « cadre curatorial » (*curatorial framework*) est normalement mis de l'avant. Il s'agit du thème général de « l'évènement curatorial » (*curatorial event*), la thématique centrale abordée et parcourue par la ou le curateur·e dans le but de faire vivre son geste. Dans le domaine des études curatoriales, le terme « discours curatorial » (*curatorial discourse*) renvoie généralement aux conceptions, écrits et réflexions les plus important·e·s à propos des approches et partis pris curatoriaux prédominants dans une époque donnée.

Même si, dans son application la plus courante, le mot « curatorial » évoque plutôt la qualité de quelque chose, sa mobilisation dans cette thèse se fera sous la forme d'un nom. Ainsi, je parlerai du curatorial non pas pour qualifier un geste, un cadre ou un discours, mais bien pour désigner un concept à part entière. Comme je le détaillerai par la suite, le curatorial, conceptualisé par des théoricien·ne·s tel·le·s que Maria Lind (2009), Beatrice von Bismarck (2012), Irit Rogoff (2012) ou Jean-Paul Martinon (2013), n'est pas réductible aux agent·e·s humain·e·s qui en font partie. Contrairement au geste curatorial, le curatorial n'appartient pas à une personne, que celle-ci soit un·e curateur·e ou pas. Préférentiellement, le curatorial peut être associé au processus qui est propre à l'évènement, ou plutôt à la série d'évènements qui inclut artistes, curateur·e, publics, œuvres d'art, espace physique de production et d'exposition des œuvres, etc.

En intégrant tous ces éléments, le curatorial se détache partiellement de l'appropriation humaine et peut être étudié en tant que phénomène générateur de connaissances.

Pour rendre la suite de mes propos plus cohérente, il m'apparaît ici pertinent d'entamer ces réflexions à partir d'un bref historique de l'émergence du domaine curatorial.

Dans l'article *Curatorial Materialism. A Feminist Perspective on Independent and Co-Dependent Curating*, la curatrice Elke Krasny (2016) amorce son texte par une affirmation qui peut aider à comprendre l'importance des pratiques curatoriales dans l'art contemporain : « Independent curating was crucial to transforming modern art into contemporary art »²⁴. Le phénomène auquel Krasny fait référence ici est le commissariat indépendant. Comme l'auteure l'explique par la suite, les années 1960 et 1970 ont marqué un changement profond du monde de l'art contemporain, et ce à plusieurs niveaux : de la production jusqu'à la distribution, la diffusion, l'étude et la réception de l'art. Krasny défend ainsi l'idée selon laquelle la popularisation du titre de commissariat indépendant fût essentielle pour transporter ces étapes au-delà des institutions muséales, ce qui a configuré un moment inédit de dissociation entre art et institution.

Il ne s'agit pas d'une opinion isolée. D'autres partagent, en effet, ce point de vue, comme c'est le cas du théoricien et curateur Paul O'Neill (2012a) dans son ouvrage *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*. En qualifiant le terme « *curating* » comme relevant d'un discours spécifique au champ de l'art contemporain, O'Neill trace, dans son livre, les moments historiques les plus marquants qui ont mené à la consolidation de la figure des curateur·e autonomes et à l'établissement des bases principales de ce qui allait configurer le domaine curatorial à partir des années 1960. Par exemple, l'auteur pointe la décomposition du rôle communément connu de "faiseur d'expositions" en de multiples sous fonctions, une décomposition allant de pair avec la prolifération rapide des métiers du domaine artistique dans les décennies suivantes. O'Neill explique qu'au départ, le faiseur d'exposition était « someone who had spent considerable time operating within the art world, usually without a fixed institutional post, who influenced public opinion through his or her exhibitions » (p. 14). Désormais, cette fonction serait ainsi partagée

²⁴ Krasny (2016). Consulté le 20 janvier 2020. Disponible sur <https://www.on-curating.org/issue-29.html#.XjBnqpNKjGI>

entre les mains des curateur·e·s, des critiques d'art, des médiateur·e·s culturel·le·s, des designers d'exposition, des technicien·ne·s, des professionnel·le·s de la communication etc., des rôles pouvant toutefois être accumulés par le même individu, fréquemment pour de raisons budgétaires.

S'éloignant des fonctions des conservateur·e·s d'institutions muséales, qui au-delà de la mission de trouver des manières créatives de documenter et d'exposer les œuvres d'une collection, avaient aussi le devoir de veiller à leur préservation, les curateur·e·s autonomes deviennent ainsi le symbole d'une déstructuration croissante des emplois formels dans le domaine culturel. Aujourd'hui, la confusion néolibérale entre liberté et précarité de travail est globalement problématisée, dans la mesure où elle est sujette à des revendications généralisées des travailleur·e·s de la plupart des domaines partout dans le monde²⁵. Dans le champ artistique, ce détachement de l'institution à partir des années 1960 a eu certains effets décisifs. Un exemple est celui de la conquête, par les curateur·e·s, d'un royaume auparavant uniquement exploré par les artistes : celui de la production artistique comme instrument de critique politique, institutionnelle et sociale.

À partir de ce moment, ce ne sont pas seulement les pratiques artistiques qui peuvent être motivées par une remise en question du *statu quo*, des règles sociétales et des *a priori*, mais aussi les pratiques curatoriales. Autrement dit, une fonction sociale historiquement liée aux artistes – celle de questionner, de provoquer et de révolutionner par l'art – peut maintenant être conduite aussi par les commissaires. L'évènement curatorial, qui, dans la plupart des cas à cette époque, prend la forme d'une exposition, devient alors une œuvre à part entière dérivant d'un geste curatorial souvent aussi personnel que n'importe quel geste artistique. C'est ce que Maxence Alcade (2011) identifie comme étant la figure du « commissaire-auteur », c'est-à-dire

²⁵ À propos de ce sentiment d'épuisement, qui sera davantage abordé dans la sous-partie 2.4, Nataša Ilić (2013) écrit, au nom du collectif *What, How and For Whom (WHW)* : « There is a growing sense of exhaustion and fatigue and growing realization that notions such as participation, knowledge sharing, networking, managing and cooperation, which intend to realize human potential and abolish the formal division of labour, could turn up in fact to be exploitative moments of production » (p. 52).

une génération de commissaires « dont le statut oscille sans cesse entre celui du commissaire d'exposition – comme on l'entendait jusqu'alors – et celui de l'artiste (ou d'auteur) » (p. 53)²⁶.

O'Neill montre qu'entre les années 1960 et 1980, à partir de la présence de plus en plus répandue de curateur·e-s indépendant·e-s dans la scène artistique, un autre phénomène est devenu commun : la création d'œuvres d'art spécifiquement conçues pour une exposition précise. Cette attention tournée vers l'œuvre exposée s'accompagnait, par conséquent, d'un déplacement des critiques artistiques dirigées à l'endroit de l'œuvre d'art vers des analyses prenant en compte tout le dispositif de l'exposition. Les curateur·e-s passaient, ainsi, du statut de producteur·e-s à celui d'auteur·e-s dont les œuvres pouvaient faire l'objet d'analyses critiques de la part des historien·ne-s de l'art. Durant les années 1980, l'omniprésence des curateur·e-s indépendant·e-s sur la scène artistique en fait un maillon quasi indispensable pour les artistes désireur·e-s d'exposer, que celles ou ceux-ci soient en début de carrière ou déjà établi·e-s. Cette importance a encore grandi avec la multiplication d'expositions de groupe thématiques, solidifiant la position hiérarchique des curateur·e-s, seul·e-s autorisé·e-s à faire la sélection de ce qui mériterait d'être montré : « individual works acquired a role in the communication of a message, while at the center of everything was a kind of exhibition-designer turned meta-artist » (O'Neill, 2012a, p. 32). Aujourd'hui, l'expression « commissariée par » (*curated by*) se retrouve ainsi en-dessous de grand nombre d'expositions de groupe, servant même parfois de marque commerciale à quiconque aurait un style curatorial caractéristique.

La promiscuité de rôles n'est cependant pas unilatérale : plusieurs artistes sont aussi devenu·e-s curateur·e-s, et certain·e-s d'entre elles ironisent et utilisent cette situation de plus en plus commune comme source d'inspiration dans leur propre pratique²⁷. Dans l'introduction

²⁶ Historiquement précurseur des « commissaires auteurs », la Documenta 5, commissariée par Harald Szeemann en 1972, est également la première grande exposition thématique répertoriée de l'histoire. Intitulée *Inquiry Into Reality*, l'exposition regroupait des objets produits ou non par des artistes, générant un grand bouleversement dans le champ artistique de l'époque dans la mesure où Szeemann lui-même s'attribuait le droit de juger de ce qui pouvait être considéré comme une œuvre d'art.

²⁷ L'exposition *A Sociedade Cavalieri (La Société Cavalieri)*, organisée par le Centro Cultural da Caixa à Brasília en 2015, donne un bon exemple d'un artiste qui joue avec le rôle de curateur en concevant l'exposition comme un médium comme un autre. L'exposition se présentait comme rassemblant, pour la première fois, des gravures d'une société secrète d'artistes ayant existé pendant plus de 300 ans et ce, jusqu'au début du 20^e siècle. Présenté comme

de l'ouvrage collectif *Curating Research*, O'Neill et Mick Wilson (2015) reprennent encore une fois la question de la démultiplication du rôle des acteur·e·s de la scène artistique contemporaine : « It seems that no one in the art world is just one thing anymore. We are all some hybrid variation of the hyphenated multiplex artist-curator-critic-theorist-activist-historian-model-actor » (p. 13). Ce phénomène de l'artiste qui devient curateur·e m'apparaît pourtant particulièrement intéressant.

Dans son ouvrage *L'invention du curateur : mutations dans l'art contemporain* (2015), l'artiste et théoricien de l'art Jérôme Glicenstein nous rappelle ainsi que les artistes elles-mêmes avaient la responsabilité d'organiser leurs propres expositions et ce, dès l'émergence des salons aux 17^{ème} et 18^{ème} siècles. Le phénomène s'explique principalement du fait qu'il n'y avait, à cette époque, personne d'autre que les artistes pour s'occuper de cette tâche. C'est pendant le passage de l'ère moderne à l'ère contemporaine et au travers de l'inclusion de la démocratisation de l'art comme l'une des missions des établissements muséaux que les artistes se sont libéré·e·s de cette charge, considérée comme un fardeau et chronophage pour beaucoup d'entre elles. Or, encore selon Glicenstein (2015), avec la restructuration récente du « monde de l'art » – une réorganisation définie, entre autres, par le développement de pratiques expérimentales mélangeant art et sciences et financées par le gouvernement, par la création des fondations d'art et des centres d'artistes autogérés et par l'émergence de l'artiste-chercheur·e – la classe artistique a, elle aussi, subi une reconfiguration.

Glicenstein (2015) parle ainsi d'une modification essentielle de ce qu'il appelle le « peuple artiste », auparavant défini comme :

faisant partie de ce mystérieux regroupement des peintres de la Renaissance tels que Le Caravage, Rembrandt et Goya, Giovanni Battista Cavalieri était le leader du groupe. Moins célèbre que ses contemporains, Cavalieri aurait pourtant été le précurseur de ce mouvement dont l'existence aurait traversé les siècles, occultée des registres historiques. Dans un petit cadre positionné juste à côté de la porte de sortie de la salle, un cartel - passé inaperçu pour la plupart des visiteur·e·s - contenait le texte suivant : « Ceci est une œuvre de fiction. La Société Cavalieri est une création du commissaire-artiste Pierre Menard et n'a jamais vraiment existé ». Se croyant face à des œuvres sélectionnées par un·e curateur·e, les visiteur·e·s découvriraient alors que cette exposition collective était en réalité une seule œuvre, créée par un seul artiste : Pierre Menard. Cet exemple n'est pas isolé car il s'agit maintenant d'une pratique assez répandue en art contemporain.

Une collectivité, ni corporativiste ni académique au sens strict, ni même complètement professionnelle, [qui] se définit paradoxalement par la cohabitation entre des individus singuliers, les 'génies', ceux dont l'histoire de l'art retient le nom, et une masse d'autres artistes, dont le nom a souvent été oublié, mais dont le rôle est considérable dans l'émergence de l'idée même d'une scène de l'art autonomisée. (pp. 199-200)

Pour lui, l'origine de ce brouillage de rôles serait liée à la question de la précarité post-moderne du propre milieu de travail des artistes. Désormais, ces personnes se voient assumer plusieurs tâches connexes à leur métier. Dans cette liste d'activités s'ajoutent, par exemple : écrire des demandes de financement, obéir à des conditions spécifiques de création ou d'exposition en répondant à des appels à projets élaborés par des curateur·e·s ou des institutions, mais également, agir elles-mêmes comme curateur·e·s : « la culture du projet, la crise des lieux indépendants... voire les évolutions récentes du marché de l'art, a eu pour conséquence d'encourager les artistes à organiser eux-mêmes des expositions » (Glicenstein, 2015, p. 217).

Dans son livre *When Artists Curate : Contemporary Art and the Exhibition as Medium*, l'historienne de l'art Alison Green (2018) brosse un panorama complémentaire et plus approfondi de l'ascension de cet hybride artiste-curateur·e, en signalant les années 1980 comme un point important de transition. Selon l'auteure, avec l'ascension du postmodernisme et du poststructuralisme, la stipulation de frontières rigides entre matière et discours, présence et absence, art abstrait et art figuratif, ainsi qu'entre œuvre d'art et exposition, commence à perdre son sens. Les questions identitaires et politiques liées à la globalisation occupent de plus en plus la pratique des artistes, et aujourd'hui « subsidies for art are awarded on the basis of evidence of the art's social and economic impact, and culture is an explicit component of economic policy » (p. 11). Dans ce contexte, et en parcourant la très récente histoire des artistes qui utilisent l'idée de curatorial et de « *open work* »²⁸ comme leur principal médium et outil de travail, Green aborde les possibilités et les limites du *curating* comme *pratique artistique*. L'abondance de cette forme

²⁸ Green consacre le sixième chapitre de l'ouvrage à l'idée d'« *open work* », qu'elle définit en empruntant les mots de Jack Burham dans les années 1960, selon lesquels « we are now in a transition from an object-oriented to a systems-oriented culture. Here change emanates not from things but from the way things are done » (Green, 2018, p. 187).

artistique incite ainsi certain·e·s auteur·e·s, comme Glicenstein (2015), à présenter le *curating* principalement comme une pratique artistique. Ce parti pris ne sera pas adopté dans la présente thèse dans la mesure où la proposition de von Bismark et Rogoff (2012) correspond mieux à l'analyse de l'expérience curatoriale qui a été réalisée. Ainsi, je me concentrerai surtout sur le *curating* en tant que *pratique curatoriale*, une définition qui sera approfondie dans la prochaine sous-partie.

Comme souvent lorsqu'une frontière est remise en question, ces enchevêtrements de fonctions suscitent toujours beaucoup de controverses. En ce qui concerne l'auctorialité artistique des curateur·e·s, O'Neill (2012a) demeure hésitant : « the exhibition is now a form of self-portrait, a curator's courting of the gaze, in which an exhibition's meaning is derived from the relationship between artistic positions as presented by the curator » (2012, p. 99). La prévalence de la figure curatoriale dans un grand nombre d'évènements artistiques est parfois considérée comme disproportionnée et inadéquate, générant ainsi une banalisation du verbe « *curate* »²⁹ et une remise en question de l'importance voire même de la nécessité d'une personne qui occuperait un tel rôle.

Dans le texte intitulé *Under the Sycamore Tree: Curating as Currency: Actions That Say Something, Words that Do Something*, les curateur·e·s Vesic et Jeric (2016) pointent ainsi les conséquences négatives de cette omniprésence, même dans le propre champ des études curatoriales :

Most of this self-centred and self-oriented curatorial learning ended up in the vicious cycle of anthropological curators studying other curators, and establishing an apparently self-sufficient 'world of curating', as an autonomous unit within the larger world of art... When watching a movie, you don't see a director anywhere in the movie itself; you don't hear them announcing what is about to happen or explaining the meaning of what just happened. Of course, you may feel as being guided, directed, but the whole thing only works if you never see the director. (pp. 42-43)

²⁹ Cette question sera davantage explorée dans le chapitre 5.

La comparaison avec l'activité de réalisation de films est intéressante ici, même si l'on pourrait rétorquer que chaque modalité artistique a sa propre spécificité. Ainsi, nous pourrions dire d'un·e chef·fe d'orchestre qu'elle est quand même sur scène, bien qu'en retrait, ou d'un·e chorégraphe qu'elle est plus souvent mise en avant dans la promotion d'un spectacle que les propres danseur·e·s elles-mêmes. Il n'en demeure pas moins que la participation proactive et assumée des curateur·e·s dans les évènements curatoriaux qu'elles créent, ainsi que la promotion ostensive de cette participation et la revendication d'une auctorialité créative parallèle à celle des artistes exposé·e·s, reste quelque chose d'assez controversé dans les arts visuels et médiatiques.

Ce panorama nous amène à penser que le développement du curatorial comme concept et comme production de connaissances répond, entre autres facteurs, à la nécessité de faire une dissociation entre le domaine des études curatoriales et les personnes ayant créé les évènements curatoriaux étudiés et ce, peu importe que ces personnes se définissent comme artistes ou curateur·e·s. Il est vrai qu'une grande partie de la production réflexive issue de ce nouveau domaine d'études formalisé dans les années 1990 est formée de textes de curateur·e·s analysant leurs propres expositions ou celles de leurs collègues. Ainsi, une conception plus large du curatorial qui revendiquerait une certaine autonomie de l'évènement en relation aux créateur·e·s d'expositions permettrait d'observer les phénomènes curatoriaux comme dotés d'agencements propres, plus en cohérence avec la perspective processuelle qui m'intéresse ici.

Cette conception pose toutefois la question d'une certaine variabilité. En effet, toute production de connaissances provient de corps, organiques ou non, qui participent fondamentalement de sa construction. Il s'agit d'une remarque extrêmement importante faite par la curatrice Suzana Milevksa (2013) dans l'article *Becoming Curator* : « The curatorial cognizing subject (and therefore curatorial knowledge, overall) is not a fixed object; it is constructed by an individual through his or her own experience (of that object) » (p. 68). Ainsi, tout en essayant de garder en vue les dimensions corporelles de la production de connaissances, je présenterai maintenant une distinction conceptuelle essentielle dans les études curatoriales contemporaines.

2.2 Entre réflexion pratique et pratique réflexive : *curating* et le curatorial

Dans la littérature anglophone récente, on note un grand effort de la part d'auteur·e·s comme Beatrice von Bismarck (2012), Irit Rogoff (2012), Maria Lind (2009) ou Jean-Paul Martinon (2013) pour établir une définition du curatorial. Une des pistes proposées pour éclaircir cette conceptualisation est la différenciation entre deux vocables relativement similaires : « *curating* » et « curatorial ». Pour les auteur·e·s susmentionné·e·s, *curating* formerait le terrain où sont répertoriées toutes les techniques et activités récurrentes dans l'élaboration, l'organisation et la mise en place d'un évènement curatorial. Il s'agit d'une série de pratiques menées par plusieurs acteur·e·s, lequel·le·s sont sous la coordination d'un·e ou plusieurs curateur·e·s pour tout ce qui a trait à la préparation, au développement et, de manière générale, à l'accomplissement d'un tel évènement.

Lorsque l'on pense à une exposition de groupe, par exemple, ces techniques incluraient des tâches connexes comme l'élaboration d'un thème à explorer, l'invitation des artistes ou la conception et le lancement d'un appel à projets, les visites d'atelier, la production d'un plan pour l'exposition, la rédaction et l'envoi de demandes de subvention, l'établissement d'une tarification des œuvres ou bien le paiement d'un cachet aux artistes, la production d'éléments pédagogiques, la diffusion de l'exposition à la presse et sur les réseaux sociaux, entre autres. Toutes ces actions sont essentielles au bon déroulement d'une exposition dans la mesure où il s'agit de stratégies éprouvées par d'autres curateur·e·s expérimenté·e·s. Il ne s'agit pourtant pas d'une recette miracle. Chaque exposition réserve son lot de spécificités non négligeables et demande de nombreux ajustements à la fois créatifs et logistiques. Il s'agirait davantage de bases fondamentales qu'il conviendrait de garder en tête au moment d'envisager la préparation d'un évènement curatorial public.

Or, les auteur·e·s précédemment cité·e·s font le constat que ces pratiques ainsi que leurs effets sur les œuvres exposées et sur les publics visés ne peuvent témoigner de l'évènement curatorial dans son entièreté. Pour être en mesure de saisir toute la complexité émergeant lors de projets curatoriaux, la nécessité d'un concept décrivant la préparation et la planification de même que tout ce qui se passe pendant que ces actions se déroulent, s'impose. Autrement dit, si

les expositions génèrent de la réflexion, c'est parce qu'il y a un certain mode de connaissance qui se produit pendant leur processus d'actualisation, un savoir dégagé et généré pendant, après et à travers toutes les techniques quotidiennes liées à leur mise en place. Le relatif automatisme mobilisé pour la conception d'une exposition cacherait, ainsi, les spécificités et idiosyncrasies inhérentes à toute sorte de processus curatorial, des processus qui nécessiteraient un concept philosophique capable de reconnaître et d'analyser les connaissances qui y sont générées.

Dans la revue *Art Forum* d'octobre 2009, la curatrice Maria Lind se questionne ainsi sur ce que l'élaboration d'un concept comme le curatorial permettrait de désigner :

Is there something we could call the curatorial? A way of linking objects, images, processes, people, locations, histories, and discourses in physical space? An endeavor that encourages you to start from the artwork but not stay there, to think with it but also away from and against it? (p. 1).

Il apparaît clair que l'objet d'études et de travail des curateur·e·s contemporain·e·s ne se résume plus à mettre sur pied des expositions dans la mesure où cette activité ne réside pas exclusivement dans la réalisation de ce qui était prévu dans le projet curatorial. En effet, cet objet devrait inclure à la fois une réflexion critique et autonome, et la création de nouveaux modes de pensées dépassant le désir et l'intention originale des artistes et curateur·e·s. Ces modes pourraient rassembler tous les éléments participant aux événements curatoriaux : artistes, curateur·e·s, œuvres d'art, espaces d'exposition, publics, institutions, autant d'êtres qui ont *a priori* la capacité d'agir, c'est-à-dire de *faire une différence* dans une situation donnée. Ces éléments peuvent être repérés aussitôt que l'on porte attention à tout le processus curatorial et non seulement à son advenir ou à son dévoilement public.

Dans le premier volume de l'ouvrage collectif *Cultures of the Curatorial*, Irit Rogoff (2012) précise que dans le curatorial, « the emphasis is on the trajectory of an ongoing, active work, not an isolated end product but a blip along the line of an ongoing project » (p. 23). Ainsi, pour accéder au curatorial, il faudrait porter attention au processus qui l'engendre, et non uniquement à son résultat final. Le premier chapitre du livre susmentionné offre la transcription d'une

conversation entre Rogoff et von Bismarck où les deux auteures essaient précisément d'établir les différences entre *curating* et le curatorial. En accord sur le fait qu'il s'agit de concepts complémentaires, mais différents, elles tentent d'offrir une définition du curatorial. D'après von Bismarck, c'est seulement au travers du *curating* que l'on peut repérer le curatorial, qui serait, à son tour, formée d'une constellation de plusieurs éléments distincts :

The curatorial is the dynamic field where the constellational conditions come into being. It is constituted by the curating techniques that come together as well as by the participants – the actual people involved who potentially come from different backgrounds, have different agendas and draw on different experiences, knowledges, disciplines – and finally by the material and discursive framings, be they institutional, disciplinary, regional, racial, or gender specific. (p. 24)

Pour Rogoff et von Bismarck (2012), le curatorial est essentiellement relationnel et émerge de la rencontre entre des personnes, des objets, des espaces et des contextes qui l'intègrent. D'ailleurs, l'une de ses caractéristiques les plus marquantes est le fait que cette mise en relation inédite engendre de nouvelles significations, produisant ainsi des connaissances qui auraient été totalement diverses si l'on avait changé une partie des éléments. Le curatorial inclurait donc les événements fortuits et inattendus, ainsi que les fautes, erreurs et accidents de parcours. Autrement dit, il s'agirait de ce qui sort du planifié et qui se met à exister sur la scène et dans les coulisses de l'évènement.

Dans l'ouvrage collectif *The Curatorial : A Philosophy of Curating*, dirigé par Jean-Paul Martinon (2013), ce dernier a recours à la métaphore théâtrale pour mieux saisir cette idée :

If 'curating' is a gamut of professional practices that had to do with setting up exhibitions and other modes of display, then 'the curatorial' operates at a very different level: it explores all that takes place on the stage set-up, both intentionally and unintentionally, by the curator and views it as an event of knowledge... *a shift from the staging of the event to the actual event itself*: its enactment, dramatization and performance. 'Curating' takes place in a promise; it produces a moment of promise, of

redemption to come. By contrast, 'the curatorial' is what disturbs this process; it breaks up this stage, yet produces a narrative which comes into being in the very moment in which an utterance takes place, in that moment in which the event communicates and says, as Mieke Bal once observed, 'look, that is how this is'. (p. IX, mes italiques)

Admettre, comme le propose Martinon (2013), que le *curating* s'orienterait vers les promesses de ce que l'évènement public final pourrait fournir est essentiel pour comprendre qu'il s'agit, en fait, de techniques qui se concentrent sur l'advenir de l'évènement, et non pas sur l'évènement lui-même. Selon cette perspective, et suivant le raisonnement conduit dans le chapitre précédent, le *curating* aurait alors pour but de préparer le terrain pour le dévoilement ultérieur de l'exposition. Le curatorial, au contraire, serait la réalité du processus : aborder le curatorial consisterait à analyser le devenir de l'exposition à travers la multitude des évènements inclus dans ce parcours, en particulier ceux que l'on ne peut pas anticiper. Pour Rogoff (2012), en effet, les principales sources de connaissances déclenchées par le curatorial sont les surprises et les imprévus qui se produisent spontanément pendant son déroulement. Elle situe notamment l'origine de ce savoir dans l'avènement, intentionnel ou non, d'un fossé (gap) entre ce qui était prévu et ce qui s'est réellement passé.

À propos de certaines expositions dont les formes publiques paraissaient absolument conclues et finalisées, Rogoff (2012) affirme :

The exhibition began to do a lot of unexpected work because a gap was left (intentionally or unintentionally) between the horizon of the project's ambition and the ability of any ambition to actually manifest itself in any illustrative form... I have often seen this happen when the initial ambition set for a project was enormously urgent and the ability to fulfill it was in a much smaller scale. And *in this gap... the curatorial took place* (pp. 23-24, mes italiques).

Suivant le raisonnement de von Bismarck (2012), le curatorial émerge ainsi à la surface et prend forme à travers le *curating*. Plus spécifiquement, il s'identifie à partir de l'observation attentive – le « look, that's how this is » cité plus haut et auquel Mieke Bal fait référence – de toute pratique

curatoriale dans son élaboration processuelle. Pour résumer, malgré les distinctions que l'on essaye d'établir, le curatorial n'existerait donc pas sans le *curating*.

Dans *From para to post : The rise and fall of curatorial reason*, le curateur Simon Sheikh (2017) élabore sa propre compréhension critique de ce que serait le curatorial. Proposant un nouveau tournant qu'il intitule « *post-curatorial* », Sheikh se penche sur le caractère post-occupationnel du métier, aussi lié à des aspects néolibéraux de précarisation d'un travail largement dominé par des services indépendants en format de projets, une réflexion qui s'apparente à celle proposée par Glicenstein (2015) à propos des artistes. Cependant pour Sheikh, même si l'on assume que le curatorial est une constellation de divers éléments liés, il ne serait surtout pas indépendant de l'intention de ses curateur-e-s : « a constellation is, of course, not a complete picture, but rather a combination that allows one to draw a picture, and make proposals based on this picture. It's world-making *through a world view* » (p. 16, mes italiques). Sheikh fait ainsi valoir que la distinction entre curatorial et *curating* relèverait d'une démarcation à faire entre, d'un côté, des élaborations historico-politico-théoriques et, de l'autre, des réalisations et démarches pratiques sur le terrain concret des expositions :

On the one hand, there is an apparent meta-level of curating, sometimes called the curatorial, with its aspects of theorizing, historicizing and politicizing the practice, and on the other the hands-on, *realpolitik* of exhibition-making, and its concerns with installation, funding and publicness. (p. 16)

Toutefois, tou-te-s les auteur-e-s ne mobilisent pas le terme de « curatorial » dans leurs écrits. C'est le cas, par exemple, de O'Neill et Wilson (2010) dans *Curating and the Educational Turn* qui, lorsqu'ils font référence au *curating*, énoncent des principes très similaires à ceux qui seront proposés pour le curatorial quelques années plus tard. Même si le duo concède, dans leur ouvrage *Curating Research* publié en 2015, la distinction avancée plus tôt par von Bismarck (2012), Rogoff (2012), Lind (2009) et Martinon (2013), la manière dont ils définissent le *curating* en 2010 laisse clairement entrevoir la nécessité de redéfinir et de repenser la pratique consistant à concevoir et à réaliser les évènements curatoriaux :

Curating, in this sense, is 'processual' rather than 'procedural' or instrumental. Rather than deploying a means-ends rationality, the processual mode entails both means and ends, however they may emerge in the flow of activity. The processual mode is not linear, nor are its ends foreclosed; there is no imperative to achieve an exhaustive disclosure of final meaning, value or purpose. (O'Neill et Wilson, 2010, p. 19)

Finalement, deux constats émergent de cette diversité de discours et d'approches du curatorial. En premier lieu, on constate l'apparition d'un champ entier de la connaissance qui s'élabore à partir d'un vocable qui n'est plus simplement considéré comme un adjectif, mais qui désormais agit également comme un nom. Il s'agit désormais d'appivoiser la notion de curatorial comme un mode de production de connaissances, même si cette pensée n'est pas entièrement nouvelle. Comme le démontre Green (2018), les ouvrages *The Birth of the Museum*, écrit par Tony Bennett en 1995, et *The Avant-garde in Exhibition*, de Bruce Altshuler (1998) considèrent déjà la création d'expositions d'art comme un mode de production de savoir à part entière. Néanmoins, la littérature actuelle essaye de mettre l'accent sur l'aspect processuel de cette création de connaissances, en évitant de l'associer exclusivement à la présentation finale sous forme d'exposition.

Ainsi, le curatorial serait constitué d'une série « d'évènements de connaissance » (« *events of knowledge* », pour reprendre l'expression de Rogoff (2012) et Martinon (2013)), c'est-à-dire des événements qui produisent de la connaissance tout au long des phases de conceptualisation, de production et de mise en place avant, pendant et après l'évènement public. Selon Rogoff (2012), ces événements de connaissance ne se concluraient pas avec la clôture de l'évènement public : « one of the reasons that I want to distinguish between curating and the curatorial is that the curatorial is an ongoing process: it doesn't think it is over when the event of knowledge has taken on some sort of tangible form and is materially sitting there » (p. 27).

Cependant un aspect semble encore obscur : dans le contexte de cette théorisation, qu'entendons-nous par connaissance ? Comment identifier le savoir dans son état immanent dans le contexte d'un processus curatorial ? Autrement dit, comment rendre compte de ce « *world-making* » dont parle Sheikh (2017), au moment où il est en train de se construire ?

O'Neill et Wilson (2015) s'accordent sur le fait que cette question pose problème et décident d'approcher le curatorial comme un concept se définissant à partir de deux refus principaux. Premièrement, le refus primordial de croire que l'idée essentielle de la pratique curatoriale serait de fabriquer des dispositifs de monstration pour des œuvres d'art complètement autonomes. Le curatorial proposerait, au contraire, d'envisager ces pratiques comme collaboratives et co-constructives des œuvres d'art ou, au moins, de tracer un dialogue qui se croise, et éventuellement se confond, avec les œuvres exposées dans un contexte spécifique. Deuxièmement, ces auteurs abordent le curatorial en tant que « refusal to faddishly cast the question of curatorial practice in terms of a fantasmatic idea of 'knowledge production' or a fetichised cliché of academic/professional expertise » (p. 18). Ainsi, pour les deux chercheurs, il est important d'envisager le curatorial essentiellement comme un croisement entre théorie et pratique, et pour cela, la question de l'émergence des connaissances à partir de la pratique curatoriale apparaît fondamentale. Tel que déjà souligné, il s'agit donc d'insister sur la nécessité de la pratique du *curating* pour que puisse émerger le curatorial. La position de O'Neill et Wilson s'écarte donc de la séparation théorie/pratique qu'envisage Sheikh (2017).

Dans l'ouvrage *The Minor Gesture*, cité au premier chapitre, Manning (2016) réfléchit, par ailleurs, sur la possibilité de concevoir de nouvelles formes de production de connaissances qui ne soient pas nécessairement verbales, ni déjà reconnues et validées. Sans faire référence à l'idée de curatorial, la théoricienne offre toutefois des pistes intéressantes pour comprendre de quelle manière le curatorial pourrait engendrer du savoir. Elle observe, par exemple, que « the question of knowledge — of its role in experience, of its value, and of its accountability — is, in our philosophical age, still a question of reason » (p. 31). Le curatorial proposerait ainsi d'autres formes de savoir et de percevoir, des modes qui ne sont peut-être pas encore classifiés ou qui peuvent même être considérés comme irraisonnables. Il peut être difficile, par exemple, de verbaliser ce qu'on a appris en sortant d'une exposition³⁰, ou d'exprimer comment ou même si un savoir a été engendré lors d'une visite à une galerie.

³⁰ Cette difficulté sera davantage discutée dans les chapitres suivants où j'analyserai les commentaires faits par les visiteur-e-s tout de suite après qu'elles ont quitté l'exposition *Femynnytees*.

L'une des raisons à cela est que ce savoir peut ne pas être énonçable en mots, ou peut ne pas résulter d'une réflexion consciente ou cognitive, mais tout simplement d'un ensemble de sensations relevant, selon une perspective post-humaniste, d'une capacité de ressentir qu'on appelle sentience³¹. Dans tous les cas, un aspect qui me semble important de souligner, c'est que cette production de savoir imprévisible et disruptive est dynamiquement collective dans la mesure où elle se manifeste dans la rencontre et dans les relations. En ce sens, Manning (2016) ajoute : « artful practices honor complex forms of knowing and are collective not because they are operated upon by several people, but because they make apparent, in the way they come to a problem, that knowledge at its core is collective » (p. 13).

La possibilité de problématisation de la réalité, de remise en cause des connaissances déjà acquises et de questionnement des *a priori* – autrement dit, le pouvoir de déranger – sont des dimensions essentiellement critiques et collectives du curatorial. Comme l'avance Lind (2009), « at its best, the curatorial is a viral presence that strives to create friction and push new ideas, whether from curators or artists, educators or editors » (p. 1). Ainsi, le curatorial aurait le devoir d'être un milieu propice au soulèvement du doute et du questionnement. Cette dimension est d'autant plus importante que la création d'autres modes de connaissance permet l'émergence de nouvelles questions, qui peuvent d'ailleurs rester sans réponses.

De son côté, Martinon (2013) explique que l'expérience, qui fait partie, pour lui, du curatorial, appelle à une constante méfiance par rapport à ce que les personnes voient ou pensent voir, par exemple, dans le contexte d'une visite lors d'une exposition : « among all this pointing ('me', 'me and you', 'me and this object') we remain curatorial, that is, we remain a disruptive generous effort to think beyond all this pointing. Point. Rethink. Point. Rethink. » (p. 26). À ce sujet, Lind (2009) parle d'un engagement curatorial dans le but « *not just [of] representing but*

³¹ Le mot « sentience » est une nouvelle entrée du dictionnaire Larousse depuis 2020. Son origine étymologique ramène à la capacité de ressentir ou de percevoir par les sens. En effet, la distinction entre « sentience » et « sentiment » s'avère nécessaire pour insister sur le fait que les êtres humains ne sont pas les seuls à pouvoir ressentir. La définition retenue est ainsi la suivante : « Pour un être vivant, la capacité à ressentir les émotions, la douleur, le bien-être etc. et à percevoir de façon subjective son environnement et ses expériences de vie ». (Guillaume, 2017). Repéré sur <https://theconversation.com/les-animaux-ces-etres-doues-de-sentience-82777>

presenting and testing » (p. 2, mes italiques). Il s'agirait, selon l'auteure, d'une tentative permanente d'aller au-delà des faits accomplis et d'appeler constamment à la réflexion par rapport à ce qui est montré, donné et transmis. C'est aussi pour cette raison que le curatorial serait collectif et n'appartiendrait pas aux curateur·e·s.

Les dimensions critiques, déstabilisantes et révolutionnaires revendiquées par le curatorial ne sont pas sans provoquer de discordes avec les pratiques déjà existantes. L'une des difficultés de cette perspective serait, par exemple, de construire un terrain propice à l'innovation tout en mobilisant certaines pratiques de *curating* déjà existantes et *a priori* indispensables pour le développement d'un processus curatorial. Un exemple de ces méthodes omniprésentes serait les dimensions éducatives du travail, l'une des parties qui est devenue essentielle au métier d'un·e curateur·e, principalement dans le contexte du commissariat indépendant³². Ainsi, on pourrait se demander comment naviguer entre la nécessité de liberté et d'autonomie requise par le curatorial et le recours aux dimensions éducatives des événements curatoriaux. Pour poser la question autrement, serait-il possible de faciliter et de démocratiser l'accès à l'œuvre d'art contemporain, avec tous les défis de forme et de discours qu'elle peut poser aux différents types de publics, tout en créant un milieu favorable à l'émergence du curatorial ?

2.3 Entre l'autonomie du curatorial et la facilitation de l'accès à l'œuvre : le tournant éducatif

Dans son article *Academy as Potentiality*, Irit Rogoff (2006) fait l'observation suivante à propos des pratiques et des questionnements actuels en éducation artistique :

I would argue ... that the question in art education in particular, the questions that we have not yet begun to deal with, are not that of specifying what we need to know and how

³² Il est à noter que dans les institutions muséales, le travail éducatif a aussi tendance à s'autonomiser et ne fait normalement pas partie des tâches courantes des curateur·e·s, mais des médiateur·e·s culturel·le·s et du secteur éducatif.

we need to know it, of who determines this and who benefits from it ; instead, it is a question as to how we might know what we don't yet know how to know (p. 6).

La question posée par la chercheuse, « comment savoir ce que nous ne savons pas encore comment savoir ? » est un point de départ pour essayer de comprendre les croisements entre l'éducation artistique et le curatorial. Quand O'Neill et Wilson (2010) écrivent, dans la toute première ligne du livre *Curating and the Educational Turn*, que « contemporary curating is marked by a turn to education » (p. 12), ils avancent implicitement l'idée selon laquelle l'éducation n'a pas toujours été une priorité des pratiques curatoriales. Dans la mesure où jusqu'alors, le rôle originel des curateur·e·s consistait essentiellement à prendre soin des œuvres ou des collections, porter attention aux publics n'allait pas de soi. Plus que jamais auparavant, cette notion de soin (ou pour mobiliser le mot anglophone utilisé dans une panoplie de champs de connaissance actuellement, le « *care* ») doit également être déployée de manière à considérer l'audience comme aussi importante que les artistes ou les œuvres elles-mêmes.

Dans ce moment de transition que certain·e·s auteur·e·s appellent un « tournant », cette attention aux publics se distingue petit à petit de l'idée classique d'une médiation culturelle en tant qu'instrument de transmission d'un message. Dans sa contribution à l'ouvrage cité ci-dessus, Simon Sheikh (2010) dénonce d'ailleurs ce qu'il présente comme le principal problème du style de médiation généralement mis en acte par les départements éducatifs d'institutions culturelles, par exemple par la disposition automatique de cartels à côté des œuvres ou par l'implémentation massive de visites guidées :

Indeed, the service consists of giving another access to the works than the one visitors would get by just being there — namely a linguistic introduction and initiation into the works and their appreciation and, moreover, an initiation that is proper if not formal; it is always about more than just looking, about looking 'justly', looking in the appropriate manner, getting it right and not wrong. It implies that there is something that one cannot see without the introduction, that a certain knowledge — the right view and even the right 'point of view' — can be transmitted from the institution, through the mediator, onto the audience. (p. 64)

L'exposition reste, à ces jours, le lieu de rencontre le plus commun entre œuvres d'art et publics. Il s'agit d'un moment censé faire partie du curatorial, c'est-à-dire d'un de ses événements de connaissance. En ce sens, l'exposition est l'une des parties du trajet co-construit par tout·e·s les acteur·e·s qui participent du curatorial, mais elle est aussi très souvent la seule phase qui introduit un grand nombre de nouveaux et nouvelles acteur·e·s humain·e·s dans le processus, restant souvent l'unique possibilité de contact avec elles. Les personnes qui visitent une exposition ne sont pas, en principe, au courant des autres événements pourtant essentiels au développement de cet événement-là³³. Le public d'une exposition fait normalement l'expérience d'un instant, un seul des intervalles du processus. Ainsi, pour que le curatorial maintienne sa force en tant que « moment in which different knowledges interacting with one another produce something that transcends their position as knowledge » (Rogoff, 2012, p. 23), cette rencontre entre publics, œuvres d'art et exposition ne peut pas risquer d'être castratrice. Pour le dire autrement, les visiteur·e·s ne doivent pas se sentir intimidé·e·s par un savoir qui leur serait transmis au lieu d'être encouragé et stimulé. Si les connaissances ne sont pas générées, mais imposées, le curatorial ne peut, en effet, exister. C'est pour cette raison que certain·e·s auteur·e·s comme Manning (2016) ou Koitela (2018) ne considèrent pas que les expositions dans le cube blanc³⁴ soient favorables à l'émergence du curatorial. À ce sujet, le curateur Jussi Koitela (2018) affirme notamment que les possibilités expérimentales du curatorial s'écartent naturellement des dynamiques favorisées par le cube blanc, lequel privilégie de manière générale des œuvres qui peuvent être exposées dans un espace physique limité pour une durée également limitée ainsi que préétablie :

In very general terms this difference [between curating and the curatorial] can be understood as a difference between the managerial act of representing art in very

³³ Et même si elles l'étaient – comme par exemple, si un élément informatif était inséré dans l'expographie pour rendre compte des étapes préalables de son développement – ce ne serait plus qu'un compte rendu, puisque ces personnes-là n'en auraient pas, de toute manière, fait partie auparavant.

³⁴ Traduction de l'expression anglophone "white cube", proposée par Brian O'Doherty en 1986 pour décrire l'espace de la galerie où l'exposition est présentée. Lieu très souvent cubique où les murs sont peints en blanc, répondant ainsi à l'exigence classique de faire ressortir les œuvres de la façon la plus neutre et objective possible. O'Doherty nous montre alors que l'institution de présentation de l'art n'est jamais impartiale et que les interactions avec l'institution ne peuvent être omises de l'analyse des expositions et des œuvres d'art.

canonized ways within the context of white cubes and turning the whole act of presentation into an area of intellectual and political experimentation and confrontation (p. 48).

Toujours par rapport à la médiation, Glicenstein (2009) rappelle dans l'ouvrage *L'art : une histoire des expositions* que le principal défi perçu par les auteur·e·s élaborant de nouvelles façons de promouvoir une éducation artistique compatible avec le curatorial découle de l'observation que si la médiation n'était pas toujours présente, on n'aurait même pas la possibilité d'accéder aux œuvres. En 1996, dans son *Petit traité d'art contemporain*, l'esthéticienne Anne Cauquelin parlait déjà du rôle éducatif de l'art comme partant de la nécessité d'*enseigner*, et non pas de *renseigner* les publics. Je comprends cette affirmation comme un encouragement à une éducation qui puisse informer les publics sans la nécessité de leur expliquer ce que les œuvres *veulent dire*. Il s'agirait donc d'une médiation culturelle capable de donner accès aux dimensions d'une œuvre d'art ou d'un évènement curatorial qui ne seraient pas nécessairement disponibles à première vue, mais que les membres des publics pourraient désirer comme faisant partie de leur propre expérience esthétique³⁵ autonome et personnelle (même si collectivement générée).

Selon le théoricien des médias Richard Grusin (2015), pour favoriser la créativité, la médiation doit être ainsi radicale (« *radical mediation* »), une expression dérivée du terme « empirisme radical » (« *radical empiricism* ») proposé par William James en 1922. L'empirisme radical est influencé par la philosophie processuelle dans la mesure où il s'agit d'un courant qui privilégie le rôle de l'expérience promue par la perception sensorielle dans le développement de nouvelles idées. Ainsi, selon Grusin, et contrairement à ce que les visions plus traditionnelles semblent, selon lui, suggérer, la médiation ne se définirait pas comme un élément intermédiaire qui s'imposerait de manière inévitable entre nous et tout ce dont nous souhaitons faire expérience. Il précise ainsi :

³⁵ Bien que l'expression « expérience esthétique » ait été largement développée dans la philosophie de l'art par des auteurs comme John Dewey (1934), George Dickie (1985), Gary Iseminger (2003) et Hans U. Gumbrecht (2004), pour ne citer qu'eux, je l'utilise pour l'instant simplement pour désigner l'expérience qu'a une personne lorsqu'elle rencontre une œuvre d'art.

Mediation should be understood not as standing between preformed subjects, objects, actants, or entities but as the process, action, or event that generates or provides the conditions for the emergence of subjects and objects, for the individuation of entities within the world. (p. 129)

Ainsi, la médiation radicale rejette la notion d'un sujet complètement séparé d'un objet dont il fait l'expérience : au contraire, ce concept positionne la médiation à l'intérieur de la relation, non pas comme un pont externe mais comme faisant partie de l'expérience elle-même, se construisant au fur et à mesure que l'expérience se construit, l'une permettant l'existence de l'autre. C'est ce que Rogoff (2010) appelle « learning that operates *beyond* what the museum sets out to show or teach us » (p. 35, mes italiques). Dans le tournant éducatif, cette série récente de réflexions qui font suite au tournant curatorial des années 1990, l'éducation artistique offerte par les institutions se combine aux perceptions et compréhensions des publics dans un processus actif de médiation capable de générer non seulement l'apprentissage de connaissances déjà existantes, mais aussi et surtout la *création* de connaissances originales. Ce processus n'est pas passif, mais bien promoteur d'innovation.

Les principales situations que O'Neill et Wilson (2010) attribuent au tournant éducatif sont celles qu'ils appellent les « événements discursifs » (« *discursive events* »). Il s'agirait pour eux de « discussions, talks, symposia, education programs, debates and discursive practices [that] have long played a supporting role to the exhibition of contemporary art » (p. 12). Les auteurs affirment qu'à l'ère contemporaine, ces événements artistiques auparavant parallèles aux expositions sont devenus les plus importants et les plus intéressants. Pour le dire autrement, les chercheurs suggèrent qu'une caractéristique fondamentale du tournant éducatif serait la place plus clairement ouverte à d'autres formats d'événements publics et de présentation artistique alternatifs à l'exposition. Encore selon O'Neill et Wilson (2010), ces modalités d'événements curatoriaux « seem to seek not the masterful production of expertise and the authoritative pronouncement of truth but rather the coproduction of question, ambiguity and enquiry » (p. 14), soit des caractéristiques centrales du curatorial.

Élargir et multiplier les modalités d'évènements sont bien des conséquences, et non la cause, de l'emphase mise sur l'expérimentation promue par le curatorial. Finalement, faire éclater les marges et étendre les frontières du possible sont autant de conséquences connexes à l'exploration des productions passées repensées par les curateur·e·s afin d'engendrer de nouvelles connaissances. Bien que le format de l'exposition collective ait été exhaustivement travaillé depuis plusieurs décennies, quelques curateur·e·s de renom, à l'instar de Jens Hoffman (2011), ne pensent pas qu'il soit pour autant épuisé. Dans une vive discussion avec Maria Lind³⁶, Hoffman accuse directement les expérimentations de forme mises en place par cette curatrice d'être l'une des principales causes de ce qu'il désigne comme une perte de qualité des expositions depuis le tournant curatorial des années 1990 :

Today anyone can put together a lecture program based on an idea that they read about in a journal and call themselves a curator. I think it's just too easy. Exhibition making is a craft, and I treasure that... I feel that we actually still do not really understand the potential of exhibitions. They are an important social ritual, with vast possibilities. I do not think that the exhibition as a format for the display of art has been fully explored, and it certainly has not been exhausted. (s.d.)

Lind (2011), à son tour, considère comme réductionniste cette manière d'envisager l'exposition comme seule possibilité de manifestation curatoriale. Pour elle, affirmer que *curating* « equals exhibition making is like saying that art is the same as painting [because] both painting and exhibition making have been dominating their respective fields. » La nécessité d'amplifier les formes de présentations publiques dériveraient, selon elle, du besoin de défier le *statu quo* dont ferait aussi partie le format « cube blanc » de l'exposition. Lind explique ainsi que, dans ce contexte, le *curating* se chargerait de faire « business as usual » alors que le curatorial questionnerait tout ce qui est accompli dans la présentation artistique. Hoffman (2011) n'est pourtant pas satisfait. Pour lui, tout évènement curatorial qui ne serait pas une exposition ferait partie d'une catégorie à part du curatorial qu'il nomme « paracuratorial ». Ce concept fait écho

³⁶ Lind et Hoffman (2011). Consulté le 24 février 2020. Disponible sur <http://mousse magazine.it/jens-hoffmann-maria-lind-2011/>

principalement à la notion de « paratexte » développée par Gérard Genette en 1987. L'origine grecque du préfixe « para » fait allusion à tout ce qui est « à côté », en complément, tout ce qui est *presque* ce qui est désigné par le terme qui le suit, sans tout à fait l'être. Ainsi, tout ce qu'O'Neill et Wilson (2010) entendent comme des événements discursifs dominant la scène artistique contemporaine ne serait, pour Hoffman, que des formes parallèles à – et moins importantes que – l'exposition : « the moment curating got disconnected from exhibition making, at least partially, it was a free-for-all », conclut Hoffman.

Dans la même veine que Hoffman (2011), Glicenstein (2015) pense le paracuratorial comme tout événement qui :

se situe à la marge de la production artistique et du travail curatorial au sens classique. Il ne s'agit pas de s'intéresser à des choix d'œuvres, à leur disposition, à leur accrochage, à la pertinence de tel ou tel rapprochement, mais plutôt à ce qui entoure l'évènement d'une exposition et met en mouvement le public tout en engageant différents types de compréhension (ou d'incompréhension) de ce qui est présenté. (p. 256)

Afin de se positionner dans ce débat, à savoir, si des événements curatoriaux différents d'une exposition font effectivement partie du curatorial ou du paracuratorial, Paul O'Neill publie en 2012 l'article *The Curatorial Constellation and the Paracuratorial Paradox*. Son argumentaire se base sur l'idée selon laquelle la binarité suggérée par le clivage de ces deux termes reposerait sur la nécessité obsolète de séparer strictement les fonctions entre les différentes acteur·e·s de la scène artistique. Il propose également ce qui est, selon moi, l'une des critiques les plus pertinentes à l'endroit des conceptualisations du curatorial proposées tout au long des dernières années :

Recent concepts of the curatorial have themselves looked to the margins of practice, resisting categorical resolution and operating instead as a constellation of activities whose *precise definitions and objectives sometimes intentionally prove elusive, with discourse not always realized in actual practice*. (p. 56, mes italiques)

Ainsi, pour O'Neill (2012b), les tentatives de définitions développées pour le curatorial ne sont pas claires, et ce n'est pas en ajoutant un autre concept (comme celui de paracuratorial) que l'on réussira à mieux décrire le premier. En effet, il me semble que si l'on mobilise la métaphore de la constellation proposée par von Bismarck (2012), les événements discursifs et l'exposition pourraient faire figures de noyaux *d'importance équivalente* autour desquels artistes, curateur·e·s et publics graviteraient tout en générant de nouvelles découvertes et expériences. Autrement dit, les « événements discursifs » ne seraient ni moins, ni plus importants que l'exposition, dans la mesure où ils peuvent coexister avec cette dernière ou bien y offrir une alternative. Dans ce type d'environnement, la rencontre entre œuvres et publics ne serait pas l'objectif primordial de l'évènement curatorial, mais peut-être l'une de ses dimensions. Le plus important, selon O'Neill (2012b), serait que le mode unidirectionnel de transmission de messages soit contourné. Au lieu de données assimilées et digérées par des publics, les multiples événements curatoriaux autour d'un même cas, ou de la même thématique, prendraient en considération ce que chaque élément aurait à dire. Tout·e·s les participant·e·s auraient donc le même poids et créeraient, de manière collective et collaborative, les connaissances et expériences partagées par la suite. Après tout, toujours selon O'Neill, la constellation « is an evershifting and dynamic cluster of changing elements that are always resisting reduction to a single common denominator » (p. 56).

Les potentialités virtuelles de manifestations du curatorial en tant qu'évènement public sont donc nombreuses. Elles incluent l'exposition, mais ne s'y restreignent pas ; elles ramènent les publics au centre des attentions, et avec eux plusieurs autres éléments importants à prendre en compte dans la dimension matérielle et performative du curatorial. Dans la prochaine sous-partie, je me chargerai de présenter quelques-uns de ces éléments, ainsi que les étroites liaisons entre un modèle spécifique de *curating* et le curatorial.

2.4 Le *queer curating* et la troisième vague de la critique institutionnelle

Comme j'en ai discuté tout au long de ce chapitre, le curatorial est intimement lié au *curating* : c'est à travers l'un que l'autre prend forme, comme deux aspects distincts d'une même

réalité. Le curatorial invite artistes et curateur·e·s à se réinventer et à produire de nouvelles formes de connaissance à partir d'une distanciation par rapport à leur zone de confort. Bien que le *curating* ait été décrit ici comme une série de techniques curatoriales préalablement répertoriées et validées, l'effort d'innovation dont se nourrit le curatorial doit aussi partir d'une reconfiguration créative du *curating*. En ce sens, le « *queer curating* » offre une perspective intéressante pour repenser et remplacer les techniques curatoriales déjà répandues en faveur de pratiques expérimentales.

Comme sa terminologie l'indique, le *queer curating* est très proche des théories queer, une myriade de courants critiques qui ne forment pas un groupe théorique consensuel, ni strictement délimité, mais qui tend à posséder quelques points et objectifs communs. Dérivées d'une multitude d'influences comme les théories féministes, le poststructuralisme, les études culturelles et surtout l'activisme pour les droits des personnes lesbiennes, gays, bisexuelles, transgenres, queer, intersexes et ayant d'autres orientations sexuelles comme par exemple l'asexualité, la pansexualité et la bispirtualité (LGBTQI+), les théories queer se sont solidifiées en 1990 à partir d'une conférence tenue à l'Université de Californie à Santa Cruz. Au départ très attachées aux questions liées à la sexualité, à la construction sociale du genre et à l'idée d'identité comme une caractéristique fluide et performée, les études queer se sont progressivement transformées en perspective épistémologique interrogeant plusieurs autres champs culturels et sociaux. Tout en gardant leur objectif central d'analyser les dynamiques de pouvoir dans lesquelles se retrouvent impliquées les personnes s'identifiant comme appartenant au spectre LGBTQI+, les théories queer se sont parallèlement transportées vers divers domaines du savoir selon d'autres particularités qui leur sont communes.

Un exemple, également présent dans les théories post-humanistes, est le positionnement critique par rapport aux regards normatifs centrés sur les oppositions binaires (hommes vs. femmes, vrai vs. faux, homosexuel vs. hétérosexuel, normal vs. anormal, etc.). Suivant les évolutions des études culturelles, les études queer proposent également un regard critique sur les inégalités sociales et sur les questions environnementales. D'ailleurs, si l'on se fie à la signification littérale du terme en anglais, « *queer* » désigne ce qui est étrange, bizarre, ce qui

perturbe la norme. Cette origine langagière n'est pas un détail dans la mesure où, pour des théoricien-ne-s du queer comme Judith Butler (1990, 1993), Sara Ahmed (2006) ou Susan Sontag (2003), le langage est l'une des manières les plus puissantes de performance identitaire. Cette acception associe ainsi le queer à toute disruption de normes et à toute remise en question du *statu quo* : *queeriser* quelque chose signifie la sortir de l'ordinaire, la transformer en forme révolutionnaire. Le queer ouvre donc le regard d'analyse à la pluralité des définitions, à la fluidité des concepts ainsi qu'à la problématisation des frontières rigides.

Dans *Nature's Queer Performativity*, Karen Barad (2012) performe toutes ces idées dans sa propre définition du queer :

Queer is not a fixed determinate term; it does not have a stable referential context, which is not to say that it means anything anyone wants it to be. Queer is itself a lively mutating organism, a desiring radical openness, an edgy protean differentiating multiplicity, an agential dis/continuity, an enfolded reiteratively materializing promiscuously inventive spatiotemporality. (p. 29)

D'une manière très large, on pourrait donc dire que quelque chose est queer si elle excède le cadre de ce qui est attendu, si elle brise les codes et les règles de manière créative ou déstabilisante.

Bien entendu, cette définition demeure vague. Un point important souligné par le théoricien du queer José Estéban Muñoz (2009) dans les premières lignes de son ouvrage *Queer Utopia : The Then and There of Queer Futurity* est le caractère utopique et imaginaire du queer. Il affirme : « Queerness is not yet here. Queerness is an ideality. We may never touch queerness, but we can feel it as the warm illumination of a horizon imbued with potentiality » (p. 1). Ainsi, en y portant suffisamment d'attention, il est possible de repérer des similarités entre les caractéristiques qui définissent le queer et le curatorial. Il est vrai qu'il s'agit de deux concepts disruptifs et tournés vers le virtuel et ses potentialités. Par conséquent, une question qui préoccupe les curateur-e-s intéressé-e-s par le *queer curating* est justement leur capacité à *queeriser* le *curating*, c'est-à-dire faire du *curating* autrement en le rendant plus critique, plus

engagé, plus divers, moins dualiste et plus ouvert aux incertitudes et aux définitions floues. Autrement dit, le *queer curating* serait l'une des possibilités de rendre le terrain du *curating* plus fructueux pour l'émergence du curatorial.

À ce propos, le numéro 37 de la revue en ligne *Oncurating* (Katz, Hufschmidt et Soll, 2018) est entièrement dévoué à l'exploration et aux tentatives de définition du *queer curating*, surtout dans le contexte des institutions muséales. Dans leur éditorial, les auteur-e-s proposent quelques lignes directrices pour établir une conception cohésive de ce que pourrait décrire cette pratique :

Queer exhibitions and queer curating interrogate the passive position of the viewer and demand active engagement, honest investment, and frank questioning, while also leaving room for unanswered questions, gaps, and fissures. Secondly, queer curating addresses the productive role of the body and its (queer) desires, even if the terms of that address are non-representational, and even utterly abstract... as well as acknowledging and addressing a "queer" audience. Queer exhibitions disrupt any notion of a singular, unified, homogeneous audience. (p. 2)

Ainsi, selon Katz, Hufschmidt et Soll (2018), considérer la diversité des publics est un élément fondamental du *queer curating*. Acceptant l'idée que l'art queer et les artistes queer occupent déjà l'espace muséal depuis longtemps, les auteur-e-s affirment que le problème qu'interroge le *queer curating* ne serait pas prioritairement lié à la visibilité de l'art et des artistes LGBTQI+, mais plutôt à la fréquence à laquelle cette présence est admise, promue et diffusée dans les discours des institutions. Autrement dit, même si les œuvres portant sur une thématique queer ou bien créées par des artistes queer ne sont pas rares dans les musées, les origines et représentations queer sont parfois mises en arrière-plan ou explicitement cachées par ces institutions. Pour les auteur-e-s, l'une des principales raisons serait la préconception, de la part de la direction de ces établissements, selon laquelle les expositions ouvertement queer attireraient l'intérêt d'un segment minoritaire de l'ensemble des visiteur-e-s, à savoir les personnes LGBTQI+. Pour le curateur Jonathan D. Katz (2018), il s'agit d'un non-sens :

To argue that only queer people would be interested in a queer show is of course yet another variant of homophobic essentializing, one that phantasmatically projects a clear and knowable divide between queer and straight culture when in fact what queer exhibitions do is precisely blur that boundary. (p. 35)

Pour la curatrice Isabelle Hufschmidt (2018), la prédominance d'une mentalité dualiste dans l'ensemble de la société serait le principal facteur responsable de cette insuffisante représentation. Comme elle le précise, « most of us still define ourselves according to an essentializing mythopoetics, one in which biology matters, nationality matters, skin tone matters, religion matters, age matters, sex matters » (p. 31). Pour cette raison, toujours selon Hufschmidt, les ambitions progressistes et favorables aux mutations constantes proposées par le queer dans son désir de rassembler plutôt que de diviser resteraient, comme l'aurait préconisé Muñoz (2009), liées à des utopies futures plutôt qu'à des possibilités actuelles.

En outre, les efforts de conceptualisation du *queer curating* incluent surtout les dimensions techniques mises en place quotidiennement par des curateur·e·s indépendant·e·s qui revendiquent le queer dans leur propre pratique. Dans *Queer Curating, From Definition to Deconstruction*³⁷, le curateur Adam Barbu (2018) rassemble ainsi l'opinion et l'expérience de neuf curateur·e·s pour décrypter quelques points communs à cette méthodologie. En résumé, les caractéristiques suivantes sont présentées comme communes aux pratiques de *queer curating* :

- a) Le questionnement des notions traditionnelles de hiérarchie avec une emphase sur les relations collaboratives entre les divers membres impliqué·e·s dans la réalisation de l'évènement curatorial – une collaboration non seulement entre artistes et curateur·e·s, mais aussi avec l'institution, les publics etc. ;
- b) L'encouragement à la diversité consistant à donner une voix aux artistes qui occupent les marges du système social et économique, comme principalement les personnes LGBTQI+, mais aussi les personnes moins privilégiées financièrement ; celles qui n'ont

³⁷ Disponible sur <https://canadianart.ca/features/queer-curating/>

- pas eu une éducation formelle ; les personnes racisées ; les personnes à mobilité réduite ou ayant d'autres limitations physiques ou mentales ; les immigrant-e-s, etc. ;
- c) La favorisation des pratiques artistiques alternatives au modèle économique du marché traditionnel de l'art comme le DIY, le grassroots, l'underground³⁸ etc. ;
 - d) La proximité avec l'activisme ;
 - e) La reconnaissance qu'il existe des structures de pouvoir inhérentes au monde de l'art et le choix conscient de les exposer (visibilité) ou de les cacher (opacité).

En analysant les cinq points soulevés par l'ensemble des auteur-e-s, le caractère non-conformiste du *queer curating* devient évident, ainsi que sa prévalence dans des espaces et environnements moins conventionnels, c'est-à-dire autres que des musées ou des galeries de type cube blanc.

Un autre aspect important est la dimension politique du queer, aussi influencée par les mouvements d'artivisme³⁹ nés, sous cette dénomination en tout cas, au début du 21^{ème} siècle. Comme je l'ai déjà mentionné, le queer dépasse les questions liées à la sexualité pour privilégier une diversité plus large, notamment en faveur de la mise en avant de l'art marginalisé. C'est ainsi que j'envisage un rapprochement entre le *queer curating* et ce que Raunig et Ray (2009) essayent d'associer à la troisième vague de la critique institutionnelle dans leur livre intitulé *Art and Contemporary Critical Practice : Reinventing Institutional Critique*. Selon eux, c'est notamment par la critique institutionnelle que l'on peut arriver à une meilleure compréhension des problématiques liées à la précarité généralisée des métiers de la culture, particulièrement dans le domaine de l'art actuel. L'analyse de cette précarité est importante à toute tentative de conceptualisation du curatorial comme l'étude de ce qui se produit concrètement pendant la réalisation d'un évènement curatorial, y compris ses dimensions politiques liées à des difficultés

³⁸ Il s'agit d'exemples de pratiques artistiques considérées comme marginales. C'est le cas, par exemple, du Do It Yourself (DIY), du *grassroots* (groupes de démocratie participative défendant l'utilisation exclusive d'éléments locaux dans la production de biens de consommation), ou encore de l'underground (terme générique désignant toutes pratiques conduites hors du système traditionnel de l'art, comme les ateliers de bricolage de média, les fab labs, les festivals, etc.).

³⁹ L'artivisme est une série de mouvements mélangeant art et activisme dans le but de former une série de pratiques offrant une résistance culturelle aux dynamiques inégalitaires du système néolibéral. Ayant émergé au début des années 2000 aux États-Unis, l'artivisme se retrouve dans diverses modalités artistiques, et pas uniquement dans les arts visuels.

de réalisation et de mise en place⁴⁰ qui restent souvent inaccessibles si l'on s'attarde seulement à l'évènement public (où ces difficultés sont, normalement, contournées et cachées).

La critique institutionnelle est une posture artistique au sein de l'art conceptuel, née dans les années 1960-1970, où des artistes comme Daniel Buren et Hans Haacke utilisaient leur propre pratique comme instrument de critique des institutions artistiques chargées d'exposer, de conserver et de vendre l'art. Dans le spectre des médiums existants, l'installation *in situ* sera une forme privilégiée des artistes dans la mesure où elle constitue une forme idéale pour dénoncer les limites des structures de pouvoir imposées par les galeries et musées. Partant de la prémisse de base de l'art conceptuel selon laquelle le message transmis prévaut sur l'objet physique qui le transmet, la critique institutionnelle s'appuyait beaucoup sur la mobilisation des publics comme élément fondamental de configuration sociale et économique du « monde de l'art ». De fait, compter sur les visiteur·e·s des expositions pour exposer les injustices du système artistique était une tactique récurrente de ces artistes.

Une des premières illustrations de cette stratégie est l'œuvre *MoMA Poll*, proposée par Hans Haacke au Musée d'art moderne de New York en 1970. Dans ce projet, dont les détails ne furent clarifiés au musée qu'au moment de l'exposition, Haacke demandait aux membres des publics d'indiquer s'ils voteraient pour réélire le gouverneur de l'état de New York, Nelson Rockefeller, dans les élections qui se dérouleraient plus tard cette même année. Les bulletins de vote devaient être déposés dans deux urnes de plexiglas dont le dépouillement à la fin de l'exposition montrait un taux de réponses négatives deux fois plus élevé que de réponses positives. Au-delà de l'aspect délibérément politique de l'œuvre, une information à retenir est que Rockefeller était à l'époque l'un des principaux donateur·e·s du musée et siégeait sur son conseil d'administration.

À partir des années 1980 et ce, jusqu'aux années 1990, des artistes comme Andrea Fraser, Renee Green et Fred Wilson se sont tourné·e·s vers la remise en question de l'aspect binaire du « nous contre elles » pour inclure dans leur critique les publics et surtout les artistes elles-

⁴⁰ Mon expérience personnelle des difficultés financières pour la réalisation de *Femynyntees* est davantage explorée dans l'Interlude 2.

mêmes. Leur pratique considère qu'il n'y a pas une porte de sortie de l'institution artistique, cette structure dépassant amplement les barrières matérielles imposées par les murs des musées et des galeries. Il s'agit de ce qu'on appelle la deuxième phase de la critique institutionnelle. Dans l'article *From the Critique of Institutions to the Institution of Critique* (2005), Andrea Fraser affirme ainsi : « The institution of art is not something external to any work of art but the irreducible condition of its existence as art... the institution is inside of us, and we can't get outside of ourselves » (p. 281). Pour Fraser, comme le « monde de l'art » est constitué et performé par des individus, tout·e·s ses agent·e·s seraient co-responsables des dynamiques inégales de distribution de pouvoir qui y sont créées.

Invitant les contributeur·e·s à réfléchir à l'existence d'une troisième phase de la critique institutionnelle, Raunig et Ray (2009) essayent donc d'esquisser un portrait de l'évolution de ce mouvement face à tant de changements sociétaux. Dans son article, Sheikh (2009) semble comprendre cette troisième phase de façon assez optimiste et inclusive. Ce dernier pense ainsi qu'à l'opposé d'un courant unidirectionnel et donc d'un mouvement où les artistes se positionneraient directement contre l'institution et où l'institution serait vue comme un problème à être contourné et combattu,

the current institutional-critical discussions seem predominantly propagated by curators and directors of the very same institutions, and they are usually opting *for* rather than against them. That is, they are not an effort to oppose or even destroy the institution, but rather to modify and solidify it (Sheikh, 2009, p. 30).

Citant Fraser, Sheikh attribue ces changements à la nouvelle dimension autocritique des institutions. Néanmoins, pour l'artiste Hito Steyerl (2009), le problème actuel réside précisément dans l'écart existant entre l'institution et les artistes marginalisé·e·s. Elle dit à ce propos :

If in the first wave of institutional critique criticism produced integration into the institution, in the second one only integration into representation was achieved. But now in the third phase there seems to be only *integration into precarity* » (p. 19, mes italiques).

La notion de précarité est donc centrale non seulement dans le *queer curating*, mais aussi dans toutes les pratiques de commissariat indépendant. Tel que déjà mentionné dans ce chapitre, il n'est pas possible d'ignorer ou de relativiser l'impact de la précarité du travail imposé par la logique néolibérale dans les dynamiques de pouvoir du système de l'art contemporain. Dans le livre *Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*, l'artiste et activiste Gregory Sholette (2011) utilise une métaphore fort éclairante pour faire référence à la précarité du travail dans le monde culturel : en effet, il appelle « matière noire » (*dark matter*) toute une masse invisible qu'il définit de la manière suivante :

Amateur, informal, unofficial, autonomous, activist, non-institutional, self-organized practices—all work made and circulated in the shadows of the formal art world, some of which might be said to emulate cultural dark matter by rejecting art world demands of visibility, and much of which has no choice but to be invisible. (p. 1)

Pour Sholette, politique et créativité sont intimement liées. C'est d'ailleurs à partir de l'engagement politique des travailleur·e·s précaires que naissent les plus radicales remises en question des frontières institutionnelles du monde de l'art. En 2011 ce dernier soulignait donc déjà le fait que cette prolifération du travail informel – par ailleurs croissante depuis les dix dernières années – coïncidait avec l'émergence de la profession de commissaire indépendant·e. Une indépendance qui, rappelons-le, était revendiquée par rapport à l'institution.

Censée donner aux professionnel·le·s culturel·le·s une certaine liberté créative, la massification des *jobs* et du travail autonome – ce que Glicenstein (2015) appelle la « culture du projet » – a généré parallèlement une précarisation de la situation financière des travailleur·e·s, forcé·e·s à accumuler plusieurs tâches et fonctions en même temps, une dynamique qui n'était pas nécessairement volontaire. Cette réalité, selon Sholette (2011), provoque une demande ininterrompue de travail et ce, même pendant les fins de semaine ou les vacances. Dans ces situations, les employeurs – corps constitué des établissements culturels et artistiques – attendent que ces professionnel·le·s soient toujours plus créatives et créatifs, ainsi que capables de remettre en question le propre système dont elles sont aussi victimes : « such universal demand for imagination and innovation inevitably places added value on forms of 'creativity'

previously dismissed as informal or nonprofessional » (p. 7). De manière ironique, Sholette appelle « *mockinstitutions* » les espaces qui émergent comme alternatives et possibles solutions à cet écart imposé entre la communauté artistique et la culture d'entreprise postfordiste :

As if responding to the ruined public landscape of enterprise culture, an assortment of ersatz institutes, centers, schools, bureaus, offices, laboratories, leagues, departments, societies, clubs, and bogus corporations have inserted themselves into the deterritorialized space of the spectacular global marketplace. (p. 153)

Dans le prochain chapitre, je tenterai ainsi d'illustrer un environnement artistique spécifique où les *mockinstitutions* sont davantage présentes. Il s'agit d'un domaine aussi expérimental qu'innovateur, mais également précaire : les arts médiatiques. Dans ma recherche, ces pratiques servent de terrain d'exploration au processus de matérialisation du curatorial et d'émergence des différentes formes de *devenir-œuvre d'art*. De surcroît, il est important de garder en tête que toutes les dimensions curatoriales que j'ai jusqu'alors essayé de développer sont profondément dépendantes de mon statut de co-curatrice-chercheuse, une position qui fait partie intégrante du modèle curatorial que je cherche à dessiner ici. Comme je tenterai de le montrer dans le chapitre 5, consacré à la méthodologie, ce modèle propose de prendre en compte les corps et les voix des êtres humains et autre-qu'humains inclus dans le développement de mon étude de cas, l'exposition *Femynnytees*. Ma participation à cette exposition n'est pas neutre. Tous les êtres et éléments que j'ai tenté d'observer et de comprendre ont été observés et compris à partir de mon regard personnel, ancré dans mon corps individuel. Pour reprendre la perspective de la curatrice Suzana Milevksa (2013) évoquée à la sous-partie 2.1, la connaissance produite et engendrée par le curatorial passe par et à travers l'expérience corporelle de chaque individu qui l'intègre.

Dans le chapitre 3, je me concentrerai sur les caractéristiques qui font des arts médiatiques une modalité où les dimensions processuelles du curatorial et de l'œuvre deviennent spécialement perceptibles. J'établirai également une connexion importante entre le domaine des arts médiatiques et les courants théoriques regroupés dans les nouveaux matérialismes, en

particulier les nouveaux matérialismes féministes, une dimension qui sera d'ailleurs essentielle pour l'analyse empirique que je propose dans cette thèse.

CHAPITRE 3

Les matérialités des arts médiatiques

M: *I've been thinking about a piece where I would have the sewing machine creating sound. That kinda mix together both of my passions.*

R: *Right!*

M: *So that's how I thought a bit about ah:: so this machine within which you actually have to produce the gesture, and I like that idea that you have to engage physically with the piece, it's not like ah (.) I really like interactive art, but I think that- I do appreciate when you (.) physically interact, or you have to touch, or ah:: and all the things that I ever did, artistic or not, they are very related with the:: with the movement, an object that you have to grab, that you have to move.*

R: *That's interesting 'cause (.) you're, you work with sound art, right. So you always try to figure out a way to: work on the physicality of that?*

M: *Yes. Yes, because I actually don't like to go to a museum and just put on my headphones either, I get bored ((rires)) so I kinda like more of this thing where you:: you have to do something, you have to be active. You're not just an audience, you're in between audience and user in a way⁴¹.*

3.1 La perméabilité des arts médiatiques : certains enjeux de définition

Le terme « arts médiatiques » ne fait pas consensus. Bien que son usage soit très répandu (et quasiment restreint) au Québec, l'expression ne veut souvent pas dire la même chose, ni pour les praticien·ne·s, ni pour les théoricien·ne·s qui l'utilisent. D'un côté, dans le milieu professionnel franco-canadien, où ce terme tend à être le plus mobilisé parmi d'autres options possibles (qui

⁴¹ Entrevue réalisée le 22 mai 2018 par la cojuratrice Treva Michelle Legassie (T) et moi-même (R) avec l'artiste Mailis Rodrigues (M) pendant sa visite d'atelier dans le cadre de la préparation de l'exposition *Femynynytees*.

seront citées par la suite), on retrouve un haut degré de variabilité entre ce que les artistes, les curateur·e·s et les institutions professionnelles entendent par son usage. Le problème n'est pourtant pas plus résolu dans la littérature académique, où l'on retrouve non seulement des distinctions importantes de correspondance langagière entre l'anglais et le français, mais aussi de nombreuses définitions alternatives, chacune basée sur des aspects distincts quoique communs à ces pratiques.

Étant donné les controverses liées à ce terme, il me paraît ainsi important de présenter quelques aspects de ce débat pour justifier l'utilisation que j'en fais tout au long de la thèse. Comme ma recherche est intégralement menée au Québec, la réalité que j'observe est la réalité québécoise, intimement dépendante de mon apprivoisement de ce territoire⁴². J'adopte ici la vision située de Haraway (1988) lorsqu'elle déclare qu'idéaliser une objectivité féministe implique de ne pas tendre, avant toute chose, à élaborer une description globale ou présentée comme impartiale de la réalité, mais tout au contraire, d'admettre ses limites spatiales et corporelles. Cette auteure affirme ainsi que « feminist objectivity is about limited location and situated knowledge, not about transcendence and splitting of subject and object » (1988, p. 583). J'aborde donc le débat dont il est question, à savoir les tentatives de définition du terme « arts médiatiques », en étant consciente de son usage relativement limité, mais également en reconnaissant l'importance de ce terme au Québec et, plus précisément, à Montréal, où cette recherche est menée.

De nombreuses et nombreux théoricien·ne·s se sont penché·e·s, depuis le début des années 1990, sur le défi d'élaborer une définition qui puisse décrire les caractéristiques communes entre des pratiques artistiques aussi diverses que, par exemple, le net art, le bioart ou le vidéo art⁴³. À *priori* sans grandes similarités et ayant émergé à des moments historiques espacés, ces formes artistiques font partie d'une plus large modalité, connue sous l'intitulé « arts

⁴² Un élément central, selon une perspective située (Haraway, 1988), est aussi ma position de chercheuse et curatrice immigrante et racisée, une position qui influence aussi l'intégralité de ma recherche, et dont je parle plus en détail dans les Interludes.

⁴³ Le bioart, ou art biologique, est une modalité consistant à produire des œuvres d'art avec de la matière organique vivante. Le net art désigne toute œuvre produite pour ou par l'Internet et disponible à n'importe quel·le usagè·e ayant accès à un ordinateur personnel.

médiatiques ». Ce terme n'a pas d'équivalent exact dans la littérature anglophone, qui utilise fréquemment les expressions *media art* et *new media art* comme synonymes⁴⁴ pour définir des œuvres évoquant ou mobilisant la technologie numérique dans leur processus de conception, de fabrication, de développement ou d'activation (Manovich, 1995, 1996 ; Paterson, 2001 ; Paul, 2008 ; Ippolito *et. al.*, 2007 ; Catricalà, 2015 ; Cepeda, 2019). Pour ces auteur-e-s, ces deux expressions permettent de démarquer une série de pratiques artistiques hétérogènes nées à partir de la démocratisation de l'accès aux ordinateurs personnels vers la fin des années 1980. Cette popularisation a donné aux artistes la possibilité de bricoler les médias numériques et d'expérimenter avec eux, testant et repoussant constamment leurs limites originales.

Au Canada, néanmoins, le terme « arts médiatiques » diffère de sa version anglophone *media art* et des terminologies françaises ou belges d'« arts numériques » et d'« arts électroniques », plus usuelles. Cette particularité canadienne se retrouve également dans la littérature académique et dans les milieux artistiques professionnels. Selon le Conseil Québécois des Arts Médiatiques (CQAM)⁴⁵, ce terme parapluie regrouperait « le cinéma indépendant, la vidéo d'art et les arts numériques eux-mêmes » (2016, p. 5). De ce fait, le CQAM propose une division du domaine des arts médiatiques en deux sous-catégories reliées : les arts cinématographiques et les arts numériques.

Quant à la vision du gouvernement fédéral (représenté par le Conseil des Arts du Canada (CAC)), celle-ci est légèrement différente. En effet, le CAC opère une distinction selon les champs de pratique. Ainsi, les arts médiatiques formeraient une catégorie à part des arts numériques bien que le numérique puisse aussi être intégré dans *certaines* pratiques en arts médiatiques. C'est en effet une catégorisation qui peut prêter à confusion, mais comme il s'agit de catégories surtout

⁴⁴ Il existe toutefois des exceptions dans la mesure où quelques auteur-e-s marquent une différence entre *media art* et *new media art*. Je peux citer notamment Mark Tribe et Reena Jana (2006) qui font appel au terme « *media art* » pour désigner des œuvres utilisant des technologies médiatiques qui n'étaient plus novatrices lors de l'émergence du courant *new media art* dans les années 1990, comme par exemple le son et la vidéo. Cette distinction est néanmoins assez rare aujourd'hui. Quelques auteur-e-s, comme Chris Wahl (2013) et Katja Kwastek (2013) ajoutent souvent le mot « *new* » entre parenthèses, parlant ainsi de « (*new*) *media art* ».

⁴⁵ Organisme officiel de représentation des droits d'artistes œuvrant dans le domaine des arts médiatiques au Québec. (Bachand, s.d.) Consulté le 24 avril 2020. Disponible sur https://www.cqam.org/wp-content/uploads/2019/03/Guide_Art_numerique.pdf.

destinées à encadrer le financement d'artistes, la différence semble être plus une question de degré que de contenu :

Le Conseil des arts du Canada entend par *arts médiatiques* des pratiques liées aux nouveaux médias et aux images en mouvement (films et vidéos). Ces pratiques sont prises au sens large. Par exemple, les images en question peuvent reposer sur un système à un ou plusieurs canaux, sur une forme cinématographique élargie ou sur une installation. Les *nouveaux médias* englobent les pratiques faisant intervenir l'art numérique, l'art fondé sur les médias sociaux, les installations interactives, les environnements immersifs et interactifs, le Web ou les bases de données, le bioart ou la robotique. Afin qu'une œuvre soit considérée comme médiatique, elle doit comprendre une part significative d'art médiatique... Pour le Conseil des arts du Canada, les *arts numériques* représentent toute forme d'expression artistique provenant d'artistes professionnels, de groupes ou d'organismes et répondant aux critères suivants : repose surtout sur des technologies numériques tout au long du processus artistique et constitue une œuvre d'art numérique autonome ou récupérée destinée à être utilisée avec d'autres œuvres d'art; contribue à étendre le vocabulaire, l'impact ou la forme des arts numériques dans divers contextes artistiques : critique, culturel, social, technologique, etc.⁴⁶. (Conseil des arts du Canada, n.d.)

Ces classifications, même si elles sont considérablement élargies, sont très importantes pour que les praticien-ne-s en arts médiatiques et les institutions dédiées à ces pratiques artistiques se positionnent dans le champ pour obtenir le soutien financier leur permettant de travailler et de subvenir à leurs besoins.

Le principal problème de ces définitions est qu'elles reposent exclusivement sur les caractéristiques physiques des médias constituant l'œuvre. Cette considération relève une

⁴⁶ Conseil des Arts du Canada (n.d), mes italiques. Consulté le 24 avril 2020. Disponible sur <https://conseildesarts.ca/financement/subventions/guide/presenter-une-demande-de-subvention/champs-de-pratique>

prépondérance ou une certaine priorité du médium utilisé sur tout autre aspect conceptuel, matériel ou symbolique de l'œuvre d'art. Or, la conception intrinsèquement hiérarchique du terme « arts médiatiques » n'est pas la seule possibilité de définition de ces pratiques. Certain·e·s auteur·e·s, comme Domenico Quarantana (2013), dénoncent l'obsolescence de ce type de conception, dans la mesure où nous serions, et cela depuis les années 1960, dans une phase considérée comme *post-media*, « with art no longer focusing on the specific characteristics of a medium but taking an open, nomadic approach. For contemporary art criticism, this makes New Media Art's claim to focus on a medium absurd, naive and obsolete » (p. 31).

L'idée selon laquelle la prééminence du médium n'offre pas d'outils d'analyse suffisants à l'heure actuelle est une position également partagée par des chercheurs comme Lev Manovich. Dans l'article *Post-Media Aesthetics*, par exemple, Manovich (2001) défend notamment l'idée selon laquelle l'utilisation-même du concept de médium dans un contexte artistique devrait être abandonnée. Selon l'auteur, le vocable fait traditionnellement référence au matériel utilisé pour créer l'œuvre d'art, une composition qui est, selon lui, difficile à retracer avec précision à l'ère contemporaine. Manovich explique ce raisonnement selon l'argumentaire suivant :

From the 1960s onward the rapid development of new artistic forms – assemblage, happening, installation (including its various sub-forms such as site-specific installation and video installation), performance, action, conceptual art, process art, intermedia, time-based art, etc., has threatened the centuries-old typology of mediums (painting, sculpture, drawing) because of the sheer fact of the multiplicity of these forms. In addition, if the traditional typology was based on difference in materials used in art practice, the new mediums either allowed for the use of different materials in arbitrary combinations (installation), or, even worse, aimed to dematerialize the art object (conceptual art). Therefore, the new forms were not really mediums in any traditional sense of the term. (p. 1)

Plutôt que de clamer la perte de l'importance du médium, la position défendue par Manovich (2001) met de l'avant l'impossibilité de distinguer ou de séparer les nombreux médiums souvent mobilisés au sein d'un même projet artistique. Aussi pertinente soit-elle dans

la discussion post-média, cette idée n'est pourtant ni récente, ni exclusivement liée aux nouveaux médias. En 1966, l'artiste Dick Higgins, lié au mouvement Fluxus, propose ainsi le terme « *intermedia* » pour désigner les croisements entre des médiums aussi divers que la performance, l'art conceptuel, le *mail art*, les happenings, la poésie etc.⁴⁷ Toujours selon Manovich (2001), la principale différence de l'intermédialité avant l'émergence du numérique vient de la nature malléable du *new media art* en ce qui concerne ses méthodes de production, de stockage et de distribution. En effet, les différents modèles de circulation, de présentation des œuvres et de financement des artistes et des événements curatoriaux, sont devenus tellement spécifiques à ce milieu qu'ils ont mené Quarantana (2013) à proposer une particularité encore plus distinctive des arts médiatiques. Pour ce curateur, plutôt que de baser une distinction sur les caractéristiques esthétiques des objets artistiques, il serait plus cohérent de considérer toute œuvre produite, financée et consommée dans le *monde* parallèle des arts médiatiques, comme étant une œuvre d'arts médiatiques. Il déclare ainsi :

The expression New Media Art – like those which preceded it and those which will sooner or later follow it – does not indicate the art that uses digital technology as an artistic medium; it is not an artistic genre or an aesthetic category; it does not describe a movement or an avant-garde. What the expression New Media Art really describes is the art that is produced, discussed, critiqued and viewed in a specific “art world,” that we will call the “New Media Art world.” (Quarantana, 2013, p. 35)

Ce monde présenté par l'auteur remet en cause, par exemple, la conception traditionnelle de l'atelier comme principal lieu de création de l'artiste. Les créateur·e·s ont désormais de plus en plus recours à des espaces collaboratifs comme des *fab labs*⁴⁸, des *makerspaces*⁴⁹ ou encore des centres et laboratoires universitaires. Il s'agit d'un monde où, au lieu de se concentrer uniquement sur la finalité et donc la production d'œuvres d'art, les créateur·e·s misent souvent

⁴⁷ Higgins, D. (1966). *Synesthesia and Intersenses : Intermedia*. Consulté le 26 avril 2020. Disponible sur http://www.ubu.com/papers/higgins_intermedia.html

⁴⁸ Laboratoires de fabrication où les créateur·e·s peuvent manipuler et même fabriquer des médias.

⁴⁹ Espaces similaires aux *fab labs*, mais à caractère plus éducatif, avec un accent sur la création de liens et de moments de partage au sein d'une communauté.

sur l'élaboration de projets artistiques processuels n'ayant pas nécessairement de format final envisagé ou de possibilité de mise en exposition en vue. C'est aussi un monde où le marché de l'art contemporain, où les prix des œuvres sont orientés par le classement des artistes dans le *Kunst Kompass*⁵⁰, est peu à peu remplacé par des œuvres cherchant justement à s'en échapper. Je pense ici particulièrement aux œuvres éphémères ou difficilement collectionnables, financées par des gouvernements, des fondations d'arts ou des centres de recherche. C'est également un monde habité par des institutions artistiques autres que les musées et les galeries d'art, comme par exemple les centres d'artistes autogérés ou les festivals technologiques.

Comme le souligne encore Quarantana (2013), cette dissociation avec l'art contemporain apparait alors essentielle pour les arts médiatiques en tant qu'ensemble de pratiques artistiques ancrées sur l'exploration expérimentale des croisements entre sciences, technologies numériques et arts. Cette exploration nécessite, selon lui, des lieux adaptés aux caractéristiques particulières de ces œuvres, souvent nécessitant un appareillage technique assez spécifique pour exister⁵¹. Le mode de fonctionnement financier du monde des arts médiatiques a également dû s'adapter à ces nouvelles modalités pour rendre possible un travail de création majoritairement non commercial. Malgré ces ajustements impulsés par les artistes elles-mêmes, Quarantana (2013) pointe le fait que le domaine cherche de plus en plus à occuper les espaces traditionnels de l'art contemporain. Or, les artistes et curateur·e·s essayent souvent de réinventer ces espaces – comme le démontre l'exemple du *queer curating* ou d'autres formes d'évènements curatoriaux qui se distinguent des expositions. L'auteur explique :

Some [of the artists] are happy with the New Media Art world; some aren't, and they also resist the economic structures of the contemporary art world. But most of them want to

⁵⁰ Connu comme « la boussole de l'art contemporain » (Lungu, 2012), le *Kunst Kompass* est un classement annuel des 100 meilleur·e·s artistes contemporain·e·s au monde basé sur le prix de leurs œuvres sur le marché global de l'art contemporain. Il existe depuis 1970 et est publié par le magazine allemand *Capital*.

⁵¹ Il n'est pas rare que les œuvres de bioart et de nanoart, par exemple, nécessitent des environnements aux températures contrôlées, comme des serres, ou encore un arrosage fréquent pour rester en vie. Des microscopes sont souvent requis pour la visualisation des œuvres. Des gants ou blouses de laboratoire peuvent aussi être nécessaires pour éviter la contamination de certains organismes.

be free to use both traditional and new media; they are looking for a different understanding, a wider platform, a longer history, a new economic model (p. 41).

Manovich (1996) et Diederich Diederichsen (2007) proposent des acceptions complémentaires, même si toujours basées sur une compréhension dualiste et clivée, entre ce qu'ils identifient aussi comme deux champs artistiques divergents. Manovich (1996) qualifie le domaine de l'art contemporain de « *Duchamp Land* » et celui du *new media art* de « *Turing Land*⁵² ». Selon lui, le premier domaine serait caractérisé par des œuvres « 1) Oriented towards the 'content' ; 2) Complicated ; 3) Ironic, self-referential, and often [including] literally destructive attitude towards its material, i.e., its technology, be it canvas, glass, motors, electronics, etc. » (Manovich, 1996⁵³). Au contraire, les œuvres de *new media art* auraient une « 1) Orientation towards new, state-of-the-art computer technology, rather than 'content.' 2) [seraient] 'Simple' and usually lacking irony. 3) Most important, objects in Turing-land take technology which they use always seriously » (Manovich, 1996).

À son tour, Diederichsen (2007) oppose plutôt « *media art* » à « *gallery art* », sans s'attacher aux caractéristiques esthétiques des œuvres, mais à leur modèle de production et de présentation :

There's plenty of *gallery art* or projects these days that are not for sale, not based on originals or objects, that someone takes home or even can take home. And they are de-built after they've been shown and so on. But of course, they are part of the gallery system and so there is something to be sold and there is something sold: little fetishistic things, traces, leftovers... So, I don't think that this is such an... unbridgeable gap in terms of practices. It's only a different form of organisation. (Diederichsen, 2007⁵⁴, mes italiques)

⁵² Manovich fait référence à Alan Turing, mathématicien anglais à qui l'on doit les premiers développements des sciences computationnelles, ainsi que la création du modèle algorithmique des machines dans les années 1920 et 1930. Il est notamment célèbre pour l'invention de la machine qui porte son nom, modèle qui a servi de base théorique à la création subséquente des ordinateurs.

⁵³ Manovich, (1996). Consulté le 29 avril 2020. Disponible sur <https://rhizome.org/community/41703/>

⁵⁴ Diederichsen, (2007). Consulté le 28 avril 2020. Disponible sur <https://transmediale.de/content/media-art-undone>

Claire Bishop (2012) se pose aussi la question de ce qu'elle interprète comme l'échec du croisement entre arts médiatiques et art contemporain dans son essai controversé *Digital Divide : Contemporary Art and New Media*. De son point de vue, le désir d'exploration provoqué par la révolution numérique du début des années 1990 n'a pas vraiment été suivi d'effets conclusifs : à ce moment-là, il n'y avait, pour elle, que très peu d'artistes qui prenaient au sérieux le fait d'avoir une réflexion approfondie sur les enjeux résultant de la prolifération des nouveaux médias dans la vie de tous les jours :

While many artists use digital technology, how many really confront the question of what it means to think, see, and filter affect through the digital? How many thematize this, or reflect deeply on how we experience, and are altered by, the digitization of our existence? (Bishop, 2012⁵⁵).

Ce point de vue est corroboré quelques sept ans plus tard par la curatrice Ashley Lee Wong (2019) pour qui « l'art des nouveaux médias ou l'art médiatique » (p. 98) occupe une place marginale non seulement dans le monde de l'art contemporain, mais aussi dans son marché, un marché que le numérique essaye sans succès de pénétrer. L'auteure affirme d'ailleurs que les difficultés d'achat et de collection ne constituent pas des causes raisonnables de cette position marginale, étant donné que des modalités contemporaines comme la performance et l'art public ont déjà réussi à intégrer les collections muséales. Elle énonce ainsi d'autres raisons qui, selon elle, sont responsables de cette déconsidération, une perspective qui sera reprise dans les prochaines sections de ce chapitre :

L'art des nouveaux médias a été critiqué pour sa fétichisation de la technologie, qui souvent ne dépasse pas un intérêt pour la nouveauté du médium lui-même. Sa proximité avec le design et avec le spectacle a aussi nui à sa valorisation au sein du monde de l'art. L'art des nouveaux médias est souvent associé à une culture largement masculine (ce dont

⁵⁵ Bishop, (2012). Consulté le 28 avril 2020. Disponible sur <https://www.artforum.com/print/201207/digital-divide-contemporary-art-and-new-media-31944>

témoigne la campagne récente #KissMyArs)⁵⁶ et de programmeurs qui créent une culture fermée qui empêche peut-être une compréhension plus étendue des processus technologiques. (2019, p. 100)

Dans l'ouvrage *Rethinking Curating : Art After New Media*, déjà cité au premier chapitre, Cook et Graham (2010) choisissent, quant à elles, d'adopter une perspective très différente pour catégoriser le *new media art*, un regard qui me paraît plus pertinent par rapport à l'analyse curatoriale qu'elles proposent. Au lieu de se focaliser sur ce que les œuvres *sont*, elles décident de se concentrer sur ce que les œuvres *font*. Ainsi, pour les auteur·e·s, les œuvres d'art numérique se différencient d'autres modalités artistiques surtout par les spécificités liées à leur comportement, et non exclusivement par leur médium : « *new media art* is, broadly, art that is made using electronic media technology and that displays any or all of the three behaviors of interactivity, connectivity, and computability in any combination » (p. 10). C'est une manière d'identification plus précisément liée au mode de fonctionnement de l'œuvre, à ce qu'elle manifeste structurellement. Pour Cook et Graham, si l'œuvre est électronique – et cela veut dire, de manière très simplifiée, une œuvre qui doit être branchée à une prise électrique ou à une batterie pour fonctionner – il suffit qu'elle fasse appel soit à l'interactivité avec l'utilisateur, soit à une connexion Internet ou encore qu'elle soit basée dans l'ordinateur pour qu'elle rentre dans la catégorie d'art numérique, ou de *new media art*.

Par ailleurs, dans son analyse historique de l'émergence et du développement du « *media art* », Chris Wahl (2013) accentue une dimension importante de toute tentative de compréhension de la mise en exposition des œuvres. Pour l'auteur, « *media art* is highly self-reflexive in that it frequently displays the conditions of its own production and reflects on the 'apparatus' in which its production and reception are inextricably tied together » (p. 25). Ainsi,

⁵⁶ Le hashtag a été lancé par les artistes Heather Dewey-Hagborg, Addie Wagenknecht, Camilla Mørk Røstvik et Kathy High en 2016 comme une forme d'opposition à la survalorisation masculine promue par le festival *Ars Electronica*, le plus important festival annuel d'arts numériques au monde. Depuis sa création en 1987, plus de 90% des prix distribués, appelés les *Golden Nica*, ont été offerts à des personnes s'identifiant comme hommes. Le hashtag a surtout joué un rôle de critique généralisée au sexisme présent au sein de l'ensemble du milieu des arts médiatiques et est devenu un symbole des revendications pour la parité de la valorisation institutionnelle des artistes s'identifiant comme femmes.

selon sa vision des arts médiatiques, le dispositif technique de fabrication de l'œuvre dépendrait davantage de la façon dont l'artiste envisage sa réception par les publics. Il en résulte que les processus de création, de développement et de réception de l'œuvre sont en grande partie connectés et ne font qu'un seul et indissociable trajet. Cependant, dans un domaine où différents niveaux d'interactivité sont très communs dans la configuration d'une œuvre et dans ses comportements attendus, il peut être tentant d'envisager l'œuvre comme incomplète avant sa rencontre avec les publics – comme si l'œuvre advenue était sa seule possibilité d'existence, au moins tel qu'imaginée par l'artiste.

Néanmoins, comme le rappelle Wahl (2013), toutes les phases de la trajectoire de vie d'une œuvre d'arts médiatiques – sa conceptualisation, sa production, les phases de test, la mise en exposition – sont intrinsèquement dépendantes les unes des autres, une étape antérieure faisant souvent référence à un moment ultérieur et *vice-versa*. Or, comme l'interactivité est un élément quasi omniprésent dans ces pratiques artistiques, l'expérience des publics devient souvent un élément prédominant dans la considération d'une œuvre. À ce propos, l'historienne de l'art Katja Kwastek (2013) fait une mise en garde. Dans l'ouvrage *Aesthetics of Interaction in Digital Art*, elle présente deux modèles alternatifs pour analyser l'expérience esthétique dans le cas des œuvres numériques interactives :

While an aesthetics of response deals with the work as the central object of the analysis and sees the activation of the recipient as consisting in the invitation to associatively complete or further develop a given work, process aesthetics emphasizes either systemic processes and social relations, or emotional or physical processes and their cognitive elaboration (p. 62).

Kwastek (2013) explique ainsi qu'il existe dans ces deux modèles de l'esthétique une différence de placement du potentiel épistémique de l'œuvre, c'est-à-dire de son potentiel de production de connaissances, pour garder la même terminologie mobilisée dans ma précédente exploration du curatorial. Pour l'esthétique processuelle, l'interaction immédiate qu'une personne établit avec une œuvre et la relation momentanée qu'elle forme avec l'objet artistique n'est pas le point essentiel de son expérience esthétique. Au contraire, cette proposition se

focalise sur la capacité de transformation cathartique que l'œuvre procurerait à la personne qui en fait l'expérience, un développement évolutif qui nécessite un certain temps et une certaine distanciation. Cette élaboration *a posteriori* n'est rendue possible qu'avec une prise de recul, laquelle irrémédiablement suit l'instant de la rencontre : « the epistemic potential of interactive art is based... on an oscillation between flow and distancing and between action and reflection that originates in the processes of interaction » (p. 171). Avec l'appareillage théorique offert par l'esthétique processuelle, l'élaboration cognitive qui peut suivre un premier contact avec l'œuvre d'art est incluse dans la compréhension de son expérience, ce qui est un important aspect lorsque l'on envisage l'œuvre plutôt comme processus que comme objet ponctuel. Cette reconnaissance à l'égard de la dimension processuelle des arts médiatiques est répandue dans la littérature, comme le confirment par exemple Cook et Graham (2010) lorsqu'elles définissent « new media as being characteristically about process rather than object » (p. 5).

Parmi les nombreuses spécificités traditionnellement associées aux œuvres d'arts médiatiques, on pourrait aussi citer leur temporalité, comme le pointe la curatrice Christiane Paul (2008) : « time-based, dynamic, and real-time » (p. 4). Le côté collaboratif des projets, très cohérent avec la nécessité récurrente d'obtenir le soutien de différentes expertises pour la réalisation d'une même œuvre, est aussi mise de l'avant par plusieurs théoricien-ne-s, comme lorsque Biggs et Travlou (2012) parlent de « distributed authorship », une auctorialité qui, selon Ilze Black et Graham White (2013), « enable us to reconsider the very meaning of creativity that is not merely the product of an individual but rather... [a] performative activity released when engaged through and by a community » (p. 8). De surcroît, la communauté des arts médiatiques se distingue par l'utilisation d'un vocabulaire qui lui est spécifique et dont les premières tentatives de repérage datent de 1997 avec le premier *Dictionnaire des arts médiatiques* publié au Québec (Poissant, 1997)⁵⁷.

Comme cette brève revue de littérature tente de démontrer, les nombreuses manières d'approcher l'étude des arts médiatiques peuvent mener à des directions et lignes directives très

⁵⁷ Disponible sur https://extranet.puq.ca/media/produits/documents/719_9782760540521.pdf

distinctes. Les questions terminologiques, les aspects esthétiques et les comportements des œuvres constituent autant de terrains d'approche, chacun se focalisant sur des pistes distinctes. Dans cette thèse, j'essaierai d'explorer un volet qui me paraît plus fructueux si l'on considère l'analyse relationnelle, processuelle et empirique qui m'intéresse particulièrement. Cette orientation commence avec une question *a priori* simple, mais pour le moins complexe : où l'œuvre d'arts médiatiques se situe-t-elle ? Où commence-t-elle et où se termine-t-elle ? Dans la sous-partie suivante, je me pencherai donc sur les nouveaux matérialismes, un champ de connaissances qui offre des pistes intéressantes dans l'exploration de ces questionnements.

3.2 Où l'œuvre d'arts médiatiques se situe-t-elle : l'apport des nouveaux matérialismes

En septembre 2018, j'ai eu l'opportunité de co-organiser le colloque *Work the Work* à l'Université Concordia en tant que membre du collectif de recherche-crédation *Curation as Research-Creation (CRCC)*⁵⁸. L'objectif de ce symposium était plutôt simple : servir de terrain de discussion et de travail pour certains projets curatoriaux et artistiques de recherche-crédation encore en phase de développement. Parmi ces travaux, nous nous sommes arrêté·e·s sur un des projets processuels intermedia de l'artiste Nik Forrest, qu'elle travaillait en partenariat avec un.e autre artiste. Le projet était basé sur des thématiques telles que la similarité d'identités de genre, d'âge et de pratique des deux artistes, menant Forrest à faire l'affirmation suivante :

Sometimes I have a hard time figuring out where the object of our work is. Pictures are inadequate, language sometimes is too. There is an experience of misrecognition, after all we're very different, and I don't know what the thing moving between us is, where the work is. So, if what we showed before was not the work, but residues of our explorations, what is the work and where is it happening?⁵⁹

Pendant les recherches effectuées dans le cadre de ce collectif curatoriale, le CRCC se posait les questions suivantes depuis quelques mois : où est l'œuvre d'art et où est le travail curatoriale ?

⁵⁸ <https://www.crccmontreal.com>

⁵⁹ N. Forrest, communication personnelle, 27 septembre 2018.

Même si ces questions n'étaient pas directement liées aux arts médiatiques, mais se posent dans n'importe quel processus de création, mon intuition me faisait dire qu'il s'agissait là avant tout d'une question liée à la notion de matérialité. Pour Forrest, les images et le langage utilisé-e-s dans le travail n'étaient ni efficaces ni suffisant-e-s pour décrire la totalité de l'œuvre. Elle mentionnait aussi une question de temporalité : si ce que le duo avait produit auparavant dans le cadre de ce projet – essentiellement des registres photographiques et vidéo faisant figure d'essais et de tests – n'était pas encore l'œuvre en tant que telle, mais des indices ou pistes exploratoires, donc qu'était, finalement, l'œuvre elle-même ?

La problématique soulevée par Forrest habite une partie des études en arts médiatiques, plus spécifiquement les recherches concernant les perspectives curatoriales ou l'expérience des publics. Après tout, il est vrai que la mise en exposition et la rencontre avec les publics posent souvent la question de savoir ce qui matérialise les œuvres et ce, au travers des choix effectués lors de l'installation. Ces choix peuvent varier énormément d'un événement curatorial à l'autre. Ainsi, comment préciser ce que sont les œuvres dans une modalité artistique où leur matérialité est souvent processuelle, temporelle et malléable ?

Quelques chercheur-e-s, comme Cubbit et Thomas (2013), se sont aussi intéressés à cette question. Dans *The New Materialism in New Media Art History*, les deux chercheurs partent d'une question similaire en se demandant de quoi sont faites les œuvres d'arts médiatiques. Pour eux, les réponses à cette question se trouvent aux croisements théoriques entre l'histoire des arts médiatiques et les nouveaux matérialismes puisque cette jonction s'oppose à l'idée commune selon laquelle ces œuvres seraient « immaterial, weightless, and friction-free » (p. 20). Toujours selon ces auteurs, lorsque les critiques et historien-ne-s d'arts médiatiques choisissent de parler très superficiellement de « technologie numérique », une terminologie dont la définition exacte est rarement précisée, elles négligent l'analyse des matérialités de ces technologies, c'est-à-dire de ce dont les œuvres sont effectivement faites.

Parmi ces matériaux, on trouverait, par exemple, des condensateurs et autres résistances, des diodes, des transistors, ou encore des bobines. Tous ces éléments sont les composantes de base de n'importe quel système électronique, lesquels possèdent évidemment un poids, une

dimension, et occupent un espace dans le monde. En d'autres termes, ils possèdent une matérialité et peuvent être à l'origine de plusieurs types d'impact :

Making things through electronic networks is far from immaterial. The environmental footprint of digital equipment is enormous in terms of materials, energy use, and pollution in manufacture and recycling. It implicates every user in sweatshops, illegal trade in toxic waste, warlordism in areas controlling strategic minerals, and the decimation of indigenous land (Cubbit et Thomas, 2013, p. 35).

Souvent, l'attention portée à la matérialité des médiums artistiques accompagne la possibilité de dénonciation de leurs effets secondaires. Autrement dit, en négligeant l'importance du médium, les théories post-média manquent parfois l'intérêt critique qu'il y a à se pencher sur les conséquences matérielles que le développement technologique des médiums provoque sur l'environnement et sur la société en général⁶⁰. Ces effets se répercutent aussi sur les inégalités sociales entre nord et sud, par exemple, ce qui démontre souvent la disparité d'accès des artistes à la technologie ou au financement de l'expérimentation, simplement sur la base de leur lieu de résidence sur la planète. Comme le signale l'auteure post-colonialiste María Fernández (1999) :

If artists in developed countries feel pressured to constantly upgrade, fearing that the value of their work will be judged on the currency of the technology, artists in poor countries could be even more severely marginalized, as they have less opportunity for upgrading and may choose not to work with the technology in the first place. (p. 68)

Il en résulte que les réflexions liées à l'espace occupé par une œuvre d'arts médiatiques peuvent mener à une série d'autres problématiques autour des matérialités des œuvres d'art d'une manière plus globale. Selon une perspective liée aux nouveaux matérialismes, l'agentivité matérielle des entités est toujours présente et y porter attention dépend seulement d'un choix épistémologique. D'un point de vue curatoriale, cet aspect est également important lorsque l'on aborde les possibilités d'expérience esthétique, où les dimensions souvent considérées comme

⁶⁰ Particulièrement en relation à *Femynynytes*, cette question sera explorée dans l'Interlude 3.

« immatérielles » de la rencontre avec l'œuvre – comme les ressentis, les pensées, ou les émotions que les œuvres inspirent chez les publics – deviennent fondamentales.

Adoptant une approche communicationnelle, Cooren et Martine (2016) offrent un outil intéressant pour examiner les différents degrés de matérialité de toute entité, qu'ils soient actuels, virtuels, imaginés ou vécus. Cette proposition est détaillée dans le cadre d'une analyse sociomatérialiste⁶¹ du processus de développement d'une idée dans l'article *Matérialité, communication et organisation : la vidéo-filature d'une idée* :

Il n'y a donc pas, d'un côté, un monde matériel (le monde des chaises, des ordinateurs, des murs, etc.) et, de l'autre côté, un monde immatériel (le monde des pensées, des émotions, des spectres, des discours, etc.). Au contraire, si quelque chose ou quelqu'un existe, c'est bien toujours qu'il se matérialise ou se concrétise, d'une manière ou d'une autre, que ce soit sous la forme d'un site web (Cooren, 2012), d'un porte-parole (Cooren, 2010a, 2010b), d'un chiffre (Fauré et al., 2010), d'un regard (Cooren, 2013), etc. La matérialité et l'immatérialité doivent donc être pensées, là aussi, relationnellement, autrement dit, en termes de degrés. Des choses, des êtres vont toujours plus ou moins se matérialiser devant nous... que ce soit par le biais, entre autres, d'une discussion, d'une expérience ou d'un ressenti. (p. 4)

Transposés aux domaines artistiques, les discussions autour des nouveaux matérialismes, comme celles inspirées du post-humanisme, proposeraient donc de remplacer les oppositions binaires, comme le matériel *versus* l'immatériel, par des degrés de matérialité d'une œuvre, d'une expérience ou d'un évènement curatorial. Ces théories expriment un désir de substituer à une conception passive, inerte et rigide des matières une vision à la fois active, créative et indéterminée de ces entités. La curatrice Mélanie Bouteloup (2016) s'inscrit également dans cette pensée, notamment dans ses recherches sur la patrimonialisation d'objets muséaux rendant compte de l'histoire occidentale à travers les époques. Même si, *a priori*, il s'agit d'objets ayant

⁶¹ La notion de sociomatérialité, développée par Wanda Orlikowski (2007), est une dérivation des courants liés aux nouveaux matérialismes surtout appliquée à des contextes organisationnels. Cette approche considère que le matériel et le social sont ontologiquement interdépendants et indissociables dans toute analyse de la réalité.

une matérialité communément comprise comme fixe et stable – comme les registres photographiques officiels de dates historiques dans plusieurs pays – Bouteloup défend la nécessité que cette historiographie puisse « account for the contradictions, influences, and resistances with a more transcultural approach, in which the distinction between the tangible and the intangible would be less rigid » (p. 122). Il s’agirait ainsi de comprendre une matière qui *devient*, ou qui *est* de manière impermanente, active et souvent imprévisible.

L’ouvrage *New Materialisms : Ontology, Agency, and Politics*, dirigé par Diana Coole et Samantha Frost (2010), est une des premières tentatives visant à regrouper des auteur·e·s réfléchissant au champ émergent des nouveaux matérialismes. Ces courants théoriques deviennent la cible d’importantes critiques et ce, dès leur développement. Curieusement, c’est leur manque de positionnement critique par rapport aux réalités observées qui leur est souvent reproché. Cette option est assumée par Coole et Frost (2010) dans l’introduction du livre, lorsqu’elles expliquent que « the prevailing ethos of new materialist ontology is... more positive and constructive than critical or negative: it sees its task as creating new concepts and images of nature that affirm matter’s immanent vitality » (2010, p. 8). Ainsi, ces manques de considération et de contextualisation à la fois critique et politique associés aux nouveaux matérialismes seraient en réalité l’apanage d’autres sous-courants. C’est par exemple le cas des nouveaux matérialismes féministes, qui se retrouvent à la croisée des perspectives féministes et des études culturelles.

Il n’en reste pas moins que l’ensemble de ces théories se développent sur une dynamique d’opposition – mais aussi de continuité – par rapport au socioconstructivisme⁶². Ayant son origine dans le matérialisme historique de Karl Marx, le socioconstructivisme (que j’ai déjà évoqué au premier chapitre) considère que le développement de connaissances scientifiques est déterminé par des forces sociales contingentes et indépendantes des méthodes rationnelles, ce qui fait que tout phénomène peut être considéré comme socialement construit et institutionnalisé. En privilégiant le discours de représentation sur la matière représentée, cette vision réduit ainsi

⁶² À ce propos, Coole et Frost (2010) affirment : “It is entirely possible... to accept social constructionist arguments while also insisting that the material realm is irreducible to culture or discourse and that cultural artifacts are not arbitrary vis-à-vis nature” (p. 27)

l'emprise des corps et de leurs subjectivités dans la compréhension d'une réalité. Ainsi, l'ensemble des changements de paradigmes revendiquant ce retour à la matière s'est produit durant le tournant ontologique du début des années 2000 et pose les bases de ce qu'on appelle aujourd'hui le « tournant matériel ».

Les équivalences de vocabulaire qui peuvent être observées entre les approches processuelles, post-humanistes et les nouveaux matérialismes dévoilent certaines similarités épistémologiques, comme la résistance à une vision moderniste et humaniste opposant discours et matière, sujet et objet, observateur-e et observé-e. Néanmoins, certains vocables sont problématiques pour transiter parmi ces différentes approches, comme c'est le cas du terme « agentivité », évoqué plus haut⁶³. Même si l'idée d'agentivité liée à la matière soit à la base des perspectives matérialistes, plusieurs auteur-e-s post-humanistes et processuel-le-s l'identifient comme étant une propriété liée à l'intentionnalité. L'une des plus célèbres auteures associées aux nouveaux matérialismes, Karen Barad (2003), affirme par exemple, que la notion d'agentivité doit être pensée comme une mise en place, un « enactment, *not something that someone has* » (p. 826-827, mes italiques).

Pourtant Bruno Latour (2006) dissocie intention et action lorsqu'il élabore sa théorie de « l'acteur-réseau », où il évoque l'idée « d'agentivité des non-humains ». Même si selon moi, cette formulation ranime le dualisme qu'elle tente de dénoncer, les écrits de Latour précisent l'indépendance de l'action d'une entité autre-qu'humaine et l'intention préalable de l'humain qui l'a produite, placée ou adressée (Latour, 1994). Dans sa philosophie whiteheadienne, Manning (2016) remplace ce vocable par la proposition de Guattari (2013), « agencement », pour éviter toute connexion entre l'action et les entités individuelles et ainsi se focaliser sur les forces immanentes de l'évènement lui-même.

Au milieu de ces débats, il est parfois difficile de saisir précisément ce qu'« agentivité » signifie, en dépit du fait que le mot est au centre des discussions liées aux nouveaux matérialismes. Même si Ingold (2013) se refuse à l'utiliser, je trouve très éclairante la métaphore

⁶³ Un autre terme qui pose problème est celui d'« interaction », que j'aborderai au chapitre 4.

qu'il utilise dans *Making : Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*, un ouvrage que je citais déjà au premier chapitre. En faisant le parallèle avec le domaine du *design* où des objets sont créés par et pour des humains, Ingold affirme, en effet :

We are deceived into thinking of the spoon as a solution to the problem of how to transport food from bowl to mouth, when in fact it is the spoon that determines that we should do so rather than, say, holding the bowl directly to our lips. We are fooled into supposing that chairs afford the possibility to sit down, when it is the chair that dictates that we should sit rather than, say, squat. And we imagine that the table is the solution to providing support for box, jug, bowl and spoon, when it is only because of the table that we are expected to place things at such a height, rather than at ground level. Manipulating spoons, sitting on chairs and eating from tables are bodily skills that take years to acquire. They do not make things any easier for us. (p. 62)

Ce qui trouble non seulement Ingold mais une bonne partie des penseur·e·s du processus lorsqu'elles problématisent le mot *agentivité*, c'est qu'elles perçoivent comme linéaire la relation cause/conséquence et l'idée selon laquelle les êtres agiraient parce qu'ils seraient *dotés d'agentivité*. Une telle notion n'est pas sans rappeler une logique instrumentale qui n'aurait pas sa place dans une pensée du processus. En effet, dans l'ontologie processuelle, les dynamismes au sein de tout évènement sont intérieurs à l'évènement lui-même, ainsi que circulaires, et donc sans origine ni fin. Pour Ingold (2013), ni humains, ni autre-qu'humains ne peuvent *posséder* de l'agentivité. C'est presque l'inverse : ils sont plutôt « possessed by action » (p. 97) – ou encore, comme le dirait Whitehead (1938), « immersed in action » (p. 217).

Cette action, ou agencement, appartiendrait donc à la totalité d'un évènement circonscrit dans un espace-temps précis, et non pas à des êtres individuels en faisant partie. Bien que je considère cette discussion importante et nécessaire, il me semble que la vision d'Ingold contredit curieusement ses propres points de vue. Quand Ingold déclare que la cuillère *détermine* ce que nous devons faire avec la nourriture et que la chaise *dicte* que nous devons nous asseoir au lieu de nous accroupir, il s'agit, selon moi, d'actions qu'il attribue à ces objets. Après tout, en nous incitant à adopter certains comportements – ce qui constitue par ailleurs une logique post-

humaniste très intéressante – ces êtres nous font faire des choses, ou autrement dit, agissent, et leurs actions provoquent aussi des réactions sur nos corps humains.

Les théoricien-ne-s liées aux nouveaux matérialismes admettent, ielles aussi, que les entités autre-qu’humaines « font une différence » (Cooren, 2013) dans toute situation. Plus précisément, ces auteur-e-s envisagent que les *corps* de ces êtres, qu’ils soient organiques ou non, affectent le processus de dévoilement et de déploiement de la réalité. Dans l’article *Orientations Matter*, la théoricienne féministe Sara Ahmed (2010) montre ainsi comment la manière dont les corps sont orientés dans l’espace impacte et altère les relations qui s’établissent entre eux. Selon sa vision amplement relationnelle, aucun corps n’est réductible à lui-même, ce qui voudrait dire qu’aucun corps n’existe totalement en dehors de sa relation avec d’autres corps. Ainsi, en partant d’un objet aussi commun qu’une table, Ahmed parle de la manière dont l’usage de l’objet affecte son ontologie même : « what we do with the table or what we allow the table to do is essential to the table... the ‘in order to’ structure of the table, in other words, means that those who are ‘at’ the table are also part of what makes the table itself » (p. 244). Si cet usage est réorienté – comme c’est par exemple le cas avec des dispositifs électroniques comme l’ordinateur, la télévision, ou la tablette électronique qui, une fois déplacés dans un musée ou galerie, deviennent partie prenante des œuvres d’art – l’ordre de cohérence du monde tel qu’antérieurement établi apparaît questionné.

Selon Ahmed (2010), ce travail de réorientation peut également être politique, comme lorsque les premières écrivaines ont osé écrire de la poésie et de la philosophie sur des tables censées offrir à manger, dans des cuisines où elles étaient censées préparer les repas. Ainsi, l’auteure met en avant l’importance politique de la matière, une dimension fondamentale des nouveaux matérialismes féministes :

Feminist philosophers have shown us how the masculinity of philosophy is evidenced in the disappearance of the subject under the sign of the universal. The masculinity might also be evident in the disappearance of the materiality of objects, in the bracketing of the materials out of which, as well as upon which, philosophy writes itself, as a way of apprehending the world. (p. 249)

La combinaison des efforts de définition des arts médiatiques avec les multiples apports qui suivent le tournant matériel, de même que les fructueuses pistes offertes par Ahmed, me permettent d'aborder par la suite ce qui peut émerger de la rencontre entre les arts médiatiques et les nouveaux matérialismes féministes. Tel qu'avancé dans la première sous-partie de ce chapitre, cette association propose un regard davantage enrichissant dans un domaine toujours majoritairement masculin comme celui des arts médiatiques. Je commencerai ces réflexions à partir de l'exemple de mon exploration spatiale de l'exposition *Veins*, de l'artiste canadienne Rita Mckeough, que j'ai visitée au printemps 2018 au centre d'artistes Oboro à Montréal.

3.3 Des corps dans l'espace artistique : les nouveaux matérialismes féministes

L'artiste Rita Mckeough travaille avec des médias électroniques et numériques pour créer des performances, des installations et des œuvres sonores. Plus précisément, McKeough est une créatrice qui s'intéresse non seulement à la matérialité de ses œuvres, mais aussi à celle des corps des visiteur·e·s qui explorent ses œuvres. Suite à ma rencontre personnelle avec l'exposition *Veins*, j'ai publié un compte-rendu, dont je partage ici quelques extraits :



Figure 1 - Veins. Vue de l'exposition Veins, de Rita Mckeough, au Centre Oboro (2018).

Entrer dans le monde de l'artiste albertaine Rita McKeough, c'est accéder à un espace-temps où naturel et artificiel se mêlent profondément. Le rideau gris, disposé au début de

son installation *Veins*, marque le point de départ d'une expérience ritualiste. En acceptant d'ouvrir ce rideau, le visiteur doit être prêt à s'ouvrir à de nombreux questionnements. Comment prendre sa responsabilité en tant qu'humain dans un monde co-construit et constamment modifié par des croisements entre machines et organique ? Quelles sont les possibilités d'avenir que nous traçons avec l'environnement ? Est-ce que nous nous considérons comme partie prenante de cet environnement ou est-il plus confortable de nous concevoir en marge de ce système, protégés par notre statut d'être intelligent ?... Les sensations auditives et visuelles qui activent notre corps une fois dans l'espace de l'installation ne sont pourtant aucunement naturelles. Le son des percussions, des aboiements et des voix incompréhensibles émerge des haut-parleurs et d'un système automatisé faisant battre des baguettes sur des tambours. Par terre, des petites feuilles en plastique dans les couleurs des mi-saisons contrastent avec les grandes feuilles sur lesquelles des serpents de bois s'articulent sans arrêt. Ces objets partagent l'espace avec des chevalets de pompe miniatures et motorisés, dont le bruit aigu accentue cet univers de brisure entre naturel et artificiel. Au milieu de l'œuvre s'articule un parcours en forme d'autoroute, seul endroit où les humains ont le droit de transiter⁶⁴.

Dans *Veins*, les corps humains des visiteur·e·s font partie de l'œuvre. Plus exactement, ces corps traversent l'œuvre tels des voitures sur la route. Autour d'eux, naturel et artificiel se mêlent, créant un environnement surréaliste où l'expérience corporelle de la personne participe à la matérialité même de l'œuvre. Ceci est souvent le cas dans les œuvres d'arts médiatiques, où des installations tendent à favoriser l'introspection ou la projection dans des mondes autres que le nôtre. Fréquemment, les créateur·e·s optent pour l'incarnation plutôt que la représentation, engendrant ainsi des dispositifs qui permettent aux publics de s'immerger *dans* l'œuvre. Ainsi, les arts médiatiques invitent les publics à les expérimenter et à les ressentir à travers la manipulation, la participation et l'interaction physique avec l'œuvre elle-même.

⁶⁴ Moreira (2018). Consulté le 13 mars 2020. Disponible sur <https://baronmag.com/2018/04/art-au-rendezvous-veins/>

Cette approche permet ainsi une proximité spatiale entre corps humains et corps machiniques, ou encore d'autres types de corps organiques comme des animaux, des bactéries, des végétaux, etc. La proximité sensorielle avec des œuvres interactives, qu'elle soit auditive, olfactive, ou haptique, met en scène des duos omniprésents dans les discours post-humanistes : à travers l'interaction entre ces différents corps, des regroupements nature-culture émergent. Ainsi, chaque analyse d'œuvre interactive d'arts médiatiques amène à porter une attention particulière à l'ensemble des corps formé par la combinaison art-visiteur·e. Autrement dit, dans les arts médiatiques, le dispositif artistique est engendré par la rencontre entre le corps humain et le corps autre qu'humain qu'est l'objet artistique.

Ce dispositif corporel multiple est justement central dans l'ouvrage de l'historienne des arts médiatiques Kate Mondloch (2018) intitulé *A Capsule Aesthetic : Feminist Materialisms in New Media Art*. En se penchant exclusivement sur la réception de quelques œuvres numériques des artistes Pipilotti Rist, Patricia Piccinini et Mariko Mori, l'auteure émet l'hypothèse selon laquelle la façon dont les publics voient et font l'expérience d'une œuvre d'arts médiatiques est aussi importante que l'œuvre elle-même. Ainsi, Mondloch se concentre sur « l'interface » créée par le regroupement œuvre et visiteur·e en tant que sculpture artistique située et basée sur une durée déterminée – la durée de cette rencontre. Elle explique :

In the case of media installation artworks, the interface is of particular importance because the interface — where and how the viewing body encounters the material artwork — is in large part the meaning of the work of art itself. Installation artworks are participatory sculptural environments in which the viewer's spatial and temporal experience with the exhibition space and the various objects within it forms part of the artwork (p. 8).

Pour Mondloch, dans le cas spécifique des arts médiatiques, surtout pour les œuvres interactives et immersives des artistes qu'elle étudie, c'est seulement à partir de l'expérience corporelle de la matérialité de l'œuvre que l'on peut accéder à sa signification. Cette perspective a une inspiration foucauldienne en ce qu'elle promeut la non-séparabilité entre le corps qu'on habite et le discours qu'on profère. Foucault (1975) est d'ailleurs l'un des premiers penseurs à

admettre que discours et matière s'incarnent dans nos propres corps, un point de vue aussi partagé et développé par les auteur·e·s des nouveaux matérialismes telles que Barad (2003), pour qui « the relationship between the material and the discursive is one of mutual entailment. Neither is articulated/articulable in the absence of the other; matter and meaning are mutually articulated » (p. 822). En ce sens, les *matérialismes féministes* étudient l'importance des spécificités matérielles des corps dans la problématisation de la société, à commencer par les corps humains. L'auteure féministe Rosi Braidotti (2012) précise : « the key concept in feminist materialism is the sexualized nature and the radical immanence of power relations and their effects upon the world » (p. 22).

En outre, ce sont les *nouveaux* matérialismes féministes qui portent une attention particulière aux potentiels politiques de l'humain et de l'autre qu'humain selon une perspective post-humaniste principalement liée aux domaines des Sciences, Technologie et Société (STS) et à l'écologie. Ce courant est représenté, d'entre autres, par des figures de proue telles que Karen Barad, Donna Haraway et Elizabeth Grosz, des auteures auxquelles je fais appel tout au long de cette thèse. Leurs postures théoriques accordent une place importante aux dimensions naturelles-culturelles et technoscientifiques des réalités, telles que celles générées par les interfaces des artistes impliqué·e·s dans les arts médiatiques. Amplement inspirée de la notion bergsonienne de « vie » telle qu'explicitée dans le premier chapitre, Grosz (2010a) offre d'ailleurs un rapprochement entre les perspectives processuelles et les nouveaux matérialismes féministes dans son article *Feminism, Materialism, and Freedom* :

The material universe is regular, reborn at each moment, fully actual and in the present. But at its most expansive, it is part of the flow of pure duration, carrying along the past with the present, the virtual with the actual, and enabling them to give way to a future they do not contain. (p. 151)

Le raisonnement de Grosz donne des pistes de réflexion sur les actualisations possibles et parfois imprévisibles d'une œuvre d'arts médiatiques dans sa rencontre avec de multiples corps. Comme l'explique Mondloch (2018), s'inspirant amplement des théoriciennes citées ci-haut, « for

feminist new materialists, bodies are not merely cultural or biological, but rather are constituted in performative *affective encounters* » (p. 13, mes italiques).

Pour mieux saisir l'affirmation de Mondloch (2018), il m'apparaît important de préciser la notion d'« affect », assez répandue dans les théories processuelles, post-humanistes, féministes et dans le champ interdisciplinaire des nouveaux matérialismes. Le « tournant affectif », conceptualisé à partir des années 1990, entre autres par la théoricienne féministe Patricia Clough (2008), rejoint les courants théoriques cités ci-dessus dans le refus de la quête d'une objectivité scientifique traditionnelle et prône au contraire la défense de connaissances situées (Haraway, 1988). Par ailleurs, ce tournant rejette les limites discursives imposées par les logiques socioconstructivistes. En particulier, le recours au concept d'affect appelle à considérer non seulement les émotions et sensations vécues et ressenties par les êtres humains, mais également les capacités d'auto-organisation dynamiques présentes dans toute matière.

Pour Massumi (2002) l'affect serait ainsi lié à des réponses et des réactions corporelles autonomes et non pas uniquement conscientes. En ce sens, il différencie affect et émotions, soulignant que l'équivalent plus approprié du mot « affect » ne serait pas le terme sensation, mais plutôt *l'intensité*. L'auteur affirme que les émotions et sensations seraient, en effet, l'affect narré et qualifié :

For present purposes, *intensity will be equated with affect...* An emotion is a subjective content, the sociolinguistic fixing of the quality of an experience which is from that point onward defined as personal. *Emotion is qualified intensity*, the conventional, consensual point of insertion of intensity into semantically and semiotically formed progressions, into narrativizable action-reaction circuits, into function and meaning (p. 27-28, mes italiques).

Ainsi, les rencontres affectives dont parle Mondloch (2018) ne sont pas entièrement traduisibles par les sensations physiques qu'ont les personnes entrant en contact avec les œuvres, ni par leur capacité à s'en rendre compte lors d'une compréhension postérieure, telle qu'admise par l'esthétique processuelle de Kwastek (2013). Les questions liées aux particularités temporelles des rencontres affectives sont abordées par l'historienne de l'art Christine Ross (2018) lorsqu'elle

développe le concept de « *wonder* », ou « an affective form of temporality that comes about when we encounter objects “as if for the first time,” surprising us and moving us in that surprise — as a condition of possibility of the future. » (p. 206).

Il est à noter que ces rencontres affectives actualisent des entités virtuelles, seulement existantes en potentialité avant ces réunions, dont l’origine remonte à l’esprit des artistes qui les ont imaginées en amont. Il s’agit d’une jonction entre différents types de corps matériels ayant un caractère disruptif, comme l’explique encore Massumi (2002) : « Intensity would seem to be associated with nonlinear processes : resonance and feedback that momentarily suspend the linear progress of the narrative present from past to future... it is like a temporal sink, a hole in time » (p. 26). De plus, ce sont des évènements limités et également formés dans la relation établie entre les éléments humains et autre-qu’humains qui construisent l’interface artistique. Pour reprendre la célèbre métaphore de Haraway (1991), je dirais que Mondloch s’intéresse au cyborg formé par ces relations, « a hybrid of machine and organism » (p. 149).

Il en résulte qu’analyser les arts médiatiques sous l’angle des nouveaux matérialismes féministes implique de considérer l’importance politique et corporelle des relations entre matériaux technologiques et corps organiques, lesquels font partie de l’œuvre et lui permettent d’exister. Ces relations sont mobiles et transitoires : elles changent en fonction des nombreux éléments faisant partie de chaque trajectoire propre à l’œuvre d’art dans le cadre d’un évènement curatorial spécifique. Haraway (2014) nous rappelle encore l’importance des relations et des pluralités pour comprendre chaque entité individuelle quand elle déclare : « to be a one at all, you must be a many and it's not a metaphor... those who are have been in relationality all the way down »⁶⁵.

À la lumière de ce qui a été étudié jusqu’alors, je présenterai dans le prochain chapitre la problématique et le cadre théorique de cette thèse. Je me concentrerai sur la manière dont une compréhension matérielle-discursive (Barad, 2003) inspirée des nouveaux matérialismes féministes peut stimuler une réflexion sur le curatoriel comme un phénomène communicationnel

⁶⁵ (Haraway, 2014). Consulté le 13 mai 2020. Disponible sur <http://opentranscripts.org/transcript/anthropocene-capitalocene-chthulucene/>

(Cooren, 2012) et producteur de connaissances (von Bismark et Rogoff, 2012). Cette question sera spécifiquement appliquée au cas des arts médiatiques, des pratiques qui constituent, selon mes observations et expériences, un terrain particulièrement fructueux pour l'étude processuelle des relations établies entre œuvre d'art et curatorial.

Interlude 2

Parfois c'est intéressant de ne pas savoir exactement ce qu'on est en train de faire

« *We're not outside observers of the world...
we are part of that nature we seek to understand.* »
Karen Barad⁶⁶

Je me rappelle le trou que cette conversation m'avait mis à l'estomac.

- Ce n'est pas clair pour moi si les œuvres seront à vendre ?

J'avais répondu à cette question avec la fierté de quelqu'un qui est assurée de faire quelque chose de vraiment correct et éthique :

- Non, non, en fait c'est une galerie privée, mais pour moi c'était une contrainte importante que les œuvres ne soient pas à vendre pour que l'aspect commercial n'impacte pas notre sélection curatoriale.

((Pause de la réceptrice de ce message, révélant un mix de choc et de *zéro admiration*)).

- Ok, donc vous allez offrir un cachet aux artistes ?

((Moment de gêne profonde de ma part)) – Euh... on ne pensait pas, non, enfin, nous allons déjà avoir tellement de dépenses, c'est une exposition assez informelle et *hands-on*...

((Cette fois, aucune pause de mon interlocutrice, au contraire, elle me coupe presque la parole telle était son indignation)) :

- Oui mais vous ne pouvez pas faire ça. Il faut prioriser le paiement des artistes. C'est de ça qu'on vit, les artistes, sinon c'est de la pure exploitation.

((Place cédée au trou à l'estomac)).

J'avoue ne pas me souvenir si ce furent les mots exacts de ma collègue, quelqu'un avec qui j'allais commencer à travailler quotidiennement pendant huit mois, lors d'un échange dans un centre féministe d'arts médiatiques à Montréal. Son ton accusatoire m'a beaucoup heurtée. Je savais que quelque chose n'allait pas, qu'un point important manquait dans les calculs budgétaires que Treva et moi avions fait pour l'exposition. C'était ma première vraie fois en tant que curatrice, ce serait marqué dans le titre de ma thèse : *une expérience curatoriale*. Je savais qu'il y aurait des imperfections, mais je suivais un cours de commissariat émergent en arts médiatiques dans un autre centre d'artistes justement pour ne pas me perdre dans mon énorme *to do list*. Le budget, c'était compliqué, et moi, j'avais toujours été très mauvaise avec les finances. Je faisais du bénévolat volontiers, après tout, c'était ma recherche. Treva, quant à elle, n'avait jamais parlé d'une rémunération, ni pour elle, ni pour les artistes. On leur donnait une opportunité d'exposer leur travail dans une galerie à Montréal, ce n'était pas *suffisant* ?

⁶⁶ Barad, 2003, p. 828.

Mais quelle terrible mentalité de colonisatrice je pouvais avoir pour une brésilienne.

À la suite de cet échange j'étais évidemment fâchée, comme à chaque fois que quelqu'un me critique et je sais très bien que la personne a raison. Je me confiais à mon tout nouvel ami, un artiste en arts médiatiques qui suivait le même cours que moi, mais avec qui j'avais une certaine proximité car il était le copain d'une amie. Je lui disais que le ton agressif de notre collègue me paraissait dépassé, après tout, elle ne me connaissait pas⁶⁷. Mais au fond de moi, je me demandais en réalité comment moi, en tant que personne préoccupée par les enjeux d'inégalité sociale, avais pu ne pas prendre le paiement des artistes en considération. Le raisonnement derrière ça, caché sous chaque appel à projets et chaque sélection selon un quelconque mérite, était un seul : que dans une hallucinante position de pouvoir, un·e curateur·e rend service aux artistes qu'elle expose, surtout s'il s'agit d'artistes émergent·e·s. Un argument absurde, étant donné que le métier-même de curateur·e n'existerait pas sans l'artiste, laquelle ou lequel continuerait quand même à mener sa vie créative en l'absence d'un·e curateur·e.

Finalement, suite à plusieurs réflexions à la fois individuelles et en partenariat avec Treva, le cachet des artistes est devenu une priorité dans *Femynnytees*. Même si nous n'avons pu leur offrir qu'un montant symbolique, j'ai tout à fait compris la révolte de ma collègue, et heureusement on a eu le temps de corriger cette faute.

Après la fin des deux mois où *Femynnytees* était à l'affiche, une période pendant laquelle Treva et moi avons fait la permanence de la galerie deux à trois fois par semaine, j'ai réalisé que j'avais retrouvé quelque chose d'énormément précieux. La sensation d'accomplissement après avoir produit une exposition dépassait largement n'importe quelle récompense financière dont j'aurais pu bénéficier (mais que, juste pour être claire, je n'ai pas eue). Je n'avais pas de mots pour exprimer ma reconnaissance quant au fait que mon séjour à Montréal et mon doctorat à l'Université de Montréal, m'avaient permis de découvrir un métier qui me plaisait sincèrement. Je me sentais prête à apprendre toutes ses nuances. La bonne expérience s'est d'ailleurs répétée trois mois plus tard lors du festival *HTMLles 2018*, où j'ai travaillé comme assistante à la programmation. Pour moi, cela voulait dire organiser, regrouper, écrire, penser l'espace, produire, et tous ces verbes pouvaient aussi se rassembler en-dessous du terme parapluie « créer ». Toutes ces découvertes remplissaient mon cœur de joie.

Mais le budget de *Femynnytees*, ça ne m'a jamais fait sourire.

⁶⁷ Cette collègue et moi avons discuté de cet épisode et je lui ai transmis ma reconnaissance pour avoir fait un commentaire qui allait changer, pour le mieux, un aspect important de mon exposition. Nous sommes par ailleurs devenues très proches pendant la durée de mon stage.

Budget préliminaire – Femynynytees – 11 mai 2018
Ouverture de l'exposition : 5 juillet 2018

Ce dont nous avons besoin:	
Cachets d'artistes:	\$ 900 (\$100 par artiste)
Équipements (1 projecteur, 5 casques, 1 mp3 player):	\$ 300
Cachet pour la production du site internet où les textes des œuvres seront disponibles	\$ 200
Montant pour impression du texte curatorial + vynyl d'une des œuvres:	\$ 200
Contingence	\$ 100
Ce que nous avons en ce moment :	
Speculative Life Cluster (Institut Milieux):	\$ 300
Ce que nous cherchons:	\$ 1.300
Centre de Recherche Figura (UQAM):	\$ 500
Galerie AVE:	\$ 200
Laboratoire Langage, Organisation et Gouvernance (UdeM)	\$ 400
Faécum: (Association des étudiants de l'UdeM)	\$ 200
	TOTAL: 1.600

Tableau 1:: Budget préliminaire de Femynynytees

L'optimisme de cette première version du budget est agréable à voir, en rétrospective. Une contingence de \$100, ça démontre qu'on était toutes les deux convaincues que tout allait bien se passer. Comme ce n'est pas le cas, la position de directrice que Treva occupait au sein du Speculative Life Cluster a été un très bel avantage pour notre exposition, dans la mesure où elle a réussi à élargir la collaboration de ce centre de recherche de l'Université Concordia pour notre projet. De mon côté, j'ai eu l'énorme chance de pouvoir compter sur une collaboration importante de mon directeur de recherche, François Cooren, à qui j'ai demandé un soutien financier plus grand que je ne l'avais anticipé quand je me suis aperçue que les dépenses allaient beaucoup dépasser ce qui était originalement prévu. On a aussi pu compter sur le soutien de la Galerie AVE elle-même, lequel a certes été fondamental, mais significativement plus petit qu'à partir de l'année suivante, quand la galerie a augmenté l'appui financier donné aux commissaires émergent·e·s au montant de \$1.000 pour l'exposition estivale. De plus, comme j'étais stagiaire au Studio XX à l'époque, j'ai eu une réduction importante pour la location du rétroprojecteur pour l'œuvre vidéo *En Attente*, de Karla Keiko, pendant toute la durée de l'exposition.

Cependant, avant la confirmation et la réception de tous ces versements, j'étais extrêmement préoccupée. Je faisais des crises d'insomnie et je me demandais en permanence comment j'allais faire pour retrouver l'argent dont on avait besoin pour acheter du mobilier, pour payer le domaine du site internet, pour acquitter le transport des coupes menstruelles en céramique de l'œuvre *The Menstrual Cup Projet*, que l'artiste M.C. Baumstark allait nous envoyer depuis l'Oregon, etc. Cette inquiétude s'ajoutait à l'angoisse constante d'oublier quelque chose de fondamental pour l'exposition, cette peur que mon manque d'expérience puisse affecter la qualité de « l'œuvre à faire », comme le dirait Souriau : une œuvre qui existe toujours et seulement dans le futur, et qui n'est jamais vraiment terminée.

Le 1^{er} juillet 2018, j'écrivais l'entrée suivante dans mon journal de bord :

Il reste moins d'une semaine pour l'ouverture de l'exposition, et je me retrouve inondée par la peur d'un résultat en dessous des attentes de tous. C'est compliqué, je n'ai jamais fait ça auparavant et je pense que j'ai été très déconcentrée pendant ce mois précédant l'exposition. Je suis tombée malade pendant dix jours où je n'ai pas pu travailler ; je n'ai pas réussi à respecter le calendrier d'activités que j'avais préparé ; la Coupe du Monde a commencé, ma vie personnelle et ma vie professionnelle sont plus désorganisées que d'habitude, ce qui me donne une impression d'être distante, éloignée de l'exposition. J'en parle beaucoup, mais je ne réussis pas à envisager sa matérialité ; je lis sur les nouveaux matérialismes, mais je n'arrive pas à les sortir d'un idéal très théorique et peu tangible.

Dans ses réflexions sur le curatorial, Irit Rogoff (2013) affirme : « we might reflect about what the absence of infrastructure does make possible, which is to rethink the very notion of platform and protocol, to put in proportion the elevation of individual creativity, to further the shift from representation to investigation » (p. 47). Je dirais oui, peut-être. Peut-être que toute l'incertitude provoquée par la précarité nous a rendues, Treva et moi, plus créatives dans nos efforts visant à contourner les barrières que le manque d'une « situation idéale » nous imposait. De toute manière, ces enjeux ont certainement été essentiels pour les décisions, abdications et adaptations curatoriales que nous avons dû faire pendant le processus curatorial de *Femynnytees*.

Même si tout a été réglé et l'exposition a bien ouvert ses portes à la fin, je pense à deux moments où cette insécurité financière était particulièrement angoissante. Le premier est le transport de l'œuvre *The Menstrual Cup Project*. Lors de sa visite d'atelier, Treva et moi avons discuté rapidement avec l'artiste M. C. Baumstark des possibles coûts d'envoi de l'œuvre depuis les États-Unis, qu'elle estimait à environ US\$ 150. Treva avait aussi discuté avec elle de la possibilité de déduire le montant de son cachet d'artiste au cas où nous ne recevions pas les financements supplémentaires que j'étais en train de chercher auprès de l'Association Étudiante de l'Université de Montréal.

Budget final - Femynnytees

Dépenses	Revenus
Cachets d'artistes: \$ 900 (\$100 par artiste)	Laboratoire Langage, Organisation et Gouvernance, Département de Communication, Université de Montréal : \$ 1.000
Équipements : \$600 (1TV + 1cable HDMI + 2 haut-parleurs + 1 media player + 1 adaptateur répartiteur en Y + 1 Mp3 player + 3 casques + 2 USB cables +	Speculative Life Cluster, Institut Milieux, Université Concordia : \$ 645
Site Internet : \$ 300 (Hébergement de l'espace Squarespace pour 3 ans)	Centre de Recherche Figura (Université du Québec à Montréal) : \$ 500
Loyer projecteur : \$ 100	Galerie AVE : \$ 480
Meubles : \$ 516 (1 bureau + 3 pouffes + 1 table + 1 étagère)	
Transport de l'œuvre <i>The Menstrual Cup</i> Projet : \$ 350	
Impression texte curatorial : \$ 45	
Impression vinyles (sur les vitrines de la galerie + œuvres <i>Screenshot(s)</i> et <i>The Menstrual Cup Project</i> : \$ 80	
TOTAL: 2.891	Total : 2.625

Tableau 2 – Budget final de Femynnytees

Au final, j'ai dû compenser le coût supplémentaire de \$ 266 (Tableau 2), notamment pour le paiement de l'extension du contrat Squarespace pour garder le site internet de *Femynnytees* en état de fonctionnement. Par rapport au transport de l'œuvre, je ne sais pas comment l'expliquer, mais jusqu'à ce que l'artiste nous contacte pour le remboursement des frais qu'elle avait déjà déboursés lors de l'envoi des 200 coupes fabriquées, je n'avais pas complètement réalisé qu'il fallait prévoir ce montant dans le budget. L'échange courriel suivant illustre cette confusion :

M.C. Baumstark, 26 juin 2018, envoyé à Renata :

Hi Renata,

Shipping the work today. There are two boxes, one large and one small. It should arrive Monday of next week. I apologize for my delay, thankfully, they just need to be unwrapped and put on a shelf! I'll message you with the cost (we're still good on reimbursement for shipping?) and the tracking number shortly.

Renata, 26 juin 2018, envoyé à Treva:

Hello, what did you discuss with Mary about reimbursement? I was not counting on this :/

Treva, 26 juin 2018, envoyé à Renata:

Yes, you and I had talked about this, remember? Though you had it in the budget, Mary said it would be \$150 for shipping, hopefully nothing has changed.

Renata, 26 juin 2018, envoyé à Treva:

I didn't remember that and I didn't have it on the budget, no [...] I don't have any money left, so we're gonna have to pay for this from our pockets I guess.

Treva, 26 juin 2018, envoyé à Renata:

I can't find the budget documents you sent to me now but I know for sure one version had \$150 on it, I remember mentioning it and you making a note when we met in person. Anyway, let's hope it's only \$150 and I will figure something out.

Renata, 26 juin 2018, envoyé à Treva:

I thought we had discussed something about not paying her an honorarium and paying for the shipping, you'd mentioned buying some of the work... it was a bit fluid in the end but I never included a shipping cost, I genuinely thought she would pay for that as we simply don't have a shipping budget. Anyways, I'll update the budget today and send you the file so we know exactly where we're at.

Treva, 26 juin 2018, envoyé à Renata:

Yes, I think that was the final plan to pay for shipping in lieu of an honorarium, maybe we can see how much shipping is and cover the difference above the honorarium, like an extra \$50 or \$100, I am sure she will understand. I can talk to her personally about it, once we know the cost of shipping. Just a small issue, it will be fine and I will take care of it with her once she sends us the bill for shipping.

M.C. Baumstark, 27 juin 2018, envoyé à Renata:

Hey Renata,

[...] The shipping total came to 263.24 USD. It's more than expected, I realize, but with the Canada Day holiday, our only option was 2 day shipping to have it there before the opening. It is guaranteed to be there tomorrow, so let me know if you don't see it.

Renata, 28 juin 2018, envoyé à M.C. Baumstark et Treva:

Hi Mary,

Thanks for that. Yes, the price of U\$ 263 is over the budget we had initially anticipated, so we'll get back to you about it as soon as possible, ok? We'll have to see how we'll be able to cover that, I don't have the answer for now, but Treva and I will take the time to discuss about budget the week after the opening - it's a bit busy here at the moment with the installing and figuring out plenty of final and last minute details. I am not home today so will probably have to go the post office get the work tomorrow. I'll let you know as soon as I have it, ok?

Treva, 12 juillet 2018, envoyé à M.C. Baumstark et Renata:

Hi Mary,

Hope all is well! Sorry for the delay on the money situation, we are over budget with some last-minute extra costs during the install, and didn't budget enough to cover the shipping cost initially (we thought it would be \$150 and had only prepared for that). I just wanted to let you know we are working on it! We have applied for an extra bit of funding, and will let you know as soon as we hear about that, otherwise we are trying to figure out some other ways to differ the costs. Thanks so much for your patience.

M.C Baumstark, 9 août 2018, envoyé à Treva et Renata :

Hey you two,

Thanks so much for your support last weekend and the awesome images of the exhibition. Unsure of how you two came out with the budget, but if you aren't able to pay the full amount, I'd rather move forward than continue to wait... Let me know, wishing you both a happy August.

Renata, 11 août 2018, envoyé à M.C. Baumstark et Treva:

Dear Mary,

Thank you so much for your patience and for your generosity towards the show with the talk, with the production of the artwork and by sending it to us: it has been a real honor for both me and Treva to be able to present The Menstrual Cup project here. Personally, it is the work that has been the most enriching in my discussions with visitors. I always leave my cup at the desk so I can have a drink with people that come solo, and we have had some great and profound conversations about very sensitive issues regarding menstruation. So this is to say, it has worked wonderfully!

We are sorry to have kept you waiting for this long about the reimbursement, me and Treva were working hard to find a solution for it as our contingency part of the budget

was way higher than expected due to external last-minute problems with installing. Unfortunately, we did not get the extra funding we applied for, which we heard from this past week. I will talk to André, the gallery owner, on Monday, to see if he can help us cover the CAD 250 that we had originally anticipated for the shipping. So we will make you a transfer of \$250 by next Friday at most. Does that seem ok with you? Please let us know.

Finalement, André Masson, le propriétaire de la galerie, a couvert \$250 du montant total de \$350 ; les \$100 de plus ont été partagés entre Treva et moi, et le cachet de l'artiste a pu également être honoré. Tout de même, le ton que j'utilise lors des échanges avec la co-curatrice démontrent mon inquiétude : je savais, à ce moment-là – la fin juin, donc avant que l'exposition n'ouvre – que nous aurions d'autres dépenses de dernière minute et je me faisais beaucoup de soucis par rapport à ma capacité d'honorer tous les engagements financiers pris. Cet échange montre aussi la façon dont les solutions précaires – le fait que Treva achèterait une œuvre pour couvrir les coûts de son transport, ou l'artiste qui ne recevrait pas son cachet – étaient considérées comme normales ou, en tout cas, la seule chose qu'on pourrait faire, plutôt que d'être considérées comme des attitudes à être évitées. En rétrospective, ces soucis auraient pu être minimisés si on avait simplement réduit le nombre d'artistes sélectionnées, ou si on avait connu le montant de chaque financement à l'avance – ce qui n'était pourtant pas entre nos mains. L'aspect « dernière minute » de la plupart des subventions a constitué une grande source de stress pour moi. Ceci devient d'autant plus clair au moment de l'installation de l'exposition, plus précisément de l'œuvre *Does Care Have a Gender*, de Kinga Michalska, un jour avant l'ouverture.

Pour l'installation de cette œuvre vidéo, nous étions censées utiliser une télévision rétro qui soit cohérent avec le modèle *home video* de l'œuvre. Kinga nous avait donc prêté la télévision de son laboratoire de l'Université Concordia, qu'elle avait déjà utilisé pour faire visionner les vidéos plusieurs fois dans le passé. Nous l'avions récupérée avant que l'artiste ne parte en vacances, à la fin du mois de mars 2018, ne l'ayant pourtant pas testée comme il l'aurait fallu. En effet, comme nous pensions qu'il s'agissait d'une installation simple, c'était l'une des dernières œuvres que nous avions pensé installer en galerie, la veille de l'ouverture de l'exposition. C'est seulement à ce moment-là que nous nous sommes aperçues que le *media player* que nous avions n'était pas compatible avec la télé. Nous avons donc contacté Kinga pour lui faire part du problème et elle nous a suggéré d'essayer une autre télévision. Je suis donc allée au Musée des Ondes Emilie Berliner, situé au deuxième étage de l'édifice RCA, le même bâtiment où se situe la Galerie AVE où avait lieu notre exposition. En discutant avec leur équipe technique, j'ai réussi à les convaincre de nous prêter une ancienne télévision pour toute la durée de l'exposition. Nos doigts étaient croisés, mais malheureusement cette télé n'a pas non plus fonctionné. Nous avons donc eu l'échange suivant par courriel avec Kinga :

Renata, 4 juillet 2018, envoyé à Kinga et Treva :

Hi Kinga,

We tested the media player in another vintage TV and it does the same problem. So the issue is not the TV, but the connection between the media player and the TV - probably because it's a HD media player, and old tvs don't read HD. We're really trying to figure out what to do here but having a hard time. Can you check if there is any other media player that would work and that we could easily find?

Kinga, 4 juillet 2018, envoyé à Renata et Treva:

Hi Renata, hi Treva.

I'm really sorry about this problem. I think you can only buy the media players online. They have a bunch of media players at Concordia, I tried many of them and never had a problem. I have no idea why it's not working. I think the best solution with this last-minute complication is to play the film on a new tv from a USB key.

Treva, 4 juillet 2018, envoyé à Kinga et Renata:

Hi Kinga,

After many tests and much running around we ended up having to buy a new TV at Best Buy to make it work, a small flat screen. It is working with the media player with an old file that you sent that Renata had, but the one that you sent me most recently over FB messenger is not working, for some reason it won't load to a USB because the file is too large. Also, we are not sure how to keep the video file on loop via the media player, do you have any ideas about how to do this?

Les échanges avec Kinga ont duré à peu près 24 heures et les difficultés techniques ne furent complètement réglées qu'une heure avant le vernissage. Comme Treva le précise dans son courriel, nous avons dû acheter une télé spécialement pour l'œuvre, étant donné que les autres solutions ne fonctionnaient pas. Heureusement, Treva a pu effectuer l'achat et se faire rembourser par son laboratoire de recherche plus tard. Personnellement, une partie non-négligeable de mon devenir-curatrice fut l'appriovissement de la temporalité nécessaire à la matérialisation d'une exposition, de même que l'appriovissement des supports techniques essentiels pour qu'une exposition en arts médiatiques existe. À ça, on ajoute le développement de mes connaissances théoriques et pratiques sur les réalités queer, l'apprentissage liée à l'exploration de l'espace et à la manière dont les œuvres communiquent les unes avec les autres, autant de découvertes quotidiennes, faites en rythme accéléré. Je me suis plongée rapidement dans un univers tout nouveau, et j'admets que plusieurs soucis dans le processus sont advenus de cette posture *a priori* courageuse.

Et pourtant, la course, les insécurités et les problèmes financiers ont soudainement disparu le soir du vernissage. Pour moi, voir la galerie remplie de gens que je ne connaissais pas – au-delà de mes ami·e·s, bien sûr – était un signe d’accomplissement. Quelque chose avait fonctionné. L’exposition serait vue, les œuvres seraient touchées, visualisées et écoutées. C’était un beau moment de reconnaissance d’un partenariat fructueux avec la galerie, Treva et les neuf artistes dont les œuvres faisaient partie de *Femynynytees*. Le show venait tout juste de commencer, et j’étais surexcitée de voir qu’on pourrait effectivement faire une exposition malgré les adversités.

CHAPITRE 4

Comprendre le *devenir-œuvre* à partir des arts médiatiques

R: So, some of the works were not hermetic, is that what you mean?

V1: No, for example Julia's work, you know, you saw clearly what it was about, a work on nostalgia, actually in the mild sense of nostalgia, not in the heavy sense, right. You realized that because of the sound, which was (.) it was funny and all. The one of the girl in the video (0.2) we needed the explanation also, maybe to understand it, but after you read the text, it was like, very straightforward. Ahm (0.3) some had, like the premise had a lot of potential, but the thing itself I found it too weak :: there was one that I absolutely didn't understand, I mean I understood because I read the text but I did not see the relationship between the premise of the work and the work itself, which was one that had a little computer and a few little books on the side, that was like many light-years away from any possible comprehension.

R: Why?

V1: Because I could not understand it. I understood the text, but when I looked at the work itself I thought to myself, this makes no sense at all to me.⁶⁸

4.1 Vers une description *plus matérielle* du curatorial

Suite à l'examen de la littérature sur les ontologies processuelles, le curatorial et les matérialités des arts médiatiques, quelques éléments me semblent poser problème. Tout d'abord, les définitions du concept de curatorial telle que proposées par Lind (2009), Rogoff (2012), von Bismarck (2012) et Martinon (2013) ne précisent pas *de quelle manière* les connaissances engendrées dans le curatorial seraient effectivement produites à partir des pratiques du *curating*. Une deuxième question qui demeure ouverte fait référence au type de savoir généré : quelles formes de connaissance seraient engendrées dans ce processus ? En outre,

⁶⁸ Extrait d'entrevue réalisée avec un des visiteurs de l'exposition *Femynynytes* (V1), traduit du portugais.

l'analyse de la matérialité de l'œuvre exposée exclusivement au moment de sa rencontre avec les publics, telle que suggérée par Mondloch (2018), me paraît insuffisante pour rendre compte des relations processuelles établies entre œuvre d'art et curatorial. Dans les prochains paragraphes, je détaillerai ces points en élaborant une problématisation mettant en avant les questions matérielles et processuelles pour comprendre œuvre et curatorial d'un point de vue relationnel. Dans ce panorama, les arts médiatiques constituent un riche terrain d'exploration empirique pour témoigner du *devenir-œuvre d'art*, une notion fondamentale de la présente recherche que je tenterai d'élucider dans la sous-partie 4.4, après avoir rendu compte de certains aspects que je considère importants pour la compréhension de ce concept.

L'article *Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter*, de Karen Barad (2003), est l'un des textes phares des nouveaux matérialismes féministes, ce qui m'a déjà amené à le citer plusieurs fois dans les chapitres précédents. Dans ses écrits, la théoricienne soulève ce qu'elle considère comme un manque majeur dans l'œuvre de Michel Foucault, l'un des principaux auteurs ayant inspiré son travail :

Foucault's analytic of power links discursive practices to the materiality of the body. However, his account is constrained by several important factors that severely limit the potential of his analysis... hereby forestalling an understanding of *precisely how discursive practices produce material bodies*...it would seem that any robust theory of the materialization of bodies would necessarily take account of how the body's materiality – for example, its anatomy and physiology—and *other material forces* actively matter to the processes of materialization. (pp. 808-809, mes italiques)

Plus loin dans le texte, Barad signale que même si l'épistémologie de Foucault est majoritairement anti-représentationaliste, ce dernier considérerait toujours le corps, dans sa matérialité, comme une entité passive. Or, selon elle, ceci est dû au fait que l'analyse biopolitique du corps élaborée par Foucault ne considère pas suffisamment l'impact de la matérialité corporelle sur les enjeux de pouvoir avancés.

J'aimerais ici tracer un parallèle entre la manière dont le curatorial est conceptualisé dans la littérature et cette critique formulée par Barad à l'endroit de Foucault.

Tout au long du deuxième chapitre, j'ai exposé plusieurs définitions du curatorial. Ces idées se basent sur le présupposé selon lequel ce concept nous permettrait de prendre en considération les formes de savoir innovatrices et disruptives créées au sein des processus curatoriaux. L'indissociabilité entre *curating* et curatorial serait ainsi basée sur l'étroite connexion entre, d'un côté, les pratiques curatoriales et, de l'autre, les connaissances qui y seraient générées. Rogoff (2012) semble ainsi croire que la fusion entre matière et discours est fondamentale dans la définition des deux concepts : « if you start talking about techniques and technologies in a Foucauldian way, all the material skills and processes have to be part of the inherent meaning of the field — *they can't be separated* » (p. 26, mes italiques). Von Bismarck (2012) s'accorde également sur ce point car, selon elle, la matérialité individuelle de chaque corps présent tout au long du processus curatorial, *que ce corps soit organique ou non*, est un autre élément essentiel à prendre en considération : « this kind of knowledge is actually experience bound — *bound to the bodies* of the spectators or more generally the people involved, but also to the objects that can contain parts of that knowledge and can make it portable » (p. 32, mes italiques).

Même si les auteures assument l'interdépendance de tous les éléments humains et autre-qu'humains engagés dans les pratiques du *curating* – et, donc, dans la production de savoir au sein du curatorial – il n'en demeure pas moins qu'une démonstration précise des modes par lesquels le curatorial se rend présent dans ces pratiques reste encore absente des exemples étudiés. Comme mentionné au chapitre 2, ce manque est aussi remarqué par O'Neill (2012b) lorsqu'il signale que les définitions et objectifs du curatorial semblent parfois être intentionnellement présentées comme insaisissables, le discours théorique ne pouvant que rarement être vécu *dans la pratique*. De surcroît, l'indissociabilité entre *curating* et curatorial ne fait pas l'unanimité. Ainsi, dans le chapitre 2, nous avons vu que Sheik (2017) affirme que le curatorial serait une sorte de méta-niveau du *curating*, donc une dimension strictement théorique qui émergerait des pratiques curatoriales et qui pourrait pour autant en être séparée.

Les coupures entre ce que semblent être les perceptions « discursives » du curatorial et les implications « matérielles » du *curating* vont à l'encontre des aspirations de théoricien-ne-s comme von Bismarck, Rogoff, Martinon et Lind, plutôt orienté-e-s vers des épistémologies post-humanistes et non-dualistes.

Tel qu'également mentionné dans le chapitre 2, une bonne partie de la littérature en études curatoriales consiste en l'analyse des *gestes curatoriaux* des curateur-e-s, c'est-à-dire des choix créatifs et logistiques effectués au sein d'évènements qu'ielles conçoivent. Autrement dit, ces études se concentrent sur des décisions et des orientations d'ordre personnel des curateur-e-s, plutôt que sur l'ensemble des évènements de connaissance générés par les divers membres humains et autre-qu'humains dont la participation au curatorial peut *a priori* avoir une importance équivalente. Ce type de recherche a ainsi été remis en question pour sa focalisation sur des savoirs ne concernant qu'une catégorie limitée de professionnel-le-s (O'Neill, 2012a et 2012b ; O'Neill et Wilson, 2015 ; O'Neill, Wilson et Steeds, 2016). Comme le soulignent Vesic et Jeric (2016), les études curatoriales semblent parfois servir à des fins de promotion personnelle plutôt qu'à l'avancement des connaissances sur le domaine. La recherche sur le curatorial pourrait ainsi moins dépendre des aspects relatifs à la réputation ou au niveau d'expérience de son auteur-e⁶⁹ et se concentrer davantage sur l'ensemble des éléments humains et autre qu'humains participant du processus. Parallèlement, les études sur le curatorial permettraient que ces évènements soient envisagés dans leur dimension processuelle, où chaque moment, y compris les imprévus, devient plus significatif qu'une éventuelle évaluation du produit final sous forme de présentation publique (von Bismarck et Rogoff, 2012).

Il est cependant intéressant de constater que cette approche ne se concentre pas sur la *description* des manières dont les dimensions matérielles du curatorial peuvent se dévoiler. Au contraire, la théorie élaborée laisse finalement assez peu de pistes pouvant circonscrire exactement *de quelle manière* le curatorial se manifeste – un questionnement similaire à celui que pose Barad (2003) par rapport à l'analyse biopolitique de Foucault (1970). Les aspects

⁶⁹ Par exemple, la quantité et qualité d'évènements curatoriaux qu'ielle aurait commissariés auparavant.

matériels sont pourtant *a priori* fondamentalement intégrés dans l'idéalisation anti-dualiste proposée par le curatorial et pourraient être accessibles à partir de l'observation empirique d'un cas concret. Par exemple, lorsque Rogoff (2005) insiste sur le fait que « 'the curatorial' is thought and critical thought at that, that does not rush to embody itself, does not rush to concretize itself » (p. 3), elle maintient une séparabilité entre discours et matière, laquelle impliquerait que le curatorial ne soit pas une pensée *nécessairement* « incarnée » ou « concrétisée ». Or, une telle conception me paraît reproduire ce que son propre concept tente de contourner. Comme le clarifie l'auteure féministe Susan Hekman (2008) au sujet des conceptions anti-dualistes inspirant les nouveaux matérialismes, « the point of critique is not to abandon reality but to redefine it in discursive terms. The point is not to privilege the discursive over the material but to *understand the material in discursive terms* » (p. 88, mes italiques).

Ainsi, d'après la revue de littérature que j'ai pu effectuer, les articles faisant référence au curatorial n'arrivent généralement pas à montrer exactement *ce à quoi fait référence ce concept*. De manière générale, il me semble que dans leur effort visant à distinguer *curating* et curatorial, les auteur·e·s éprouvent une certaine difficulté à réintégrer ces deux dimensions complémentaires, contrairement à ce que leur théorie semble pourtant préconiser. Ainsi, il me paraît nécessaire d'examiner si curatorial et *curating* peuvent effectivement être considérés comme deux parties complémentaires du même phénomène, toujours en relation, l'une constituée à partir de l'autre et *vice-versa*. Ce questionnement me semble émerger d'une certaine lacune descriptive qui pourrait être comblée, entre autres, à partir d'une compréhension « matérielle-discursive » (Barad, 2003) du curatorial. Comme Barad le précise, « the point is not merely that there are important material factors in addition to discursive ones; rather, the issue is *the conjoined material-discursive nature of constraints, conditions, and practices* » (p. 823, mes italiques).

Il s'en suit, selon moi, qu'une dimension importante d'une telle analyse consisterait à décrire, d'une manière aussi détaillée que possible, le phénomène en question. Néanmoins, cette description ne pourrait pourtant pas avoir la prétention de brosser un panorama exhaustif du curatorial. Comme le rappelle Cooren (2010a),

Décrire ou définir un événement constitue donc un acte de sélection par lequel nous singularisons une contribution, une agentivité plutôt que d'autres... toute interaction est disloquée et dislocable dans la mesure où des effets de présence/absence, ce que Derrida (1993) appellerait des effets de spectralité, peuvent être reconnus. (p. 27)

Ainsi, en transposant l'approche située de Haraway (1988) à la problématique en question, la description du curatorial que je propose devrait pouvoir se baser sur l'examen d'une situation spécifique, idéalement vécue et expérimentée par la personne menant cette analyse. Les théories processuelles offrent, à ce propos, une alternative enrichissante. En effet, ces dernières permettent d'éviter la répétition des aspects critiqués dans les recherches basées sur des exemples personnels, études que l'on pourrait quand même considérer comme situées, mais qui demeurent très humanistes, centrées sur les actions des curateur·e·s. Déplacer le focus principal de la vision personnelle des curateur·e·s vers l'identification des forces présentes au sein de l'évènement lui-même se révèle ainsi une stratégie analytique pertinente. Quelles forces humaines et autre-qu'humaines participent activement d'un processus curatorial ? Quel type de manifestation matérielle de ces agencements peut y être répertorié, reconnu et décrit ? Je propose désormais d'examiner le curatorial selon une perspective à la fois située, processuelle et matérielle, en me focalisant, en particulier, sur ce qui s'observe dans le cas de pratiques liées aux arts médiatiques.

4.2 La rencontre entre le curatorial et les arts médiatiques

Les dimensions matérielles des arts médiatiques ont été explorées au chapitre 3. L'exemple de Mondloch (2018) démontre, en effet, comment les nouveaux matérialismes féministes peuvent nous aider à comprendre le rôle que jouent les corps humains et autre-qu'humains dans la mise en exposition des arts médiatiques. Mondloch fait cette exploration à partir de rencontres établies entre différentes entités présentes dans des situations d'exposition. Or, je constate que l'auteure ne s'intéresse pas explicitement aux différents « modes

d'existence »⁷⁰ (Souriau, 2009) d'une œuvre d'art lorsque cette dernière parcourt les nombreux moments liés aux étapes de conceptualisation, de développement et de mise en place d'un évènement curatoriale. Au contraire, elle choisit de s'attarder exclusivement aux « interfaces » produites lorsque les corps humains des visiteur·e·s entrent en contact avec les œuvres. Autrement dit, Mondloch ne s'attarde qu'à un seul moment du processus, celui de la réception de l'œuvre, un mode d'existence que j'ai antérieurement appelé *l'œuvre advenue*. De surcroît, l'auteure analyse uniquement les œuvres interactives. Pourtant, les dimensions matérielles de l'œuvre n'émergent pas seulement au moment de son exposition, ni simplement dans les projets artistiques interactifs. Ainsi, il serait intéressant de partir de ces réflexions pour explorer davantage la question posée par l'artiste Nik Forrest au chapitre 3 : *Finally, où est l'œuvre dans les arts médiatiques ?*

Cook et Graham (2010) se posent une question complémentaire en ce qui a trait aux frontières entre l'œuvre d'art et son dispositif de monstration. Elles se demandent ainsi : « *how is the technology of the display equipment, such as the screens, distinct from the integral components of the artwork, such as the camera or the streaming server or even the bench that technicians constructed to the artist's specifications?* » (p. 7, mes italiques). De manière plus générale, l'historienne de l'art Marie Fraser (2015) propose une réflexion similaire par rapport aux limites entre œuvre et exposition dans l'art contemporain. Dans l'article *L'exposition² : qu'est-ce qui fait exposition dans l'exposition ?* elle observe que « les frontières entre l'œuvre et l'exposition sont souvent difficiles à tracer depuis que les artistes attachent autant d'importance à la production de leurs œuvres qu'à leurs conditions de présentation » (p. 6). Même si ces auteur·e·s font surtout référence à des spécificités de présentation formulées par les artistes elles-mêmes, je propose d'ajouter à cette problématique les dimensions curatoriales qui participent à l'exposition de l'œuvre. En effet, en particulier dans des évènements curatoriaux collectifs, qui demandent normalement beaucoup de négociation entre toutes les parties

⁷⁰ Cette notion sera davantage détaillée dans la sous-partie 4.4.

prenantes, des éléments curatoriaux entrent en relation avec les œuvres, participant souvent directement à leur matérialisation.

En accord avec les nouveaux matérialismes, on peut admettre que la matérialité des œuvres d'art n'est pas fixe mais au contraire, *s'altère* en fonction des autres entités avec lesquelles elles entrent en relation. Suivant cette logique, Cooren et Martine (2016) mettent en avant l'aspect relationnel des matérialités : les auteurs précisent que dès que l'on s'intéresse à une entité ou un phénomène particulier, on s'intéresse également aux entités ou aux phénomènes avec lesquelles elles sont en relation : « materiality and immateriality should thus be conceived of relationally; that is, in terms of degrees. Things and beings will always more or less materialize in a given situation, through a discussion, an experience, or a feeling (among other things) » (p. 148). Pour suivre ce raisonnement, tel que déjà souligné au chapitre 3, il est fondamental de concevoir la question de la matérialité en termes de *degrés* (Cooren, 2010 ; Grosz, 2011 ; Bouteloup, 2016). Or, en admettant que tout ce qui existe a un certain degré de matérialité, il faut alors considérer la possibilité qu'une chose puisse être plus ou moins matérielle qu'une autre. C'est exactement ce que Dario Marchiori (2013) revendique lorsqu'il élabore une définition d'œuvre d'art dans sa contribution à l'ouvrage collectif *Preserving and Exhibiting Media Art : Challenges and Perspectives*. Pour lui, certaines œuvres seraient effectivement moins matérielles que d'autres :

An artwork may be described as *organized matter (even in conceptual and imaginary art, some materiality always remains)* presented as a piece of art and organizing different elements, ideas, formal characters, and functions. (p. 131, mes italiques)

Ainsi, j'aimerais suggérer que les caractéristiques structurelles des systèmes de production et de circulation des arts médiatiques, tels que décrites au chapitre 3, participent à une certaine *flexibilité matérielle* de ces œuvres. Autrement dit, les dimensions collaboratives et relationnelles des pratiques en arts médiatiques semblent favoriser l'émergence d'œuvres dont la matérialité serait *malléable* et, de ce fait, *perméable* au curatorial. Cette relation serait davantage perceptible dans le cas des arts médiatiques puisque, pour une grande partie de ces œuvres, cette matérialité se manifeste, en premier lieu, à travers un fichier numérique, un code

internet ou bien même sous la forme d'un organisme vivant. Ainsi, en changeant, par exemple, l'espace réservé à l'installation de l'œuvre lors d'un évènement curatorial spécifique, il serait possible de modifier globalement sa matérialité puisque pour se donner à voir aux publics, cette première matérialisation doit généralement *s'associer* à d'autres. Comme Cook et Graham (2010) le soulignent, ces connexions ne sont pas exclusivement établies avec les équipements technologiques considérés comme faisant partie intégrante des œuvres, mais aussi avec les équipements nécessaires à leur présentation.

Ainsi, si une salle d'exposition plus grande peut permettre à l'œuvre d'exister sous forme de projections sur le mur, une pièce plus petite exigera que la même œuvre se présente, par exemple, sur un écran d'ordinateur. Cette métamorphose n'est pas négligeable dans la mesure où elle peut changer la structure même de l'œuvre, altérant par conséquent une bonne partie de ses composantes matérielles. Ces modifications affectent ainsi tout le parcours de l'œuvre dans un processus curatorial donné et peuvent se manifester dès le moment de la création de son fichier source jusqu'à son exposition. Même si ces adaptations sont plus évidentes dans l'œuvre exposée, elles doivent avoir lieu beaucoup plus tôt dans le processus. En effet, elles dépendent généralement d'échanges, de discussions, de spécificités budgétaires etc., autant d'éléments qui interrogent, de manière continue, l'œuvre dans son émergence.

Il va de soi que si ces altérations ne sont pas toutes proposées par les artistes elles-mêmes, elles dépendent nécessairement de leur approbation et consentement explicites. L'ouverture à la négociation observée dans les arts médiatiques dérive en partie du fait que les projets d'évènements curatoriaux indépendants – format répandu du fait du caractère expérimental de cet univers – sont souvent peu financés et, pour cette raison, doivent s'adapter aux contraintes rencontrées. Il est vrai que ces limitations ne sont pas exclusives aux arts médiatiques. En effet, tout environnement créatif possédant des ressources financières limitées accentue la nécessité d'une constante négociation entre les multiples participant·e·s au processus. Ceci ne fait qu'augmenter le rôle que peut alors jouer le manque de ressources économiques, un manque qui peut imposer des transformations non forcément souhaitées dans la manière dont les œuvres vont se matérialiser.

Néanmoins, certaines caractéristiques particulières au « monde » des arts médiatiques (Quarantana, 2013) participent aussi, dans une certaine mesure, à la flexibilité des créateur·e·s et de leurs œuvres. Au sujet des *comportements* qu'une œuvre d'arts médiatiques peut démontrer, Cook et Graham (2010) précisent ainsi que « its questioning of authorship and openness to collaboration, its adherences to the ready-made, the simulated, the cut-and-pasted, the hacked » (p. 22) sont quelques dimensions communes à l'ensemble de ces pratiques. Ces aspects expliquent donc pourquoi la perméabilité des divers éléments du curatorial peut apparaître plus prononcée dans cet univers. Il en suit que le dialogue entre le curatorial et l'œuvre d'art s'avère assez *perceptible* dans un environnement où la matérialisation de l'œuvre exposée peut être ouvertement négociée entre de multiples acteur·e·s humain·e·s et autre-qu'humain·e·s tout au long d'un processus curatorial.

Les arts médiatiques constituent ainsi un terrain *a priori* fructueux pour une analyse *plus matérielle* du curatorial. Analyser de cette manière une notion souvent considérée comme « abstraite » constitue l'un des objectifs de cette thèse. Par ailleurs, la description et l'analyse empirique d'un processus curatorial seront élaborées à partir d'une étude de cas créative dans laquelle je propose d'investiguer l'œuvre d'art à *partir* du curatorial. L'analyse des données générées pendant la réalisation du terrain sera faite, comme nous le verrons, à partir d'une approche communicationnelle qui prendra en considération les divers agencements humains et autre-qu'humains participant aux rencontres entre chaque œuvre d'art et le curatorial. Dans les prochaines sous-parties de ce chapitre, je présenterai le cadre théorique dans lequel se situe cette recherche, un cadre principalement construit à partir de notions que j'ai élaborées en dialogue avec les perspectives processuelles, relationnelles, matérielles et communicationnelles qu'il m'intéresse ici de souligner.

4.3 Le curatorial comme ensemble de pratiques matérielles-discursives

Dans *The Curatorial Turn: From Practice to Discourse*, O'Neill (2007) décrit quelques effets bouleversants du tournant curatorial des années 1990 (décrit au chapitre 2). Tout comme Krasny

(2016)⁷¹, O'Neill affirme qu'à partir des années 1960, l'importance exponentielle du geste curatorial personnifié dans la figure des curateur·e·s indépendant·e·s aurait transformé durablement le monde de l'art contemporain. Toutefois, l'auteur associe ce phénomène à la survalorisation de ce qu'il appelle le « *curatorial concept* » – c'est-à-dire la thématique principale d'une exposition – dans la diffusion, la circulation et la distribution de l'art. O'Neill définit ainsi l'exposition comme un « producer of meaning » (p. 24), ajoutant que « curating is '*becoming discourse*' where curators are willing themselves to be the key subject and producer of this discourse » (p. 26, mes italiques).

Ce curateur et théoricien expose de nombreuses problématiques du tournant curatorial, particulièrement contesté par les artistes elles-mêmes, lequel·le·s considèrent que ce mouvement aurait tendance à mettre les œuvres d'art au service de l'exposition. Paraphrasant l'artiste John Miller quand il dit que « artworks are relegated to *mere 'raw material'* within the 'total artwork' of the exhibition » (Miller, 1996, cité par O'Neill, 2007, p. 18, mes italiques), O'Neill cite aussi un commentaire ironique de l'artiste Daniel Buren :

[Artworks are] particular details in the service of the work in question, the exhibition of our organiser-author... the 'fragments' and other 'details' exhibited are, by definition and in most cases, *completely and entirely foreign* to the principal work in which they are participating, that is, the exhibition in question. (Buren, 2004, cité par O'Neill, 2007, p. 23, mes italiques).

Dans ces critiques, on peut remarquer un déséquilibre de valeurs entre matière et discours et une subséquente dissociation de ces deux dimensions de la réalité. Pour Buren, ce problème découlerait, somme toute, d'une faille dans la capacité de mettre en relation œuvre d'art et exposition. Or, la désharmonie relationnelle signalée prend différentes formes. Le discours auquel à la fois Buren et O'Neill font référence est le *geste curatorial* d'un·e curateur·e. Toutefois, Buren se concentre sur la matérialité des œuvres d'art, qui seraient à son avis parfois considérées comme moins importantes que le geste curatorial qui les présente. O'Neill, à son

⁷¹ Citée à la page 54.

tour, parle d'une autre dissociation entre matière et discours, à savoir, la primauté du geste curatorial *sur les pratiques curatoriales*. Ce clivage est mis en relief dès le titre de son article, établissant une distinction hiérarchique entre, d'un côté, le discours, sous forme de geste curatorial et, de l'autre, la matière, représentée par les pratiques curatoriales. De fait, passer d'une compréhension pratique à un entendement discursif du curatorial serait vu comme une promotion de statut, une évolution régie par le geste auctorial/artistique des curateur-e-s. Comme antérieurement observé, les répercussions de la dualité entre matière et discours perdurent encore de nos jours. O'Neill fait ainsi l'hypothèse que les connaissances générées par le curatorial seraient exclusivement discursives, une conception socioconstructiviste selon laquelle produire du savoir équivaldrait à produire du discours. L'idée persiste même lorsqu'il essaye, à son tour, de critiquer ce tournant : « curatorial knowledge is now becoming a *mode of discourse* with unstable historical foundations » (O'Neill, 2007, p. 26, mes italiques).

Tel que discuté dans le premier chapitre, les tournants ontologiques dénoncent, et ce depuis quelques décennies, la focalisation parfois quasi exclusive de certaines sciences humaines sur la production et l'analyse de discours et un certain désintérêt pour la matière. L'un des impacts de cette dichotomie discours/matière dans les études curatoriales consisterait ainsi en la compréhension de l'exposition d'art et donc du curatorial comme phénomènes strictement discursifs. Même von Bismarck – dont l'une des contributions les plus marquantes invite à l'intégration discours-matière dans sa conceptualisation du curatorial – envisage l'exposition comme étant exclusivement discursive lorsqu'elle affirme que « the exhibition is an ephemeral *argument* within a larger *discussion* » (von Bismarck, 2012, p. 20, mes italiques).

Comme je l'ai déjà mentionné, s'intéresser aux perspectives liées aux nouveaux matérialismes pour étudier le curatorial consiste donc à s'attarder à la manière dont ce processus se déroule, un aspect pourtant sous-estimé dans la littérature examinée. Selon ce point de vue, ce serait à partir de l'observation d'une série d'évènements ayant lieu pendant un processus curatorial spécifique que l'on pourrait avoir accès aux connaissances qui y sont engendrées et aux liaisons qui y sont établies avec les œuvres d'art. De surcroît, je pars du postulat post-humaniste selon lequel le curatorial émergerait de contributions à la fois humaines et autre-qu'humaines.

Ainsi, les orientations foucaaldiennes qui inspirent Barad (2003 ; 2007) nous amènent à penser que *tout ce qui se matérialise dans un processus curatorial peut avoir également une dimension discursive* dans la mesure où ces matérialisations encadrent et définissent ce qui est montré et dit – y compris par les membres du public prenant part à l'exposition. Selon ce raisonnement, la conception cartésienne du curatorial comme production de discours céderait la place à une compréhension en tant qu'ensemble de « pratiques matérielles-discursives » (Barad, 2003 ; 2007), où discours et matière n'existent pas l'un·e sans l'autre.

Dans sa théorie du réalisme agential (« agential realism »), Barad (2003 ; 2007) nous invite à comprendre la réalité d'une manière performative, c'est-à-dire en nous méfiant de la position socioconstructiviste selon laquelle toute représentation (principalement au travers du discours) serait le miroir d'une réalité qui lui préexisterait. Toujours selon Barad⁷², le représentationalisme qu'elle dénonce consisterait en une distinction ontologique entre deux mondes : un monde formé par les choses (la nature ou la matière) et un autre monde formé par les mots (la culture, ou le discours). Cette dernière souligne, par ailleurs, que le premier pas pour une compréhension performative de la réalité consisterait en l'entendement du monde à partir de *pratiques discursives*.

Cette réflexion trouve ses origines dans les théories du physicien danois Niels Bohr (1885-1962), qui conçoit que les *choses* n'ont pas de propriétés ou de frontières inhérentes, ce qui l'amène à penser que les *mots* n'ont pas de significations intrinsèques non plus. Dans sa perspective relationnelle, Bohr postule que la réalité ne devrait pas être comprise à partir d'entités individuelles qui la formeraient, mais plutôt à partir de l'ensemble des *phénomènes* qui l'intègrent et, par conséquent, la produisent. Ainsi, selon l'ontologie proposée par le réalisme agential, les phénomènes (et non pas les entités individuelles) deviennent les entités primaires de la réalité. Par ailleurs, les relations entre les composantes internes de ces phénomènes seraient formées par des *intra-actions* (un terme proposé par Barad (2003)), lesquelles auraient,

⁷² Ici, il est important de signaler que Barad performe et consolide la vision d'une bonne partie des penseur·e·s qui rejettent la séparation entre discours et matière, notamment des théoricien·ne·s lié·e·s au poststructuralisme, aux nouveaux matérialismes, aux théories post-humanistes et queer, comme par exemple Donna Haraway, Judith Butler, Bruno Latour, Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, entre autres.

en fait, la propriété de créer et faire émerger ces composantes. Barad substitue ainsi la notion d'interaction – qui, selon elle, renvoie au clivage entre une entité qui agit (cause) et une autre qui subit l'effet de cette action (conséquence) – par celle d'intra-action, censée justement démarquer l'inséparabilité entre les différentes composantes de l'action au sein d'un même phénomène.

À la suite de Foucault, Barad (2003 ; 2007) explique ainsi que le terme « pratiques discursives » n'est pas synonyme de langage ou d'expression linguistique. L'auteure affirme, en effet, que « discourse is not what is said; it is *that which constrains and enables what can be said*. Discursive practices define what counts as meaningful statements ... Discursive practices *produce*, rather than merely describe, the 'subjects' and 'objects' of knowledge practices » (Barad, 2003, p. 819, mes italiques). Toujours selon son interprétation des écrits de Bohr, Barad établit une relation d'équivalence entre le concept d'« apparatus » – que l'on pourrait traduire grossièrement comme un appareillage (celui d'une exposition d'arts médiatiques, par exemple) – et celui de pratique discursive :

For Bohr, apparatuses are particular physical arrangements that give meaning to certain concepts to the exclusion of others; they are the local physical conditions that enable and constrain knowledge practices such as conceptualizing and measuring; they are productive of (and part of) the phenomena produced. (Barad, 2003, p. 819)

Dans le réalisme agentiel, il est donc central de comprendre que les pratiques discursives *produisent* des corps qui sont toujours, par définition, matériels. Il s'agit, ainsi, d'une production de significations et donc de corps, une construction seulement possible à partir d'intra-actions spécifiques au sein d'un phénomène donné. Par conséquent, les entités dont parle Barad ne précèdent pas leur mise en relation, étant donné que les *reconfigurations* de toute réalité dépendent des pratiques discursives qui déterminent les propriétés, les frontières et les significations des composantes d'un phénomène (Barad, 2003). Somme toute, les pratiques discursives seraient donc des pratiques de délimitation des composantes d'un phénomène : la matière renverrait donc au *processus de matérialisation* d'un phénomène, un processus qui n'aurait donc pas de propriétés absolues ou extérieures préalables. Comme les pratiques discursives sont dépendantes des phénomènes matériels qu'elles délimitent et *vice-versa*, Barad

propose finalement de penser la réalité sous forme d'un ensemble de *pratiques matérielles-discursives* :

Material-discursive practices are specific iterative enactments—agential intra-actions—through which matter is differentially engaged and articulated (in the emergence of boundaries and meanings), reconfiguring the material-discursive field of possibilities in the iterative dynamics of intra-activity that is agency. (Barad, 2003, p. 823)

Suivant cette réflexion, je propose qu'un processus curatorial, ici compris comme un trajet et non pas comme un résultat final, soit formé par un ensemble d'évènements dont la matérialisation émerge des pratiques matérielles-discursives qui les configurent et les intègrent de manière réciproque. Il en résulterait que, selon cette perspective, le curatorial serait perçu comme l'ensemble des pratiques matérielles-discursives produisant, en même temps, sens et matière, au sein de différents moments d'un processus curatorial.

Il est important de porter attention au trait d'union dans l'expression « matériel-discursif ». Ce signe typographique sous-entend qu'il n'y a pas, d'un côté, une entité matérielle et, de l'autre, une entité discursive, mais qu'il s'agit en fait d'*une entité relationnelle qui est en même temps matérielle et discursive*. Ainsi, étudier le curatorial comme un ensemble de pratiques matérielles-discursives impliquerait d'admettre que les actions qui se déroulent à l'intérieur d'un phénomène – compris comme un processus curatorial ayant un début et une fin – produisent toutes les entités qui en font partie.

Afin d'éclaircir ces idées, je propose de préciser quelques concepts que je mobilise dans le reste de la thèse :

- Ce que j'appelle un ***processus curatorial*** fait référence à un phénomène processuel spécifique formé par l'ensemble de tous les moments lors desquels le curatorial peut se manifester dans un cas donné ;
- Un ***évènement curatorial*** renvoie à un moment précis d'un processus curatorial ;

- Enfin, un **évènement curatorial public** fait référence au moment où les membres du public sont invités à participer à l'évènement en question, par exemple lors d'une exposition.

Il en résulte que, selon cette proposition, ce sont les pratiques matérielles-discursives constituant le curatorial qui entrent en relation avec les œuvres d'art, produisant ainsi de nouvelles connaissances émergeant alors directement de la pratique. Or, comment est-il possible d'identifier ces pratiques ? Barad (2003) explique que les pratiques matérielles-discursives marquent la reconfiguration des possibilités auparavant existantes dans un phénomène particulier. Si l'on admet que le curatorial émerge des relations établies dans un processus curatorial particulier, on peut présumer que certaines de ces relations génèrent une espèce de rupture, un changement dans la linéarité de ce qui était antérieurement prévu. Cette scission permet alors une ouverture subséquente vers d'autres possibilités, peut-être non-anticipées précédemment. Ces moments de reconfiguration ou de remaniement d'un processus curatorial – transformant une trajectoire prévisible en un trajet imprévu – rappelle les surprises que Rogoff et von Bismarck (2012) décrivent comme étant les principaux instants de production de connaissances du curatorial. Ainsi, les pratiques matérielles-discursives qui forment le curatorial sont les pratiques qui *réorientent* l'état des choses et provoquent des disruptions créatives, des changements en cours de route déclencheurs d'innovations.

Un second concept utile pour comprendre ces instants de changements créatifs est celui de « *minor gesture* », tel que proposé par Manning (2016). Inspirée par la notion de « mineur » que proposent Deleuze et Guattari (1980), la philosophe affirme que le geste mineur serait « the gestural force that opens experience to its potential variation. It does this from within experience itself, activating a shift in tone, a difference in quality » (p. 1). Manning associe ainsi le mineur au geste relativement indéterminé qui réoriente l'expérience, à tout agencement qui mobilise l'innovation au sein d'un évènement donné. Les forces mineures s'opposeraient ainsi aux forces majeures, qui elles, seraient liées au maintien structurel du *statu quo* : pour l'auteure, c'est le geste mineur qui crée le changement, un parallèle que l'on pourrait tracer avec les pratiques matérielles-discursives du curatorial.

En somme, c'est à partir de certaines intra-actions qui échappent à ce qui était planifié – c'est-à-dire, ce qui était attendu dans un *projet* curatorial par exemple – que des nouvelles connaissances peuvent être produites. Pour faire référence à ces intra-actions par la suite, je parlerai plutôt de *correspondances* tel qu'entendu par Ingold (2013). En effet, ce dernier les définit comme « not the imposition of preconceived form on raw material substance, but the drawing out of bringing forth of potentials immanent in a world of becoming » (p. 31). Les correspondances auxquelles Ingold fait référence, comprises comme *co-responses*, sont alors des *moments de rencontre entre différentes entités à partir desquelles des potentialités immanentes émergent*. Dans la vision que je propose d'adopter ici, il s'agirait de rencontres créatives entre des entités humaines et/ou autre-qu'humaines.

Pour conclure ce point, les pratiques matérielles-discursives qui forment le curatorial émergent donc des correspondances établies entre les diverses entités au sein d'un même processus curatorial. Dans la prochaine sous-partie, je partirai de ces définitions pour expliquer le *devenir-œuvre d'art*, toujours à partir d'une inspiration processuelle, relationnelle et matérielle-discursive.

4.4 Le devenir-œuvre d'art

Dans l'introduction à l'ouvrage *Les différents modes d'existence*, d'Étienne Souriau (2009), Bruno Latour et Isabelle Stengers présentent une sorte de résumé de la pensée de Souriau, philosophe qu'elles considèrent comme « oublié » ou trop peu reconnu dans la tradition française du domaine de l'esthétique. Pour Souriau, comme je l'ai déjà précisé dans le premier chapitre, non seulement l'œuvre d'art, mais *tout* ce qui existe, devrait être compris comme un trajet. Ce concept de trajet, il l'oppose directement à celui de projet, comme l'expliquent Stengers et Latour (2009) : « au droit chemin que proposait le projet, se substitue la vertigineuse hésitation marquée tout au long par ce que Souriau appelle l'« errabilité » fondamentale du trajet » (p. 12). *L'errabilité* est nécessaire à la production des pratiques matérielles-discursives du curatorial dans la mesure où il s'agirait du point de départ de l'innovation qui lui est caractéristique. À partir des

surprises qui émergent d'un trajet, de nouvelles solutions, formations et configurations peuvent être créées.

De ce fait, comme pour le curatorial, une vision processuelle de l'œuvre d'art contribuerait à la considérer comme un trajet habité de multiples *modes d'existence* différents. Pour Souriau, l'intention de l'artiste, c'est aussi son œuvre, mais dans un mode distinct, ou dans une phase antérieure. À travers sa description des modes d'existence, l'auteur propose ainsi une compréhension processuelle de l'être, très cohérente avec l'idée de devenir. Les moments de transition qui construisent le devenir de l'œuvre pourraient également être compris comme des modes d'existence éphémères d'un même être. En reprenant Derrida (1990) et Latour (2012), Cooren (2018) explique que ces modes ont comme base la notion d'« itérabilité » :

Le mot « itérabilité » ... viendrait du sanscrit *itara*, qui veut dire à la fois « répéter » et « altérer », ce que Latour traduit, pour sa part, dans l'expression « l'être en tant qu'autre ». Pour subsister et se répéter, tout être doit s'altérer, devenir autre et donc parvenir à *passer par* d'autres êtres qui, eux aussi, se répètent et s'altèrent à leur manière. (p. 20)

Comme ces auteur·e·s le démontrent, une existence processuelle est aussi relationnelle, ce qui voudrait dire que les divers modes d'existence d'une œuvre d'art ne peuvent se manifester que dans l'analyse des relations tissées entre l'œuvre et son environnement. Comme le rappellent Stengers et Latour (2009), pour Souriau, « il n'y a pas ressemblance mais coïncidence, abolition de la distance entre l'œuvre à faire et l'œuvre faite » (p. 7). L'œuvre à faire, pour cet auteur, est l'« être meilleur, plus beau, plus grand, plus intense, plus accompli » (p. 196), c'est-à-dire un être qui est toujours et seulement potentiel, dans une promesse future, étant donné que dans un trajet, la notion d'accomplissement ou finitude n'est plus pertinente. En effet, aucun projet ne pourrait dicter ce en quoi un trajet va consister. On pourrait ainsi envisager que la distinction matérielle entre deux modes d'existence se dévoile au travers de ce qui se passe dans le trajet-même séparant ces deux instants.

Souriau (2009) pointe également une facette intéressante de la notion de modes d'existence : leur incapacité à être précisément décrits. À partir de cette position, Souriau fait écho, avant la lettre, à la notion deleuzienne de *devenir*, conçu comme quelque chose d'impossible à représenter puisqu'il s'agirait d'états si transitoires que dès qu'ils prennent une forme, ils deviennent déjà autre chose. À ce propos, Souriau affirme :

Il nous faut résister vigoureusement à la tentation d'expliquer ou de déduire ces modes repérés d'existence. Gardons-nous de la fascination dialectique. Sans doute il serait facile, avec un peu d'ingéniosité, d'improviser et de broser à grands traits une dialectique de l'existence, pour prouver qu'il ne peut y avoir que justement ces modes-là d'existence et qu'ils s'engendrent les uns les autres dans un certain ordre. Mais ce faisant, nous subvertirions tout ce qu'il peut y avoir d'important dans les constatations ici faites. (2009, p. 61)

Dans cette thèse, je propose un concept qui tente de saisir *matériellement* l'œuvre dans son état processuel, c'est-à-dire non pas comme une entité fixe et stable, mais comme un trajet. Pour rendre cette tâche réalisable, je limite mon analyse à la durée temporelle d'une expérience spécifique dans laquelle plusieurs œuvres entrent en relation avec un processus curatorial particulier. Cette précision me permet d'observer les liens qu'une œuvre d'art établit avec les éléments d'un processus curatorial : des êtres organiques et non-organiques, des personnes et des espaces physiques, autant de composantes essentielles de pratiques matérielles-discursives qui permettent que le curatorial émerge et se mette à exister. Ainsi, parler exclusivement de l'œuvre ou faire référence uniquement au curatorial ne me permettrait pas d'avoir accès aux différents modes d'existence de l'œuvre *en contact* avec le curatorial. Autrement dit, une ontologie atomiste ne me permettrait pas de comprendre *ce que fait le curatorial avec l'œuvre d'art et vice-versa*.

Il m'apparaît toutefois essentiel de signaler que je n'ai aucune intention de nier le fait que l'œuvre d'art et le curatorial soient deux choses différentes. De la même façon, mon travail ne cherche pas à démontrer que l'exposition *change globalement* l'œuvre d'art elle-même. À la place, je propose l'idée selon laquelle l'analyse matérielle-discursive des relations entre œuvre et

curatorial permet de témoigner de l'émergence d'un troisième phénomène, le *devenir-œuvre d'art*, un phénomène qui serait *en même temps* œuvre et curatorial, mais qui ne pourrait pourtant pas être réductible ni à l'œuvre, ni au curatorial. Ainsi, *le devenir-œuvre d'art serait le phénomène processuel et relationnel né des correspondances établies entre une œuvre, telle que créée par l'artiste, et le curatorial, tel qu'exprimé par tous les éléments au sein d'un processus curatorial donné*. Suivant une pensée processuelle, le *devenir-œuvre* serait une ligne de devenir sans origine ou fin, ce devenir se modifiant en fonction des entités participant de son expression. Ainsi, il n'est pas possible d'accéder à l'entièreté d'un *devenir-œuvre d'art*, mais seulement à *un fragment de son expression*, que l'on peut étudier de manière matérielle-discursive en analysant les correspondances entre œuvre et curatorial dans un processus curatorial spécifique.

Ainsi, les pratiques matérielles-discursives du curatorial co-construisent et transforment le *devenir-œuvre d'art*, un concept que je mobilise pour pouvoir décrire l'œuvre d'art à la fois comme un trajet et comme une entité relationnelle. Cette notion me permet d'éviter l'idée facilement contestable selon laquelle l'œuvre d'art *ferait partie* du curatorial, alors qu'elle peut très bien exister indépendamment de cette mise en relation. Ainsi, il n'est pas question, dans cette thèse, de dire qu'il n'y a pas d'œuvre d'art sans exposition ou qu'il n'existe pas de différences ontologiques historiquement répertoriées entre œuvre d'art, curatorial et exposition. Il s'agit, au contraire, de suggérer l'existence d'un phénomène qui se matérialise exclusivement quand l'œuvre entre en relation avec le curatorial, ce que j'appelle le *devenir-œuvre d'art*.

Ainsi, au lieu de suggérer l'idée selon laquelle le curatorial interférerait directement sur l'ontologie de l'œuvre d'art elle-même, j'aimerais plutôt proposer qu'il en soit le *parergon*, un concept qui permet curieusement d'avancer que le curatorial modifie l'œuvre sans pour autant la modifier. Derrida (1978) décrit ainsi ce concept :

Un *parergon* vient contre, à côté et en plus de l'*ergon*, du travail fait, de l'œuvre mais il ne tombe pas à côté, il touche et coopère, depuis un certain dehors, au dedans de l'opération. Ni simplement dehors ni simplement dedans. Comme un accessoire qu'on est obligé d'accueillir au bord, à bord. (p. 63)

Quand Derrida (1978) élabore la notion de *parergon*, il le fait en référence à des objets artistiques comme « les cadres des tableaux ou les vêtements des statues, ou les colonnes autour des édifices somptueux » (p. 62). Or, l'idée d'un « supplément hors d'œuvre » (p. 64) paraît cohérente pour expliquer ce qui définit le curatorial en relation à l'œuvre d'art et pour soutenir le besoin d'une entité relationnelle qui soit, en même temps, œuvre et curatorial tout en demeurant relativement indépendante de ces deux dimensions. La conceptualisation derridienne nous aide ainsi à envisager le curatorial comme un complément de l'œuvre, quelque chose « qui lui appartient seulement de façon extrinsèque comme un surplus, une addition, une adjonction, un supplément » (p. 66). Toutefois, pour le *devenir œuvre-d'art*, curatorial et œuvre sont d'importance équivalente et n'émergent qu'à partir des correspondances entre l'un et l'autre.

Le *devenir-œuvre d'art* se matérialise donc à partir des pratiques curatoriales. Ainsi, pour saisir matériellement ces mouvements transitoires, il est nécessaire de porter attention à ces pratiques. Plus spécifiquement, l'attention doit se tourner vers ce qui se passe concrètement dans le trajet où œuvre et curatorial se rencontrent, c'est-à-dire au-delà des promesses qui configurent un projet curatorial. Comme le dit Martinon (2013), « a shift from the staging of the event to the actual event itself » (p. IX). Les possibilités de matérialisation du *devenir-œuvre d'art* peuvent donc se retrouver dans tous les moments qui forment le *curating*. Par exemple, dans les conversations et négociations entre artistes, curateur·e·s et galeristes ; dans les moments de rencontre entre plusieurs artistes au sein d'un événement curatorial de groupe ; au moment où l'œuvre entre en contact avec l'espace physique de la galerie ou des lieux d'exposition ; dans la manière dont plusieurs œuvres correspondent les unes avec les autres au sein d'un même événement curatorial public. Le *devenir-œuvre d'art* peut donc se produire dans les modifications que la matérialité d'une œuvre subit au sein d'un processus curatorial donné ; dans des divergences entre des curateur·e·s ou des artistes agissant comme curateur·e·s ⁷³ ; dans les adaptations budgétaires ; dans les perceptions, interprétations et témoignages des visiteur·e·s qui font l'expérience d'un événement curatorial public et des œuvres qui y sont présentées.

⁷³ Étant donné que le curatorial n'est pas attaché ou dépendant de la présence d'un·e curateur·e pour exister.

En résumé, tous ces êtres, qu'ils soient organiques ou non, humains ou autre-qu'humains, participent des pratiques matérielles-discursives du curatorial et entrent en relation avec les œuvres d'art qui y sont présentées. Inspirée principalement par Barad (2003 ; 2007), Souriau (2009), Rogoff et von Bismarck (2012), Ingold (2013) et Manning (2016), j'aimerais suggérer l'idée selon laquelle les moments de transition stimulés par les forces au sein d'un trajet joignant œuvre et curatorial produisent des phénomènes à la fois matériels et discursifs, que j'appelle les *devenir-œuvre d'art*.

Cet éventail théorique me permet ainsi d'élaborer la question de recherche suivante :

Dans quelle mesure les correspondances établies entre les pratiques matérielles-discursives du curatorial et l'œuvre d'art participent au devenir-œuvre dans le cadre du processus curatorial d'une exposition d'arts médiatiques ?

Dans le prochain chapitre, je présenterai la méthodologie que j'ai développée pour accéder aux *devenir-œuvre d'art*. Cette méthodologie a consisté en la création d'une exposition collective intitulée *Femynnytees*, conçue et mise en place spécialement comme terrain pour cette recherche. Il s'agit donc d'une étude de cas créative, dans la mesure où j'ai agi, moi-même, en tant que co-curatrice de cette exposition, laquelle a constitué l'une de mes premières expériences curatoriales. Pour bien situer le contexte de cette recherche, je me concentrerai sur l'origine du processus curatorial en question, sur le geste curatorial que Treva Michelle Legassie et moi-même avons voulu mettre de l'avant durant le développement de cette exposition, et également sur les artistes et les œuvres d'art qui forment le phénomène analysé. Par la suite, je présenterai les différentes dimensions de *Femynnytees* qui font partie intégrante de ce terrain, ainsi que les recours analytiques mobilisés pour décrire les pratiques-matérielles discursives génératrices des *devenir-œuvre d'art* dans ce cas spécifique.

Interlude 3

Parfois la lumière s'éteint

« The incomplete curator begins with an acknowledgement of the disappointment of art. For them this is something to be accentuated, accepted, and reframed... The incomplete curator is an agent of compromise. Reveling in an acceptance of the limits of any given structure. For the incomplete curator understands that "all forms of consensus are by necessity based on acts of exclusion". »

Liam Gillick⁷⁴

C'est la journée où je dois accueillir trois amis qui viennent visiter l'exposition pour la première fois. Comme d'habitude, j'arrive à la Galerie AVE un peu avant 11h pour « allumer » *Femynyntees* avant l'heure d'ouverture. Je fais mon geste habituel de tourner l'interrupteur de la lumière secondaire – pas le néon – et cela ne fonctionne pas. C'est étrange, mais bon. J'essaye donc d'allumer le rétroprojecteur de l'œuvre *En Attente*. Pas de succès. Ok, Renata, pas besoin de désespérer, c'est peut-être seulement un problème du côté de la galerie. Je tente ma chance à allumer le haut-parleur de l'œuvre *Capucha*, placée en face de la vitrine tournée vers la rue Saint-Antoine, du côté opposé de la salle d'exposition. Rien. Ok, il est donc temps de désespérer.

Je ferme la porte et je prends mon téléphone pour appeler André Masson, le propriétaire de la galerie, qui est en vacances au Portugal. Heureusement il décroche. Je lui dis que *l'exposition ne fonctionne pas car il n'y a pas d'électricité*. Rien ne marche, aucune œuvre ne prend vie, et il fait une chaleur extraordinaire sans le climatiseur. Il me dit qu'il va appeler l'administration de l'édifice RCA, le grand building rempli de bureaux commerciaux partagés, qui héberge aussi une énorme salle de sports d'une chaîne assez connue. Il faut que j'attende, me précise-t-il. Il reviendra vers moi dès qu'il aura de nouvelles. « Mais je fais une visite guidée à 15h », je me plains. Il me dit que ce sera probablement réglé avant ça.

On raccroche et je regarde autour de moi. Un réflexe me demande d'aller voir si le reste du premier étage est aussi en panne. Je demande à la réceptionniste du bureau d'à côté, qui me dit qu'elles sont en train de discuter avec l'administration depuis tôt ce matin et qu'il n'y a pas de solution prévue. Elle ajoute encore que c'est hallucinant, étant donné le prix excessif du loyer qu'on paye. Je réalise que je ne connais pas la valeur de ce loyer, mais bon, il n'est pas toujours possible de prévoir ou de réparer des accidents ou des court-circuits immédiatement. Et je me dis que ce n'est finalement pas aussi grave. Au pire, je fermerai les portes aujourd'hui et je reprendrai rendez-vous plus tard avec mes collègues.

⁷⁴ Gillick, 2013, pp. 148 et 150.

Pourtant, une pensée légèrement obsessionnelle persiste en moi et m'empêche de prendre une quelconque décision. Mais que s'est-il passé avec l'exposition ? Je réalise que sans électricité, *aucune œuvre n'existe*. Ou du moins pas de la manière dont elle était censée exister. Je commence alors à penser à la fragilité des arts médiatiques pour, tout de suite après, me mettre à réfléchir sur l'absurdité inhérente à des pratiques artistiques absolument dépendantes de *prises électriques* : s'il n'y a pas de prise, il n'y a pas d'œuvre, au moins telle qu'imaginée par l'artiste. Et ça, je le déclare, c'est absurde.

Je me mets alors à réfléchir à des moyens de résister à cette réalité insensée. Aux artistes et mouvements artistiques qui essaient de susciter une prise de conscience sur le réchauffement climatique ou sur les questions environnementales pour lesquelles la quête incessante d'électricité est l'une des principales causes. Mais je pense principalement aux moyens que ces créateur·e·s utilisent pour attirer l'attention des publics vers ces problèmes. Je ne peux pas m'empêcher de penser à l'œuvre *Your Waste of Time* (2006), d'Olafur Eliasson, où l'artiste récupère des morceaux d'un iceberg en Islande et les transporte jusqu'à Berlin, puis à New York, pour les exposer dans des galeries hautement réfrigérées. L'aberration. Ma pensée voyage alors jusqu'au souvenir de la question qu'une amie m'avait posée par message WhatsApp à l'été 2020. Elle me demandait si je pouvais l'aider à comprendre ce qu'était l'art écologique. Je lui avais dit que je savais, en gros, qu'il s'agissait des pratiques artistiques visant à accroître la sensibilisation par rapport aux urgences écologistes, en intervenant parfois directement sur une question spécifique. On a discuté un petit peu et elle m'a ensuite demandé : « Et que penses-tu de l'impact de la production de l'art sur l'environnement ? Qu'est-ce qui peut être fait pour améliorer cette situation à ton avis ?⁷⁵ »

Mon esprit est encore fixé sur la version éteinte de *Femynynytes*, ma petite contribution à ce grand problème. Mon intérêt pour le commissariat d'arts médiatiques et l'emprisonnement de ces pratiques au gaspillage électrique. J'ai aussi pensé aux expositions Blockbuster de grands musées, comme la dernière fois que j'avais vu Rafael Lozano-Hemmer au Musée d'Art Contemporain de Montréal. Comme cette exposition avait été fantastique, tout ça mis de côté. Mais ce « tout ça » était justement trop important pour être mis de côté. La question de mon amie, spécialiste en environnementalisme, résonnait dans mon cerveau : « Mais est-ce que cela vaut la peine ? Produire de l'art en consommant autant d'énergie ? »

Je ne lui ai rien dit par rapport à *Femynynytes*.

À la place, je lui ai plutôt parlé d'artistes engagé·e·s dans des pratiques liées à la biologie synthétique ou au *biohacking*⁷⁶, comme Eduardo Kac, Joe Davis, Brandon Ballengée, et à la

⁷⁵ J'adapte librement cette conversation, qui était, par ailleurs, tenue en portugais.

⁷⁶ Le curateur spécialisé en bioart, Jens Hauser (2017), définit ainsi le biohacking : « The concept of 'biohacking' evokes the ideas of subculture and anti-institutionalism. It most often distinguishes itself from art that subverts biotechnologies to create aesthetic objects or processes—art that is increasingly considered bourgeois within the community. Biohacking, which usually involves open soft-, hard-, and wetware at-home or field-gene sequencing,

manière dont leur travail tournant autour de techniques de modification génétique demandait un énorme investissement énergétique. J'ai parallèlement pensé à l'œuvre *Embracing Animal* (2004-2006), de Kathy High, que l'artiste avait elle-même présentée à une conférence à laquelle j'avais assisté à l'Université Concordia en 2017. Dans l'œuvre, elle créait une espèce de logement/parc d'attraction pour trois petits rats transgéniques de laboratoire, qu'elle avait par la suite adoptés. Au-delà des expérimentations et de l'activisme, j'ai pensé aux aspects éducatifs de ce type de pratique, comme par exemple le projet *Free Range Grain* (2004) du Collective Art Ensemble, qui avait monté un laboratoire de tests de nourriture transgénique : les membres du public pouvaient amener gratuitement l'aliment qu'ils trouvaient suspect et, pendant que la nourriture était testée, le collectif les informait à propos de l'omniprésence de la biologie synthétique dans notre vie contemporaine, un fait qui n'est d'ailleurs pas toujours nocif.

C'est ce qui me venait à l'esprit, je lui ai expliqué, il y avait beaucoup d'exemples plus récents. Tant de formes différentes d'attirer l'attention vers le potentiel destructif de l'anthropocène. Il est vrai que cet objectif pourrait être considéré comme central à un art qui est en même temps écologique et numérique. Néanmoins, parmi toutes les pratiques, dans l'entière des possibilités actuelles d'exploration des technologies médiatiques, une source d'énergie est toujours nécessaire. Elle peut être partiellement fournie par des panneaux solaires, comme dans le cas de *Your Waste of Time*, ou par toute autre source d'énergie durable, mais la génération d'électricité demeure indispensable pour les arts médiatiques. Au moins dans la manière dont nous les concevons aujourd'hui, je complète, tout en réalisant que mon amie n'avait rien demandé de spécifique à propos de ces pratiques.

Une demi-heure après mon appel essoufflé à André, l'électricité est revenue. Calmement, je me suis mise à faire fonctionner l'exposition. Œuvre par œuvre, je me sentais comme une déesse leur redonnant vie même si mon rôle ici ne se résumait, en fait, qu'à tourner des boutons. Les vraies coordinatrices de cette exposition n'étaient ni moi, ni Treva, mais des particules électriques chargées dans des fils conducteurs, stratégiquement placés à l'intérieur des murs de la Galerie AVE.

C'est elles qui choisissaient si l'exposition vivait ou mourait.

has become a new, fanciful cultural practice; a practice compatible with grassroots citizen-science. » Hauser (2017). Consulté le 12 août 2020. Disponible sur <https://contemporaryarts.mit.edu/pub/artbetweensyntheticbiology/release/3>

CHAPITRE 5

Une étude de cas créative et communicationnelle :

l'exposition Femynynytees

JZ : Vous avez inventé ce mot ?

R : Ah, non !

JZ : Je n'ai pas réussi à comprendre la référence ((rires))

*R : Alors la référence, moi j'aime bien fouiller à travers l'origine des termes (.)
je suis un peu folle des langues, des textes, ce genre de choses.*

*Et (.) « femynynytees » en réalité est un terme du Middle English, alors
le premier livre en anglais à être publié en 1560 par Geoffrey Chaucer
s'appelle The Canterbury Tales (.) et, enfin, jusqu'à cette époque-là,
dans le Moyen Âge, tous les ouvrages publiés par l'Académie devaient être
en français, donc ça a été la première œuvre en langue anglaise à jamais être publiée.*

*Alors « femynynytees » n'est rien d'autre que la version de l'ancien anglais pour dire
« femininities » aujourd'hui, n'est-ce pas, de l'anglais, avec [deux « iis »*

JZ : [Pour vrai ?

R : Et un « ies » à la fin. Mais dans l'ancien anglais, c'est « y », « y » et « ees » au final.

JZ: Wow! Je croyais que t'avais fait une espèce de collage, donc c'est un vrai mot !⁷⁷

5.1 La création de l'étude de cas

La réalisation de l'exposition *Femynynytees* fut le principal outil méthodologique mobilisé dans le cadre de cette thèse. C'est à partir de cette étude de cas créative que je j'ai pu observer, décrire et analyser les *devenir-œuvre d'art* dans un processus curatorial particulier. Mon rôle de co-curatrice a une particularité : je fais partie intégrante de mon terrain de recherche, une double posture dont l'appropriation intermittent n'est pas sans influencer chaque dimension de l'analyse conduite. Dans ce chapitre, je présenterai ainsi les diverses composantes méthodologiques qui ont été nécessaires pour mener à bien l'analyse. Pour tracer l'histoire de *Femynynytees* depuis sa conceptualisation jusqu'à sa réalisation, il me faut revenir sur la mise en

⁷⁷ Conversation tenue entre moi (R) et l'artiste Julia Zamboni (JZ), en février 2018 lors de la visite à l'atelier du duo *JoJota*, formé par Julia Zamboni et Julia Gonzales. Interaction traduite du portugais.

relation de plusieurs éléments ayant permis à mes collaborateur·e·s et moi-même de mettre sur pied cette exposition.

Tout commence à l'automne 2016, lorsque j'arrive à Montréal pour suivre mes premiers cours du doctorat en communication. À cette occasion, j'avais le désir d'organiser une exposition pilote pour mon projet final dans le cadre du séminaire *Discours du corps*, suivi à l'Université Concordia⁷⁸. Il s'agissait pour moi d'une belle opportunité de mettre en pratique, pour la première fois, les techniques que j'avais apprises lors du cours de design d'expositions suivi en 2014 à l'École d'arts visuels du Parque Lage⁷⁹, à Rio de Janeiro. Depuis l'élaboration de mon premier projet doctoral en 2015 – et alors que je vivais toujours au Brésil – j'avais la même intention de réaliser une exposition comme terrain de ma future thèse. Cette volonté était également couplée à l'idée de mieux connaître l'univers de la création et de la production en arts visuels, un monde qui m'avait toujours fasciné mais dont je n'avais eu qu'une expérience professionnelle très brève jusque-là. Trois ans plus tard, lors de ma préparation pour le doctorat, les précisions théorico-pratiques du domaine curatorial m'étaient encore étrangères.

Dans *Discours du corps*, nous étudions les corps dans leur diversité autre-qu'humaine. L'enseignante et bioartiste Tagny Duff attribuait une grande importance au bioart et aux organismes synthétisés. C'est donc naturellement que j'ai souhaité penser la mise en exposition d'une œuvre vivante intitulée *Ego te medeor*, créée par l'artiste Ophélie Queffurus, alors doctorante en Études et pratiques des arts à l'UQAM. L'exposition, réalisée dans le salon de mon appartement, visait à investiguer les relations entre publics et œuvre d'art via différentes formes de textes éducatifs (cartels, audio et numérique) disposés dans l'espace.

Au total, 15 visiteur·e·s ont fait l'expérience de l'œuvre créée avec l'organisme *Physarum Polycephalum*, un unicellulaire visible à l'œil nu, similaire à la fois à un champignon et à de la mousse, mais ayant la capacité de se déplacer lentement dans l'espace. Accrochée sur le mur,

⁷⁸ À l'époque, le programme de doctorat en communication était conjoint entre l'Université Concordia, l'Université de Montréal et l'Université du Québec À Montréal. Ce partenariat a été interrompu en 2017, quand les trois institutions ont décidé de mettre fin à leur collaboration et de poursuivre leurs programmes de manière indépendante.

⁷⁹ <http://eavparquelage.rj.gov.br/>

l'œuvre consistait en un moulage en plâtre des mains de l'artiste au creux duquel se développait une souche de l'organisme. Les mains formant un écrin semblaient le protéger, tout en le rendant visible⁸⁰. Pour Ophélie, il était également intéressant de participer à mon projet puisqu'il s'agissait d'un premier test en vue de son exposition solo *Phys[art]um*, qui eut lieu quelques mois plus tard, en février 2017.



Figures 2 et 3 : *Ego te medeor*. Vue générale de l'exposition *Ego te medeor*, réalisée le 5 novembre 2016. Documentation : Mael Boutin.

L'exposition *Phys[art]um*, partie pratique du projet doctoral de recherche-crédation d'Ophélie, a pris place dans une galerie privée appelée Arts Visuels Émergents, située dans le quartier Saint-Henri à Montréal. Toujours dans le cadre d'un séminaire doctoral, cette fois pour le cours d'*Ethnographie organisationnelle* de Boris Brummans à l'Université de Montréal, j'ai décidé d'étudier l'organisation éphémère *Phys[art]um*, où Ophélie exposait plusieurs œuvres médiatiques et d'autres médias, comme la photographie et le dessin, plaçant l'organisme *Physarum Polycephalum* au centre de sa démarche. Pour moi, suivre de près, en tant qu'observatrice, la mise en place et le montage d'une exposition pour laquelle l'artiste agissait aussi comme commissaire fut une belle expérience ethnographique de la construction d'une

⁸⁰ *Ego te medeor* signifie « je te protège » en latin, langue que l'artiste utilise pour faire référence aux classifications des êtres vivants

présentation en arts visuels. Par ailleurs, cela m'a permis de faire la connaissance d'André Masson, le propriétaire de la galerie. Cette rencontre a également ouvert les portes au terrain de ma propre recherche, que j'ai réalisé l'été suivant dans la même galerie.

Ancien sculpteur et professeur d'arts visuels originaire de la ville québécoise de Sainte-Thérèse, André Masson a aussi occupé le poste de directeur du centre d'artistes autogéré Praxis Arts Actuels dans sa ville d'origine. C'est après sa carrière dans le milieu artistique qu'André a fait mûrir l'idée de déménager à Montréal et d'y fonder une galerie d'art. La Galerie AVE est donc pour lui la réalisation d'un rêve personnel de mécénat d'artistes issu-e-s de la relève. Son intention était d'offrir un lieu d'accueil pour les premières expositions de la carrière de créateur-e-s. Conscient de la complexité de cette tâche, André s'est associé à son cousin Michel Dione, qui était comptable, et à son beau-fils, Alexandre Hurtuboise, alors étudiant à la maîtrise en Histoire de l'art à l'UQAM. Le 13 octobre 2016, après environ deux ans de rencontres hebdomadaires durant lesquelles les trois associés purent concrétiser de plus en plus l'idée d'une galerie, AVE était inaugurée à l'Espace B-105 de l'édifice RCA, situé au numéro 901 de la Rue Lenoir, à Montréal.

D'un point de vue spatial, la galerie consiste en un cube blanc de 9,8 x 4,4 mètres, divisé en son centre par un panneau offrant un espace d'accrochage supplémentaire. Bien qu'ayant une vitrine donnant directement sur la rue Saint-Antoine, l'accès de la galerie se fait par l'entrée principale du bâtiment, un passage qui se trouve sur une rue perpendiculaire. Ainsi, le fait de devoir faire le tour de l'immeuble rend les visites spontanées plus rares, ce qui fait que le taux d'achalandage en dehors des vernissages est finalement assez bas. Ainsi, bien que la direction de la galerie donne beaucoup d'autonomie aux artistes – lequel-le-s sont libres de décider, entre autres, de la mise en espace et du prix des œuvres – il n'en reste pas moins que, le lieu étant privé, certaines contraintes commerciales influencent la sélection des projets d'exposition. Cela réduit la place donnée aux pratiques expérimentales, un aspect pourtant déploré par André.

Afin de contourner ce problème, André a décidé d'intégrer à la programmation d'AVE une exposition estivale de groupe qui serait toujours coordonnée par des commissaires émergent-e-s. Tout comme les artistes, ces curateur-e-s, sélectionné-e-s via un appel à projets, avaient la liberté créative de présenter des œuvres qui ne sont pas nécessairement à vendre. Toutefois, comme je

connaissais déjà André et que je faisais épisodiquement des permanences à la galerie, ce dernier a accepté ma proposition d'exposition sans que je doive participer au processus de sélection stipulé. Ainsi, à l'automne 2017 suite à des conversations informelles, j'ai reçu la confirmation que mon exposition de terrain pourrait se réaliser entre le 5 juillet et le 29 août 2018.

J'ai rencontré Treva Michelle Legassie en automne 2016, précisément alors que nous suivions ensemble le séminaire *Discours du corps*. Tout comme moi récemment inscrite au doctorat en communication, mais à l'Université Concordia, Treva était issue d'une formation en études curatoriales à l'Ontario College of Art and Design de Toronto. Ayant toutes les deux un intérêt marqué pour les pratiques curatoriales, nous avons travaillé ensemble à plusieurs reprises lors de travaux en classe dans le cadre de ce séminaire. Ainsi, lorsque j'ai reçu la confirmation d'André concernant l'exposition, je n'ai pas hésité à inviter Treva à être co-curatrice : elle avait, en effet, beaucoup plus d'expérience que moi, ayant déjà réalisé quelques expositions surtout en Ontario. Ce partenariat fut conceptuellement et logistiquement fondamental pour la réalisation de l'exposition.

Toutes deux nouvellement montréalaises, nous avons vite convenu que l'idéal pour joindre les artistes de la relève – un des seuls prérequis d'André, étant donné la mission de la galerie – serait d'élaborer un appel à projets, puis de le faire circuler dans nos réseaux universitaires et professionnels respectifs. Par ailleurs, dans le cadre de ma recherche, il était essentiel de privilégier des pratiques en arts médiatiques. En ce qui concerne la thématique à explorer, j'avais là aussi une idée assez précise, à laquelle d'ailleurs Treva a tout de suite adhéré. L'idée était d'inviter les artistes à réfléchir au concept de féminité, une intention qui avait commencé à habiter mon esprit à partir de deux expériences parallèles que j'avais vécues⁸¹. Premièrement, cette thématique m'était apparue au moment où je me familiarisais avec les théories queer d'auteur·e·s comme José Estéban Muñoz (2009), Heather Davis (2015) et Donna Haraway (2016) – qui sont, par ailleurs, des théoricien·ne·s qui inspiraient aussi une partie des

⁸¹ Je décris la première de ces deux expériences dans les pages qui suivent. La deuxième sera présentée au début de la section 5.2, à la page 160.

recherches doctorales de Treva, ce qui a facilité notre rapprochement. Plus particulièrement, les notions de « making kin » et « staying with the trouble » de Haraway (2016) me semblaient intéressantes, du fait de leur insistance sur la nécessité de maintenir certaines distinctions entre des réalités inégalitaires et ce, même lorsque l'on cherche à briser les frontières qui les séparent. Cette nuance est importante car, comme je l'ai montré auparavant, le refus de la pensée binaire est l'un des principaux points d'ancrage épistémologiques des théories queer, post-humanistes et poststructuralistes :

Making kin must be done with respect for historically situated, diverse kinships. That should not be either generalized or appropriated in the interest of a too-quick common humanity, multispecies collective, or similar category... Making alliances require recognizing specificities, priorities, and urgencies. (Haraway, 2016, p. 207)

Ainsi, même si un regard queer suggérerait, *a priori*, de questionner les oppositions entre des concepts binaires comme le masculin et le féminin, il me paraissait important de m'attarder sur la signification de ces deux adjectifs pour mieux comprendre ce qu'ils pourraient impliquer lorsqu'ils seraient mis en branle dans un contexte queer. Autrement dit, inspirée par un regard queer et féministe sur la réalité qui m'entourait à Montréal⁸², je me suis demandée ce que cela voudrait dire exactement de catégoriser quelque chose ou quelqu'un·e comme masculin·e ou comme féminin·e. Étant donné que, selon les théories récentes de sexe et de genre (Butler, 1990; Fausto-Sterling, 2012), le genre d'une personne est *influencé* par son sexe biologique mais n'est pas *déterminé* par cette composante de sa sexualité, ni *réduit* à elle, qu'est-ce que cela pourrait signifier d'avoir ou d'être un *corps féminin*? C'est la question de base que Treva et moi avons voulu explorer à travers notre geste curatoriale.

Dans le contexte spécifique de ma thèse, ce thème m'a semblé pertinent pour deux raisons principales. En premier lieu, il s'agissait pour moi d'essayer d'intégrer du mieux possible

⁸² J'assume que ce regard est situé et directement ancré dans mon corps, étant donné que je circule dans l'environnement artistique expérimental de Montréal, c'est-à-dire que je fréquente quelques centres d'artistes autogérés et des espaces de recherche universitaires où les discours et pratiques contestatrices de l'hétéronormativité prédominent.

une partie de mon cadre théorique à ma méthodologie de recherche. Mon espoir était que ce positionnement engendrerait, à partir du geste curatorial lui-même, un adoucissement des barrières censées séparer « théorie » (ou discours) et « pratique » (ou matière). Ainsi, il était pour moi essentiel de chercher à mettre en évidence une thématique qui rejoigne l'orientation épistémologique post-humaniste, féministe et queer sur laquelle ma thèse se base.

En second lieu, la connotation hétéronormative du mot « féminité », entendu comme qualité stéréotypée attribuée aux femmes, provoquait une confusion et un certain malaise qui me paraissaient intéressants à explorer dans une perspective queer. Ainsi, l'intention de notre geste curatorial était de susciter un inconfort à partir duquel les artistes seraient invité·e·s à naviguer et pour lequel elles se sentiraient encouragé·e·s à imaginer des alternatives. Pour le formuler autrement, il s'agissait pour nous d'une provocation censée favoriser de nouvelles dimensions curatoriales que nous ne serions pas en mesure d'anticiper. Nous ne pouvions et ne voulions pas prévoir ce que les artistes allaient comprendre par « une vision queer de tout ce qui est féminin⁸³ », ce qui me semblait cohérent avec la théorisation du curatorial que je comptais mobiliser dans la thèse.

Ainsi, pour approfondir notre recherche avant de lancer l'appel à projets, nous nous sommes tournées vers les définitions actuelles et étymologiques du mot « féminité ». Plus précisément, nous nous sommes concentrées sur le mot « femininity », étant donné que Treva et moi communiquions en anglais. Dans le dictionnaire, il n'y a aucun doute sur l'interprétation de la version anglophone du terme : « we use female and male to refer to the sex of humans and animals... We use feminine and masculine when we refer to the *qualities* that we consider to be *typical of women or men* » (Cambridge Dictionary, n.d. mes italiques⁸⁴). Même si l'origine étymologique du mot « femininity » dérive du latin « femina », signifiant femme, les premiers indices de son utilisation en moyen anglais, à la fin du 14^{ème} siècle, témoignent d'une

⁸³ Partie du texte de l'appel à projets lancé pour *Femynnytees*.

⁸⁴ Répéré sur <https://dictionary.cambridge.org/grammar/british-grammar/female-or-feminine-male-or-masculine>. Consulté le 20 novembre 2018.

écriture différente : « feminine quality, womanliness, female nature, *femynynytee*, from feminine + -ity » (Online Etymology Dictionary, n.d⁸⁵).

Ainsi, suite à des recherches sur la première utilisation du mot « femynynytee », nous sommes tombées sur le livre de Geoffrey Chaucer cité en début du chapitre, *The Canterbury Tales*, dont le premier manuscrit fut publié en 1400. Voici les deux versions du texte dans lequel le terme est écrit pour la première fois, l'original en moyen anglais à gauche et sa traduction en anglais moderne à droite :

<p>O Sowdanesse, roote of iniquitee! Virago, thou Semyrame the secounde! O serpent under femynynytee Lik to the serpent depe in helle ybounde! O feyned womman, all that may confounde Vertu and innocence, thurgh thy malice, Is bred in thee, as nest of every vice!</p> <p>(Dinshaw (1989, p. 105)</p>	<p>O Sultanes, root of iniquity! Virago, Semiramis the second! O serpent masked in femininity, Like the serpent who in Hell is bound! O feigning woman, all that may confound Virtue and innocence, through your malice, Is bred in you, the nest of every vice!</p> <p>Chaucer (2007, p. 150)</p>
---	--

Tableau 3 : Traduction, extrait de *The Canterbury Tales*. version originale d'un extrait des contes de Canterbury écrit en moyen anglais, suivi de sa traduction en anglais moderne.

Dans l'ouvrage *Chaucer's Sexual Poetics*, l'auteure Carolyn Dinshaw (1989) propose une analyse des enjeux de sexualité et de genre présents dans les écrits de l'auteur médiéval, expliquant, entre autres, l'usage que Chaucer fait du mot « femynynytee ». À travers un minutieux examen de huit textes qui composent l'ouvrage, dont *Man of Law's Tale* – le seul conte où le vocable apparaît – Dinshaw montre comment les écrits de Chaucer sont le reflet et l'origine des caractéristiques patriarcales de la société européenne du moyen âge. À propos de l'extrait cité dans le tableau ci-dessus, elle commente :

The vital distinction is rather about all women and all men, or, more precisely, all *not-men* and all men. "Woman" in the ideology of the *Man of Law's Tale* is an essential blankness that will be inscribed by men and thus turned into a tale; she is a blank onto which men's

⁸⁵ Répéré sur <https://www.etymonline.com/word/femininity>. Consulté le 20 novembre 2018.

desire will be projected; she is a no-thing in herself. The Man of Law's outburst at the Sultaness leaves "femynynytee" in itself free from sin; "wommen", he states, are vulnerable to becoming Satan's "instruments." This pure instrumentality of woman is, in fact, definitive of her. (p. 110, mes italiques)

Ainsi, dès la première fois où le mot *femynynytee* est répertorié sous une forme écrite, on note que ce dernier est associé au caractère pur et sans malice des femmes, ou plus exactement, de tout être *n'étant pas un homme*. La féminité était ainsi décrite comme une qualité qui n'était pas clairement *inhérente* aux femmes, mais qui pouvait ou non leur être octroyée. Cette éventuelle attribution dépendait de la manière dont ces femmes *se comportaient*. Dans son usage original, plus qu'un attribut des femmes, la féminité était alors une qualité qui rendait celles et ceux qui la possédaient « free of evil, free, in fact, of independent desire or action » (Dinshaw, 1989, p. 106). Pour être féminin, un être ne pouvait pas avoir des désirs autonomes ou s'émanciper du pouvoir et de la domination masculines ; il ne pouvait pas non plus faire preuve de malice, de méchanceté, ou de toute caractéristique considérée comme *négative* ou liée plus à l'action qu'à la passivité. Voilà donc l'une des interprétations qui nous permet d'imaginer ce qu'être femme, ou plutôt être *féminin*, voulait dire originellement.

Dinshaw (1989) propose un intéressant complément pour élargir encore les compréhensions possibles du rôle de quelques figures féminines classiques. Elle affirme que dans l'extrait mentionné dans le Tableau 3, la description de la sultane fait également allusion à Ève, la première femme de l'imaginaire chrétien, qui s'est fait corrompre, selon la légende, par un serpent. Selon l'analyse que fait Dishaw des écrits de Chaucer, Ève n'était pas elle-même malicieuse ou vicieuse, mais simplement une femme faible qui s'est laissée instrumentaliser par le diable. En effet, elle aurait été manipulée par un « serpent masked in femininity » (Chaucer, 2007, p. 150). Il est intéressant de remarquer que cette interprétation diffère de la tradition chrétienne qui fait d'Ève – et à partir d'elle toutes les femmes qui seraient ses descendantes – un personnage finalement assez maléfisant, qui amène Adam à goûter le fruit interdit, un acte qui

mène, comme on sait, à l'expulsion du couple du jardin d'Éden⁸⁶. Selon l'interprétation de Dishaw, Chaucer ne dépeint pas Ève comme maligne ou responsable du péché original. En réalité, la faiblesse et la naïveté propres à sa féminité seraient, en fait, les vraies coupables. Ces deux conceptions dont les détails semblent contradictoires ont servi de base à notre réflexion pour préparer l'appel à projets de *Femynnytees* (Figure 4⁸⁷), diffusé début février 2018.

À partir de cette provocation, nous espérions recevoir des propositions offrant une réflexion critique sur des caractéristiques considérées comme *typiques* des femmes, telles que stipulées dans le dictionnaire. Comment repenser, par exemple, quels *corps* peuvent être typiquement féminins ? Selon une perspective queer, comment faire un retour partiel à l'étymologie de Chaucer, c'est-à-dire penser à la possibilité d'une féminité qui ne soit pas propre aux femmes ? Ces questionnements étaient aussi inspirés de la pensée de Haraway (2016) selon laquelle il ne suffit pas de nier qu'il existe des différences entre des notions considérées comme opposées, ici masculin et féminin, il faut aussi déficeler au préalable les inégalités que ces termes cachent et quels propos ils servent. Ainsi, au lieu de simplement refuser l'opposition entre masculin et féminin, nous avons fait le choix de nous questionner aussi sur les limites du concept de féminité, ses intersections avec la masculinité, sa relative autonomie par rapport au corps qu'il est censé désigner et son acception commune comme lieu de répression lié à sa position en tant que mode *mineur*, tel que défini par Deleuze et Guattari (1980).

Notre objectif était alors d'être en mesure de « redéfinir et réinventer la notion même de féminité⁸⁸ » d'une manière matérielle-discursive, c'est-à-dire non seulement à partir des discours autour de la féminité, mais principalement à partir des corps humains et autre-qu'humains qui

⁸⁶ J'assume que cette lecture peut être débattue. Si l'on se fie à une interprétation littérale et objective de ce qui est rédigé dans la Bible, Ève n'est pas décrite comme maligne, mais comme une femme faible, à la manière de Chaucer. Néanmoins, ayant été élevée dans une famille catholique et ayant étudié toute mon enfance et adolescence dans des écoles catholiques à Brasília, j'ai des souvenirs marquants de la figure d'Ève présentée comme la principale responsable de la tentation dans laquelle Adam tombe à sa suite. Personnellement, je pense que ces expériences scolaires m'ont exposée à l'une des premières représentations légitimement misogynes d'une figure féminine.

⁸⁷ Comme on pourra l'observer, la version finale de l'appel à projets qui a été diffusée avait quelques failles de rédaction (une faute d'orthographe dans le titre, une faute dans la date de fin de l'exposition) qui ont été identifiées seulement après l'impression des affiches. Pour des questions budgétaires, le travail n'a pas été refait et configuré plutôt un des événements curatoriaux de *Femynnytees*.

⁸⁸ Extrait de l'appel à projets de l'exposition *Femynnytees*.

formeraient notre exposition. Parmi ces corps se trouvaient les nôtres, ceux des huit œuvres d'art et des neuf artistes sélectionné-e-s, l'espace physique de la Galerie AVE et les visiteur-e-s de l'exposition. Interagissant avec ces corps, les *textes* de *Femynnytees* – dont le texte curatorial de l'exposition et les textes pédagogiques de chaque œuvre – nous aideraient à délimiter les pratiques créées au sein de l'exposition. À partir du repérage et de l'analyse de plusieurs de ces croisements, j'espérais être capable de décrire le curatorial et quelques-unes de ses composantes d'une manière *plus matérielle*, ainsi que de comprendre de quelle manière il participe aux multiples *devenir-œuvre d'art* dans le cadre de *Femynnytees*.

APPEL À PROJETS

La galerie Arts Visuels Émergents (AVE) cherche des artistes travaillant avec des nouveaux médias pour l'exposition *Femynnytees*, co-commissariée par les doctorantes en Communication **Renata Azevedo Moreira** (UdeM) et **Treva Michelle Legassie** (Concordia). *Femynnytees* explorera le pouvoir radical de la féminité et sera à l'affiche entre le 5 juillet et le 19 août 2018. Nous sommes intéressées par des œuvres qui explorent, visuellement ou thématiquement, les connotations controversées, absurdes, queer et/ou maléfiques de tout ce qui est féminin, et donc pas exclusivement lié à des femmes.

Le féminin, établi historiquement comme une contrepartie inférieure au masculin, a été identifié de façon récurrente aux caractères malicieux, séducteurs, lascifs, méfiants et vengeurs. Nous recherchons des travaux **en arts médiatiques** qui suggèrent des possibilités de reformulation de ces notions stéréotypées, célébrant ainsi les potentialités féminines qui sont restées longtemps marginalisées. *Femynnytees* questionne les manières de manipuler les forces du mal, de la destruction et de la tentation pour réclamer, redéfinir et réinventer la notion même de féminité.

Nous encourageons des œuvres qui accueillent toutes formes et types de corps féminins : queer, animal, humain et non-humain. Cela nous permettra d'explorer et d'exploser les notions de féminin dans toutes leurs expressions à la fois bizarres, gênantes et non-conventionnelles. L'exposition *Femynnytees* aura lieu à la galerie AVE et inclura, dans son exographie, des textes informatifs expérimentaux faisant partie du terrain de recherche de la thèse de Doctorat de Renata Azevedo Moreira.

Envoyez un résumé abrégé de votre travail (250 mots) ainsi qu'une ébauche de l'œuvre (notez que la pièce ne doit pas nécessairement être finalisée au moment de l'envoi de la proposition, les esquisses seront également acceptées) à renata.azevedo.moreira@umontreal.ca.

La date de soumissions est le **16 mars à 18 h.**

AVE

FEMYNNYTEES

Background image by danielfr.

Figure 4: Appel à projets, Femynnytees. Affiche de l'appel à projets (version en français) diffusé en début février 2018.

5.2 Queeriser le cube blanc : les artistes et les œuvres d'art de *Femynnytees*



Figure 5 : Vue générale, *Femynnytees*. Vue de l'entrée de l'exposition. Documentation: Treva Michelle Legassie.

Parallèlement à la lecture des théories queer, le deuxième moment qui m'a amenée à réfléchir à la possibilité de lancer l'exposition *Femynnytees* a été ma rencontre avec l'œuvre vidéo *Pendências*⁸⁹, de l'artiste brésilienne Karla Keiko. Dans un après-midi de l'été 2017, je lisais des articles sur Internet quand je suis tombée sur un reportage sur cette artiste dans la version brésilienne du magazine *Vice*⁹⁰. Dans l'article, l'artiste raconte son périple personnel pour se débarrasser d'un implant de silicone aux seins qu'elle avait regretté avoir fait installer. Karla avait été victime de violence médicale, car elle avait reçu des prothèses trois fois plus volumineuses que celles initialement prévues (300 mL au lieu de 100 mL), une décision unilatérale qu'avait prise le médecin qui l'opérait au moment où elle était anesthésiée sur la table de chirurgie. Cette agression avait été à l'origine d'un grand sentiment de répulsion de Karla vis-à-vis de son propre corps, un corps qu'elle n'arrivait plus à reconnaître comme lui appartenant. C'est suite à cette expérience traumatisante que l'artiste a créé l'œuvre *Pendências* (traduite par *En attente pour*

⁸⁹ Disponible sur <https://vimeo.com/213124389>.

⁹⁰ Disponible sur https://www.vice.com/pt_br/article/bjxpa4/por-que-me-arrepenti-de-colocar-silicone.

Femynynytees), une vidéo de 4 min 10 s où elle performe, nue, certaines incarnations classiques de la féminité.



Figure 6 : *En attente*, de *Karla Keiko*, dans l'exposition *Femynynytees*.

Durant la majeure partie de la vidéo, Karla se trouve dans un lac, opérant différents mouvements et gestes. Selon mon interprétation, cette image renvoie à la figure de la Dame du Lac, une des principales enchantresses de la littérature médiévale anglaise⁹¹. Dans une scène évoquant sa chirurgie, Karla coupe une grenade, fruit symbolique de la féminité, tout en faisant des mouvements brusques mimant une tentative d'expulsion de ces corps étrangers qu'elle n'accepte pas, mais qui font pourtant partie d'elle. Son visage laisse transparaître un mélange de douleur, d'inconfort et de résistance.

⁹¹ La Dame du Lac, ou Fée Viviane, est l'un des personnages importants de la série de légendes arthuriennes à l'origine de la création de la Grande-Bretagne, une série qu'on regroupe généralement sous le titre *Matter of Britain*. La fée Viviane est, par ailleurs, l'enchantresse qui donne l'épée Excalibur au Roi Arthur. Cet objet aurait été, selon la légende, fondamental pour la victoire de la naissante Grande-Bretagne contre l'invasion des peuples saxons.

Cette œuvre pleine d'allégories m'avait beaucoup fascinée : qu'est-ce qu'une personne non-familière du message, de l'inspiration ou du discours associé à l'œuvre pourrait-elle percevoir et ressentir ? Très métaphorique, l'œuvre est aussi esthétiquement bien produite, tournée et montée, ce qui devait *a priori* faciliter son identification en tant qu'objet artistique auprès de différents publics⁹². Par ailleurs, il était pour moi inconfortable d'envisager que *Pendências* puisse reproduire, dans une certaine mesure, la tension *matière*, sous forme d'œuvre créée par l'artiste, vs. *discours*, représenté par les significations possibles de l'œuvre, une séparation problématique notamment lorsqu'on la transpose au niveau du duo œuvre vs. exposition. Exposer cette œuvre et observer les réactions des publics me paraissait ainsi un bon point de départ pour mieux comprendre le *devenir-œuvre d'art* : que se passerait-il si les visiteur·e·s n'avaient pas accès à ces informations contextuelles ? Est-ce que ces informations font partie intégrante de l'œuvre ou constituent-elles un accompagnement dispensable ? Pour le dire autrement, est-ce que nous pourrions envisager que ces éléments contextuels *ne puissent pas être exclusivement discursifs* ? Par ailleurs, la vision stéréotypée d'un corps féminin sous l'effet de l'emprise du sexisme masculin – un médecin qui pense savoir plus que sa patiente sur ce qu'elle désire faire de son corps – semblait très pertinente pour l'exposition *Femynnytees*. Ainsi, l'expérience de cette œuvre me poussait aussi, et encore une fois, à me poser la question des limites d'une œuvre d'art : où commence-t-elle et où se termine-t-elle ?

À la suite de mes lectures et de la découverte de *Pendências*, j'ai rencontré une deuxième œuvre, créée cette fois par un duo d'artistes brésilien. Le duo *JoJota* est formé de Julia Gonzales et Julia Zamboni, dont les premiers travaux en commun remontent à des cours de sculpture au baccalauréat en arts visuels de l'Université de Brasília. Leur duo avait duré seulement un semestre en 2011, et au moment où j'ai rencontré J. Zamboni en 2018, elle habitait à Montréal alors que J. Gonzales vivait toujours à Brasília. Le mot « *jota* » faisant référence à la lettre « j » en portugais, le nom du duo est donc un jeu de mots reprenant la première lettre de leur prénom. Par ailleurs,

⁹² Quelques entrevues avec des visiteur·e·s de *Femynnytees* ont corroboré cette intuition initiale.

il s'agit aussi d'une référence au terme « *xoxota* », un surnom enfantin en langue portugaise pour désigner l'organe sexuel féminin.

Par l'intermédiaire d'une amie en commun qui nous a présentées, J. Zamboni m'avait montré la vidéo de 3 min 19 s composant l'œuvre *Na Cama* (traduite par *In Bed* pour *Femynnytees*), une œuvre qui m'avait interpellée par son métalangage performatif et non-conventionnel au sujet de la féminité. L'œuvre consiste en une installation vidéo où deux poupées couchées dans un lit regardent une vidéo où les deux artistes, elles-mêmes habillées en poupées, adoptent une série de comportements intimes, tels que se laver les dents ou se brosser les cheveux l'une de l'autre. Les gestes répétitifs et les expressions à la fois sensuelles et mécaniques des artistes offrent un regard queer sur un objet traditionnellement considéré comme féminin et infantile, la poupée. Il s'agit de la seconde œuvre choisie en dehors de l'appel à projets, dans le cadre duquel Treva et moi avons sélectionné par la suite six autres créations.



Figure 7 : *In Bed*, de JoJota, dans l'exposition Femynnytees.

Au matin du 23 mars 2018, Treva et moi avons pris rendez-vous au Café Bela Vista, situé dans le quartier Rosemont de Montréal, afin de discuter des 23 propositions que nous avons reçues pour l'exposition. À ce stade, nous ne savions pas encore le nombre d'œuvres que nous voulions inclure, mais nous avons, chacune de notre côté, élaboré une liste de nos travaux préférés. La discussion, relativement rapide, nous a permis d'élaborer notre sélection. En effet, en seulement deux heures, nous avons survolé toutes les candidatures, débattu certains détails des démarches artistiques pour finalement choisir six œuvres de manière consensuelle. Si les 23 créations n'ont pas toutes été incluses dans la version finale de *Femynynytees*, il n'en reste pas moins qu'elles intègrent le trajet de l'exposition, dans un mode d'existence préliminaire, concrétisé exclusivement sous la forme de propositions envoyées par courriel et évaluées par les deux curatrices. Il est cependant à noter que deux œuvres n'ont pas fait l'unanimité car elles n'étaient initialement présentes que sur ma liste et sont ainsi devenues sujettes de débats. Il s'agit des projets suivants :

- *I Had to Trust My Fall*, de Rojin Shafiei : Photo-performance contenant trois images où une femme porte une robe blanche sur un tissu blanc à côté de plusieurs pots de peinture de différentes couleurs. La femme a les yeux couverts par un ruban blanc et chaque image montre l'évolution d'un processus où elle se fait « salir » par de la peinture suite à ses propres mouvements. L'installation est accompagnée de la robe peinte lors de la performance.
- *Domesticité*, de Julia Piccolo : Installation composée d'une sculpture en forme de fauteuil sur laquelle les visiteur·e·s s'assoient pour regarder une vidéo. Dans la vidéo, sept différents motifs représentant l'illustration médicale d'un utérus bougent et se transforment à partir d'une espèce de danse où ils interagissent les uns avec les autres. Le fauteuil, fait de tissu trempé dans du plâtre, serait couvert des illustrations visualisées dans la vidéo.

Quoique loin de représenter la globalité du travail curatorial, les processus décisionnaires sont les pratiques curatoriales plus communément associées au rôle d'un·e curateur·e. Comme le rappelle Boris Buden (2012),

The mediatory function of the translator or curator, which we often uncritically praise, is not exclusively defined by connecting, bridging, or reconciling differences ; rather, it also implies the opposite – separating, splitting, dividing, excluding, dismissing etc. (p. 30).

Sélectionner peut ainsi être considéré comme l'une des principales définitions du verbe en langue anglaise *curate*⁹³, qui est souvent utilisé comme son synonyme. Par exemple, le dictionnaire *Oxford* présente trois acceptions pour ce terme, la dernière n'ayant par ailleurs aucune connexion avec l'univers artistique :

1. Select, organize, and look after the items in (a collection or exhibition); 1.1 : Select the performers or performances that will feature in an arts event or programme; 1.2 : Select, organize, and present (online content, merchandise, information, etc.), typically using professional or expert knowledge. (Lexico, n.d.⁹⁴)

Une recherche rapide sur Google permet de trouver quelques exemples rendant compte de l'ampleur de l'usage du terme *curate* en dehors du monde de l'art et ce, depuis plusieurs décennies. Quelques titres d'articles et de livres montrent que des technologies, des codes ou même une conversation peuvent être *curated*. C'est le cas de : *Organization and Formation Processes: Looking at Curated Technologies* (Binford, 1979); *The Qualitas Corpus: A Curated Collection of Java Code for Empirical Studies* (Tempero et.al, 2010); *This Is Not the End of the Book: A Conversation Curated by Jean-Philippe de Tonnac* (Eco et Carrière, 2011). En effet, il n'est pas rare de voir des menus de restaurant *curated* par un·e chef·fe invité·e, une boutique éphémère dont les articles ont été *curated* par un·e designer particulier·e ou encore une agence de voyage dont les tours ont été *curated* spécifiquement pour certains groupes d'âge.

Certes, ce phénomène à double tranchant peut être critiqué dans la mesure où il favorise la banalisation d'un métier qui requiert une expertise originalement associée à l'univers artistique. Néanmoins, il offre aussi une forme de résistance à l'institutionnalisation d'une

⁹³ Ce terme en anglais n'a pas vraiment de traduction littérale en français, mais le verbe portant la signification la plus proche de son usage original est, précisément, « sélectionner ».

⁹⁴ Répéré sur <https://www.lexico.com/definition/curate>. Consulté le 1er juillet 2020.

profession considérée comme indépendante et multidisciplinaire, comme l'explique Alina Cohen (2018) dans l'article *Everyone's a Curator. That's Not (Always) a Bad Thing* :

An app that allows users to make what are essentially on-screen mood boards calls itself "Curator." The idea of "curating experiences" turns marketers into elite gurus. These days, even your home decor can be "curated", which suggests that anyone with decent taste in end tables has an expertise that's on par with art history Ph.D.'s. "On the commercial side," artist Seth Cameron told me, "[curator] seems like a word that sounds nicer than 'trendcaster.'" Right now, profit-seeking entities—both businesses and cash-hungry schools—often try to act as gatekeepers, asserting who can and can't use the moniker.

Suite à cette idée de *gatekeeper*, il est pour moi important de reconnaître la relative position de pouvoir que j'ai occupée en tant que *co-sélectionneuse* au sein de *Femynynytees*. Étant cependant débutante dans ce métier, j'assume également que cette place ne découlait pas d'une expertise préalablement développée ou d'un rôle acquis suite à l'accumulation de connaissances reçues au cours d'une formation très extensive⁹⁵. Plus précisément, il s'agissait pour moi de profiter de l'opportunité de réaliser mon exposition de terrain dans une galerie d'art. Tout au long de cette expérience – que j'ai toujours considérée, en premier lieu, comme une expérience de recherche – j'ai essayé de garder une posture d'apprentie, donnant ainsi préférence à des décisions communes et non unilatérales. Je suis consciente que ce choix relève aussi d'une posture curatoriale assez répandue dans les pratiques collaboratives, non exclusive à mon expérience. Je tiens simplement à insister sur le fait que pour moi, cette alternative était surtout une stratégie de recherche afin de faire place à d'autres éléments du curatorial au-delà de moi-même, étant donné que ma simple présence influençait *a priori* toutes les données de mon étude.

Ainsi, l'écoute attentive des opinions de ma collègue Treva et de celles des artistes constitua une partie très importante de cette recherche. Il demeurait essentiel pour moi de *lâcher prise* par rapport à ce qui se déroulaient afin de donner aux autres parties la possibilité

⁹⁵ J'ai suivi quelques cours libres, comme un cours de design d'exposition d'une durée de 6 mois à Rio de Janeiro en 2014, et un cours de commissariat en arts médiatiques au Centre Oboro, à Montréal, pendant un mois en 2018.

d'influencer et d'altérer ce processus curatorial. Par ailleurs, cette double casquette de chercheure-curatrice impliquait de nombreux défis à relever, lesquels sont détaillés dans les extraits autoethnographiques tout au long de la thèse. Il m'apparaît nécessaire de prendre en considération ces dimensions dans la mesure où ces deux tâches, à la fois de curation et de recherche doctorale, étaient entièrement nouvelles pour moi.

Treva et moi avons donc déterminé quelques critères afin de sélectionner les œuvres qui intégreraient l'exposition. Il nous fallait, par ailleurs, exclure certaines de nos œuvres préférées en raison de l'espace limité de la galerie. Pour ce faire, nous sommes revenues à la définition même du terme « arts médiatiques », telle que proposée par le regroupement d'artistes professionnels provincial, le Conseil Québécois des Arts Médiatiques (CQAM), une définition qui inclut sous ce terme les arts cinématographiques et numériques. Cela nous a ainsi permis d'exclure l'œuvre de Shafiei, composée principalement de photographies et de tissu. Par la suite, la démarche de Piccolo nous a paru conceptuellement moins intéressante par rapport aux autres projets déjà retenus, notamment vis-à-vis de quelques-uns dont l'installation serait assez similaire, comme l'œuvre *Does Care Have a Gender*. Quoique subjectifs, puisque découlant d'options exclusivement retenues par les deux curatrices, ces choix ont marqué un important événement curatorial. En effet, c'est à partir de cet instant que l'exposition a commencé à prendre une dimension un peu plus matérielle que celle qu'elle l'avait eue jusque-là. Après tout, ces décisions nous ont mené à choisir quelles œuvres composeraient *Femynnytees*, un format à présent uniquement conditionné par la confirmation de chacun-e des artistes.

Voici une description des six œuvres choisies ainsi que la biographie des leurs créateur·e·s. Bien que les visuels des œuvres soient ceux des installations telles que présentées dans l'exposition, leur description correspond au *projet original proposé par chaque artiste*. Les changements ou adaptations que certaines des œuvres ont subi à partir de leur mise en relation avec le curatorial seront décrites et analysées dans les chapitres suivants.



Figure 8: *Échec quantifié*, de Heidi Barkun, dans l'exposition Femynynytees.

- ***Échec quantifié*** est une installation sonore explorant les difficultés vécues par les femmes qui essayent d'être mères grâce aux processus de fertilisation *in vitro*. Plus globalement, l'œuvre pose une question toujours d'actualité même au 21^{ème} siècle : qu'est-ce qu'être femme sans être mère ? Dans une bande sonore de 20m35, l'artiste Heidi Barkun décrit son périple personnel lors d'un processus de fertilisation *in vitro* non réussi. Elle y énumère une liste de médicaments, de rendez-vous médicaux et de mesures corporelles qu'elle a répertoriés pendant une de ses séries de traitement. L'œuvre consiste essentiellement en la lecture de notes que Heidi a prises en français, des notes commençant toujours par le jour et l'heure de chaque rendez-vous ou le nom des médicaments pris. Comme l'artiste est anglophone et les noms des médicaments sont bien souvent difficiles à prononcer, le fait qu'elle lise ce rapport dans sa deuxième langue apparaît émotionnellement et physiquement fatigant et contribue à la sensation d'épuisement et de désespoir que l'on peut ressentir en l'écoutant.

Heidi Barkun est une artiste et candidate à la maîtrise en arts visuels et médiatiques à l'Université du Québec à Montréal, avec une concentration en création et études féministes. Elle a un baccalauréat ès science en anatomie et biologie cellulaire de l'Université McGill et un

baccalauréat en beaux-arts de l'Université Concordia. Barkun explore les constructions d'identité par une pratique transdisciplinaire. Ses œuvres récentes parlent de son infertilité et de ses traitements infructueux de fécondation in vitro.⁹⁶



Figure 9: *Capucha*, de Mailis Rodrigues, dans l'exposition Femynnytees.

- **Capucha** est une installation sonore interactive où les visiteur·e·s sont invité·e·s à manipuler une machine à coudre. À partir de ce geste, où la personne laisse par la suite les traces de sa couture dans un tissu, un mécanisme numérique déclenche un enregistrement sonore. Cet enregistrement, produit par l'artiste Mailis Rodrigues, fut effectué en 2017 lors d'un voyage qu'elle a fait dans la campagne au Portugal, son pays natal. Là-bas, elle a rencontré une communauté de femmes qui produisent, de manière artisanale, des vêtements traditionnels portugais. Reproduction de l'activité familiale dont elles ne peuvent se passer, la couture est également leur seul moyen d'accéder à une certaine indépendance financière. La couture est donc pour ces femmes à la fois un acte d'emprisonnement vis-à-vis d'un passé ancré dans des traditions et une possibilité d'autonomie économique. Ainsi, La créatrice a enregistré, 7 min 15 s

⁹⁶ Pour présenter ces six artistes, je me réfère aux biographies qu'elles nous ont fournies lors de la soumission de leur projet pour *Femynnytees*, entre février et mars 2018. Disponible sur femynnytees.com

durant, le bruit des machines, le chant entonné par les couturières et leurs conversations. Ces sons ne sont diffusés que si la ou le visiteur·r·e répète le même geste que les couturières, rendant ainsi hommage à ces femmes.

Mailis Rodrigues est une technologue créative et une chercheuse en interactivité. Elle a terminé un doctorat en musique électronique, avec un travail cherchant à mettre en valeur la relation entre le son et l'espace, et la façon dont celle-ci construit notre perception d'un lieu. Elle conçoit des objets interactifs qui suscitent la participation du public, les invitant ainsi à réagir en mobilisant le sens du toucher. Depuis peu, elle explore la créativité des machines et le fait que les artistes puissent considérer des dispositifs comme leurs pairs, au point de s'engager avec eux dans une production créative.

- ***circuits*** est un jeu vidéo sous forme de récit interactif où l'artiste Eileen Mary Holowka narre l'histoire d'un épisode d'harcèlement sexuel. Cette histoire peut être racontée de nombreuses manières, lesquelles varient en fonction des choix effectués par les visiteur·e·s : chaque réponse ou lien cliqué s'ouvre vers une page différente et ainsi, vers une suite différente de la même histoire. À l'aide de textes poétiques et d'images, ce format génère un effet de boucle où un cas spécifique d'abus est narré de manière fragmentée et cyclique, ce qui fait allusion à des rapports de situations semblables où la victime révèle souvent avoir de la difficulté à se rappeler de l'ordre exact des événements traumatiques qu'elle aurait subis.



Figure 10: *circuits*, de Eileen Mary Holowka, dans l'exposition Femynynytes

Auteure, réviseuse et doctorante, **Eileen Mary Holowka** vit à Montréal, où elle exerce également sa créativité dans les domaines du jeu, de la musique et du théâtre. En 2017, elle a travaillé en équipe à l'élaboration du projet d'art jouable Place des ALTs, présenté dans le cadre du plus grand événement d'art public jamais réalisé à Montréal, KM3. Sa recherche actuelle porte principalement sur les pratiques de médias sociaux féministes, l'invalidité et les actes de résistance vulnérable. Elle a publié des écrits sur les sujets de l'auto-imagerie, d'Instagram, du travail affectif en ligne et des intersections entre les médias et les traumatismes. Son projet *circuits* (2018) explore l'acte de narrer un traumatisme sexuel au sein d'espaces institutionnels et peut être joué en ligne gratuitement.

- ***Does Care Have a Gender*** a recours à un média très commun pour dépeindre des scènes de vie en famille, les portraits vidéo, dans le but de révéler des moments intimes de familles queer. L'œuvre inclut cinq vidéos, totalisant 24 minutes, où différents personnages partagent des moments quotidiens chez elles : Candi, une femme trans, danse nue avec son chat ; Jordan,



Figure 11 : Does Care Have a Gender, de Kinga Michalska, dans l'exposition Femynnytees.

une personne racisée non-binaire, lit certaines entrées de son journal intime; Lactatia, une drag-queen de 10 ans, maquille son père ; George, une personne non-binaire, parle de l'expérience de sa grossesse couché.e dans le berceau de son fils ; et enfin Shahir, une personne racisée transféminine, fait son rituel personnel de méditation.

Kinga Michalska est une artiste visuelle polonaise queer vivant à Tio'tia:ke⁹⁷, Montréal, qui s'intéresse aux questions d'identité, de corps, de genre et de communautés marginalisées. Elle se sert de portraits intimes, de formats se rapprochant du journal intime et d'approches collaboratives pour traiter de questions sociopolitiques avec tendresse, soin, et humour. Elle privilégie l'esthétique de l'erreur et les médias low-fi, afin d'incorporer l'imperfection et l'échec à son processus artistique, dans un geste sciemment politique. Kinga Michalska poursuit actuellement une maîtrise en beaux-arts à l'Université Concordia, avec une spécialisation en photographie. Son travail a été exposé au Canada, au Royaume-Uni, en Pologne et en Allemagne.

⁹⁷ Tio'tia:ke est le nom mohawk de Montréal et signifie « où les courants se rencontrent ».



Figure 12: The Menstrual Cup Project, de M.C. Baumstark, dans l'exposition Femynynytees.

- **The Menstrual Cup Project** est une série de coupes menstruelles en céramique dans lesquelles l'artiste M. C. Baumstark inscrit des messages contenant des informations souvent mal connues à propos de la menstruation. En voici quelques exemples : « not only women menstruate », « without a bloodborne illness, menstrual fluid is harmless » ou encore « periods can start as young as 8 + be considered normal ». Parmi les instructions de l'artiste concernant l'installation de l'œuvre, une bouteille transparente contenant du liquide rouge – comme par exemple, du jus de canneberge – doit être placée sur une table à côté des coupes. Les visiteur·e·s doivent pouvoir s'asseoir, prendre un *shot* de la boisson et discuter du message qui peut y être lu. Par la suite, elles sont invité·e·s à prendre des *selfies* avec les coupes utilisant les hashtags *#themenstrualcupproject* et *#menstruationmatters* pour participer à la part « en ligne » de l'œuvre, dont le but est de former une communauté virtuelle intéressée à intégrer et à enrichir les débats concernant les tabous liés à la menstruation.

M.C. Baumstark est une auteure, critique, artiste et administratrice vivant et travaillant dans le centre du Montana, aux États-Unis. Elle est diplômée de l'Ontario College of Art and

Sensible à la sculpturalité, **Faye Mullen** réalise des gestes performatifs dans une variété de techniques, dont des interventions *in situ*, des installations sonores et des productions d'images – fixes et en mouvement. À partir d'une perspective mixte autochtone Anishinaabe-Algonquine/occupante, ielle adopte une approche mariant des imaginaires queer et des manières décoloniales de faire monde. Ses intentionnalités horizontales tendent vers des issues de guérison. Faye Mullen a participé à plusieurs résidences d'artistes internationales, dont une résidence de deux ans dans le cadre d'études supérieures à Le Fresnoy (France). Son travail a été présenté dans des expositions personnelles et de groupe en Amérique du Nord, en Asie, en Australie et en Europe. Ielle poursuit actuellement sa pratique entre Tiohtiá:ke/Montréal et Tkaronto⁹⁸/Toronto.

La diversité est une importante dimension dérivée du *queer curating* que Treva et moi avons à cœur de promouvoir. En raison de la thématique de l'exposition, la représentation de minorités sexuelles, d'origine et de race était pour nous fondamentale. Même si parmi les neuf artistes de *Femynnytees*, nous avons deux personnes queer, une personne autochtone, trois personnes d'origine latine et un total de cinq nationalités, certaines minorités n'ont pas été retenues. C'est par exemple le cas de personnes noires et de personnes transgenres. Il s'agit, selon une constatation faite *a posteriori*, d'une faille qui aurait facilement pu être corrigée, notamment par l'envoi d'invitations ciblées, une priorisation commune dans les pratiques curatoriales ayant ce type d'orientation. Cette absence reste, selon moi, problématique dans la mesure où explorer les diverses facettes de la féminité aurait dû passer par les multiples compréhensions des personnes s'identifiant comme femmes dans le maximum de groupes minoritaires possible. Même si une représentativité complète n'est évidemment pas possible, un panorama plus ample aurait pu être visé. Finalement d'une manière assez conventionnelle, nous nous sommes davantage concentrées sur la qualité des travaux, leur cohérence commune et leur pertinence pour la thématique en question. Ce choix aurait pu être différent si nous avions poussé

⁹⁸ Tkaronto est le nom mohawk de Toronto et signifie « là où il y a des arbres dans l'eau ».

plus loin l'idée du *queer curating*, une dimension qui ne fut finalement pas aussi centrale dans le processus curatorial de *Femynnytees* que nous l'aurions originalement souhaité.

Dans la prochaine sous-partie, je présenterai les outils méthodologiques que j'ai mis en place pour analyser les *devenir-œuvre d'art* au sein de *Femynnytees* de manière à la fois processuelle, matérielle-discursive et communicationnelle.

5.3 Les spécificités méthodologiques de *Femynnytees*

Dans une analyse expérimentale réalisée dans une école primaire suédoise, l'éducatrice Bronwyn Davies (2014) part du concept de « diffraction »⁹⁹ de Barad (2003 ; 2007) pour étudier le phénomène de la colère chez les enfants. Même si ses intérêts de recherche sont *a priori* très éloignés de mon domaine, Davies s'inspire d'une approche empirique développée par Elizabeth St. Pierre (2011), à savoir, l'analyse post-qualitative, également source d'inspiration pour mon étude. *Grosso modo*, le principe postule que les méthodes traditionnelles de recherche qualitative ne sont pas cohérentes avec les recherches récentes qui se basent sur des cadres théoriques poststructuralistes, post-humanistes ou influencés par les tournants ontologiques. Selon les chercheur·e·s se revendiquant de cette démarche, il ne suffit pas de changer les paramètres théoriques à partir desquels on travaille : les méthodes empiriques, comme la collecte et l'analyse de données, doivent également être adaptées.

Ainsi, ce type d'étude requiert des méthodologies alternatives aux outils créés pour analyser la réalité selon des paradigmes épistémologiques souvent orientés vers la curiosité distanciée des chercheur·e·s et la vérité cachée dans les données brutes qui attendent de se faire décoder. Pour Davies (2014), l'un des buts de la recherche post-qualitative est d'amener les chercheur·e·s à explorer des endroits qu'ielles auraient pu ne pas anticiper lorsqu'ielles entamaient leur étude. Elle explique notamment que « such research asks us to abandon

⁹⁹ « Diffraction does not fix what is the object and what is the subject in advance ... diffraction involves reading insights through one another in ways that help illuminate differences as they emerge: how different differences get made, what gets excluded, and how these exclusions matter » (Barad, 2007, p. 30).

ourselves as individualistic subjects-of-will... who repetitively trace over lines already laid down » (p. 734).

L'un des défis majeurs de cette posture demeure l'absence de méthodes répertoriées auxquelles les chercheur·e·s peuvent facilement faire appel selon le type d'étude réalisé. Au contraire, la recherche post-qualitative demande à son auteur·e d'inventer elle-même ses méthodes, ou de réfléchir à des manières de faire la recherche qui soient « against method » (Manning, 2016). Autrement dit, il s'agit d'une invitation à la création de nouveaux modes d'enquête de terrain. Ces outils ne doivent pas forcément être reproductibles et leur efficacité n'a pas non plus besoin d'être confirmée par un historique de tests et de validation. Le plus important est que ces modes d'enquête soient créatifs et qu'ils découlent des propres théories mobilisées, tout en en étant la continuation. En ce sens, la recherche post-qualitative a beaucoup de points en commun avec la recherche-crédation, un terme dont l'usage est plutôt répandu au Canada, comme le montre encore Manning (2016),

We find research-creation to be a fertile field for thinking this coming into-relation of difference. Problems that arise include: How does a practice that involves making open the way for a different idea of what can be termed knowledge? How is the creation of concepts, in the context of the philosophical, itself a creative process? How can we bring the different registers of art and philosophy, of making-thinking, together in ways that are capable of honoring their difference? (p. 11).

Malgré l'existence de similarités avec la recherche-crédation, comme l'intensification de l'intégration entre théorie et pratique ou encore le refus de l'application de méthodes déjà connues, quelques différences importantes émergent entre ces deux perspectives. Ces distinctions sont surtout liées au rôle de la création. Par exemple, dans la recherche-crédation, l'activité artistique est mise de l'avant : il n'est pas possible, selon cette approche, de faire seulement une recherche *sur* une création, étant donné que recherche et création émergent ensemble et se nourrissent l'une de l'autre (Paquin et Noury, 2018 ; Manning, 2016). Or, dans une étude post-qualitative, la règle qui prime est la mobilisation de modes créatifs – modes qui ne doivent pas nécessairement inclure une création artistique.

Dans l'article *Thinking With Theory : A New Analytic for Qualitative Inquiry*, Alecia Y. Jackson et Lisa A. Mazzei (2017) affirment que le concept même de *méthode* dépend, selon elles, de perceptions humanistes et positivistes de la réalité, laquelle est conçue comme pouvant faire l'objet d'observations depuis un point de vue extérieur à cette même réalité. Or, selon ces auteures, cette conception n'est pas cohérente avec les perspectives de compréhension du monde que proposent les nouvelles ontologies, dont les regards sont normalement instables et, selon elles, subjectifs. La solution serait de conduire des études où les frontières entre théorie et pratique sont profondément questionnées : « we take the position that humanist concepts in qualitative inquiry (such as data, analysis, voice, etc.), can be put to 'strange new uses' (Deleuze et Guattari, 1987, p. 15) when animated in different philosophical frameworks » (Jackson et Mazzei, 2017, p. 718).

L'idée deleuzienne de *strange new uses* me paraît assez intéressante puisque cette notion implique un relatif déplacement, un mouvement vers l'extérieur d'une zone de confort peuplée de certitudes et d'hypothèses qui attendent d'être confirmées ou réfutées. Cette pensée me semble en accord avec les productions de connaissances au sein du curatorial, des savoirs qui émergent de l'arrangement inattendu de plusieurs de ses éléments constitutifs. Davies (2014) utilise ainsi le panorama conceptuel suivant comme point de départ pour son étude avec des enfants d'âge préscolaire, une recherche inspirée des nouveaux matérialismes féministes :

A diffractive approach opens an onto-epistemological space of encounter where a researcher's task is not to tell of something that exists independent of the encounter (producing the appearance of truth), but to open up an immanent subjective truth—that which becomes true, ontologically and epistemologically, *in the moment of the encounter*... Diffraction, as a concept for thinking about analytic processes, does not try to fix the analytic process so that it can be turned into a methodic set of steps to be followed. Rather, it opens the possibility of seeing how something different comes to matter, not only in the world that we observe but also in our research practice. (p. 734, mes italiques).

Ainsi, le texte qui résulte de cette analyse prend la forme d'une écriture poétique et autoethnographique, remplie de métaphores pouvant rendre compte des rencontres affectives

qui configurent la partie prédominante de sa recherche. La nécessité de ces figures de langage n'est pas évidente en amont, mais s'explique au fur et à mesure qu'on se joint à l'auteure dans son implication personnelle à la réalité dont elle fait l'expérience – en d'autres termes, lorsqu'on *correspond* avec elle dans son trajet exploratoire.

Pour observer le *devenir-œuvre d'art* depuis l'intérieur de son trajet, j'ai décidé de m'investir activement dans la création collaborative d'un processus curatorial. Co-créaliser *Femynynytees* était pour moi le moyen d'avoir le plus grand accès possible à mon terrain, en me permettant ainsi de m'impliquer dans la plupart des scènes, des conversations, des situations enregistrées, rédigées et décrites dans le cadre de cette exposition. J'ai moi-même écrit la plupart des courriels envoyés aux artistes ; j'ai entamé la plupart des échanges *iMessenger* avec Treva ; fait la majeure partie des permanences de la galerie et conduit tous les entretiens avec les visiteurs·e·s.

Même si ma démarche ne s'apparente pas complètement à une recherche-création, étant donné que mon analyse *sur* ce processus curatorial a surtout été produite à partir de concepts spécifiques que je voulais mettre en œuvre (j'envisage *Femynynytees* plus comme un terrain que comme une création), j'ai pourtant clairement été influencée par ce type de recherche, dans la mesure où notre geste curatorial se veut aussi créatif. Par ailleurs, même si je ne me suis pas entièrement engagée dans une démarche méthodologique post-qualitative, et ce en raison de la mobilisation de certaines méthodes qualitatives que je considère comme pertinentes pour cette étude, mon désir de lier théorie et pratique m'y ramène toutefois. En effet, cette liaison me permet de provoquer des collisions capables de déclencher *d'étranges nouveaux usages* pour ces mêmes théories. Faisant moi-même partie intégrante de mon objet d'étude, j'en viens à questionner la dichotomie sujet/objet à partir d'aspects autoethnographiques qui sont fondamentaux tant pour la réalisation que pour l'analyse de cette expérience curatoriale.

Ci-dessous, je détaille ainsi les principaux outils méthodologiques mobilisés pour cette étude.

5.3.1 L'enregistrement visuel et sonore

Dans le but de réaliser une analyse à la fois processuelle et communicationnelle du *devenir-œuvre d'art* au sein de *Femynnytees*, j'ai enregistré, à l'aide d'une caméra vidéo et d'un enregistreur sonore, quelques moments que je considère comme des manifestations potentielles du curatorial. Cette technique est très répandue dans les études d'interactions (Robichaud et Cooren, 2013 ; Cooren et Martine, 2016 ; Cooren et Malbois, 2019) et les analyses de conversation dans diverses disciplines (Lomax et Robinson, 1998 ; Parry, 2010). Ces équipements médiatiques, en plus de réduire les possibilités de mauvaise compréhension de ce qui a été dit dans un contexte donné¹⁰⁰, permettent également d'amplifier le spectre analytique du phénomène en question. Autrement dit, on peut se concentrer non seulement sur ce qui a été dit, mais aussi sur ce qui a été fait pendant que les personnes disaient ce qu'elles disaient, comme le signale Garfinkel (1974) dans ses écrits ethnométhodologiques.

Par ailleurs, ces méthodes d'enregistrement ont été choisies pour me permettre d'analyser des dimensions matérielles allant au-delà de la matière du seul discours. Par exemple, grâce aux enregistrements vidéo, je pouvais rétrospectivement observer les objets qui étaient présents et manipulés, l'espace où chaque rencontre se déroulait, la gestuelle des personnes et leur manière de se déplacer dans l'espace, *etc.* De telles observations ne pouvaient pas être aussi précises au moment où les actions se déroulaient, exactement parce que je devais moi aussi participer activement à chaque conversation. Même si les limites de cet usage sont amplement décrites dans la littérature¹⁰¹, j'envisage également que ce type de limite part d'un présupposé selon lequel il existerait une réalité considérée comme « pure » et non contaminée par des agencements qui leur seraient totalement externes – comme par exemple la présence de

¹⁰⁰ Des malentendus auraient pu être très fréquents si j'avais seulement pris des notes de terrain puisque la plupart du temps j'ai eu à communiquer avec les participant·e·s dans ma deuxième et ma troisième langue, à savoir, l'anglais et le français.

¹⁰¹ Plusieurs recherches rendent ainsi compte de l'agentivité des équipements technologiques et de leur capacité à influencer et à modifier potentiellement les comportements d'une personne quand elle sait qu'elle est en train de se faire enregistrer (Tuncer, 2016 ; Sorrel, 2004). Néanmoins, les recherches des psychologues Beaman, Klentz, Diener et Svanum (1979), indiquent également que les comportements de n'importe quelle personne qui sait simplement qu'elle est en train d'être *observée* peuvent être différents de ceux qu'elle aurait adoptés si elle ne le savait pas.

caméras. Ici, au contraire, j’assume ma présence dans tout ce que j’observe, mon propre corps étant central dans le déroulement de la majorité des scènes. S’il n’y a pas d’intention d’atteindre une pure objectivité dans l’analyse, les enregistrements deviennent un excellent outil d’aide à la mémoire.

De surcroît, cet outil devient aussi une contribution de ma recherche. Dans mon examen de la littérature, je n’ai trouvé, en effet, aucune étude ayant utilisé cette technique comme instrument d’analyse des pratiques curatoriales dans un processus spécifique. Dans le cadre de *Femynnytees*, j’ai donc réalisé un enregistrement audio des visites d’atelier de JoJota, Mailis Rodrigues, Eileen Mary Holowka et Faye Mullen ; un enregistrement vidéo des visites d’atelier présentiels de Heidi Barkun et Kinga Michalska ; et un enregistrement par vidéoconférence de la visite d’atelier de M.C. Baumstark. Par ailleurs, j’ai aussi filmé le rendez-vous que Treva et moi avons pris avec le galeriste André Masson ainsi que la réunion collective que nous avons réalisée avec la plupart des artistes¹⁰².

5.3.2 L’élaboration des éléments éducatifs de l’exposition

Concernant le choix que Treva et moi avons effectué pour la production et pour la disposition des éléments éducatifs de *Femynnytees*, nous avons adopté une stratégie ayant pour but de laisser aux visiteur·e·s *le plus de liberté possible* dans leur exploration. Cette option implique une considération d’inspiration derridienne sur la possibilité que les éléments éducatifs agissent comme *parergon* des œuvres exposées :

Cette requête permanente – distinguer entre le sens interne ou propre et la circonstance de l’objet dont on parle – organise tous les discours philosophiques sur l’art, le sens de l’art et le sens tout court, de Platon à Hegel, Husserl et Heidegger. Elle présuppose un

¹⁰² Deux artistes n’ont pas pu participer à cette réunion : Julia Gonzales (puisque’elle ne parle ni anglais ni français et était représentée par sa partenaire au sein de JoJota, Julia Zamboni) et M.C. Baumstark, qui a eu un empêchement de dernière minute.

discours sur *la limite entre le dedans et le dehors de l'objet d'art*, ici un discours sur le cadre. (Derrida, 1978, p. 53, mes italiques)

Le questionnement des frontières de l'œuvre d'art, surtout dans le cas des pratiques en arts médiatiques, anime ma recherche depuis son début. L'usage de textes informatifs – plus connus sous le nom de cartels – est très répandu dans les expositions artistiques. Dans ma critique à l'endroit de ce modèle, à savoir, la disposition de cartels juste à côté des œuvres, je rejoins la pensée du muséologue Christopher Whitehead (2012) dans son ouvrage *Interpreting Art in Museums and Galleries* :

The text does prescribe and delimits understandings, and works against the notional possibility of infinite meanings which has characterized much discourse in contemporary art: the potentials for ambiguity and obfuscation are reduced and in the distant aftermath of the birth of the reader, the author's intentions and signifying desires are reinstated as an interpretive key. » (p. 99)

Comme déjà souligné, l'un des objectifs principaux de la présente recherche est de dévoiler les correspondances entre œuvre d'art et curatorial. Tel qu'exploré au chapitre 2, les publics, ici représentés par les visiteur·e·s de cette exposition, font donc aussi partie du curatorial et sont l'un des éléments participant au *devenir-œuvre d'art*. Ainsi, stimuler l'agentivité des visiteur·e·s impliquait, selon moi, de leur permettre de visiter l'exposition de la manière la plus autonome possible, un processus qui devrait alors favoriser leur indépendance pour expérimenter, ressentir et interpréter les œuvres exposées de la manière qu'ielles le souhaitaient. Un raisonnement similaire se retrouve dans l'ouvrage *Production of Presence : What Meaning Cannot Convey*, où Hans Ulrich Gumbrecht (2004) offre un modèle séparant l'expérience esthétique en deux dimensions parallèles : d'un côté, ce qu'il appelle les effets de sens (« *meaning effects* »), dont font partie les possibles interprétations d'une œuvre, et de l'autre les effets de présence (« *presence effects* »), qui font exclusivement appel aux sens de la personne qui en fait l'expérience. Même si cette proposition se base sur une séparation qui rappelle le clivage entre esprit et corps, il m'apparaît plus important de remarquer qu'elle indique

que la production de *ressentis* et de *significations* ont une importance équivalente dans l'appréciation artistique.

Également influencées par Nelson Goodman (1990) lorsqu'il affirme que « ce que nous voyons d'une œuvre et ce que nous en tirons dépend beaucoup de ce que nous lui apportons » (p. 75), Treva et moi avons ainsi pris la décision de ne placer aucun cartel physique dans la galerie. Les seuls textes présents dans l'espace étaient le texte curatorial, disposé sur le mur droit à l'entrée de l'exposition, et un cartel contenant les consignes de manipulation de l'œuvre *The Menstrual Cup Project*, à la demande de l'artiste. Les visiteur·e·s qui désiraient avoir accès à plus d'informations sur chaque œuvre devaient se rendre sur le site www.femynynytees.com, un outil numérique spécialement conçu pour héberger les « cartels virtuels » de l'exposition. L'accès à ce site internet, dont le format était totalement adapté aux téléphones cellulaires, était par ailleurs facilité par la disposition d'un service Wifi et d'un appareil téléphonique supplémentaire fourni aux visiteur·e·s dépourvu·e·s de tel équipement¹⁰³. Notre intention était que les personnes ne fassent pas appel aux informations textuelles *a priori*, simplement par commodité, habitude ou paresse. Ce n'est que si elles ressentaient vraiment le besoin d'un complément d'information pour leur expérience des œuvres que ces cartels virtuels pouvaient alors être mobilisés. De cette manière, nous espérons pouvoir encourager une expérience plus personnelle et intime surtout pour les visiteur·e·s qui lisent les cartels seulement parce qu'ils sont déjà là, sans se poser de questions.

Toujours dans un effort visant à inciter une expérience personnelle des œuvres et de l'exposition, nous avons aussi élaboré, conjointement avec les artistes, quatre modèles différents de texte et ce, pour chacune des œuvres présentées. Ainsi, les visiteur·e·s qui désiraient plus d'informations sur une œuvre pouvait choisir leur modèle textuel préféré. La version finale de

¹⁰³ Même si un seul appareil peut paraître insuffisant, nous avons considéré que ce nombre répondrait aux demandes, ce qui a effectivement été le cas, étant donné que la majorité des visiteur·e·s qui allaient sur le site internet pendant leur visite le faisait à partir de leur appareil personnel.

chaque texte a été approuvée par chaque artiste¹⁰⁴. Les formes suivantes étaient donc fournies¹⁰⁵ :

- a) Le « texte court » consiste en une ou de deux phrases contenant un résumé très objectif de l'intention de l'artiste lors de la création de l'œuvre ;
- b) Le « texte long » offre une information plus détaillée sur les caractéristiques médiatiques et le contexte de production de l'œuvre, bien que sur les significations originellement élaborées par l'artiste et ses motivations créatives ;
- c) L'« audio » est un texte spécialement conçu pour être écouté. Son format s'inspire d'une histoire en train d'être racontée, à l'instar des audioguides des musées. Treva et moi avons enregistré ces audios dans le studio sonore de l'Université Concordia. La voix de Treva narre la version en anglais du texte alors que la mienne narre une version en français de ce même texte.
- d) Le « poème » est le résultat d'une demande faite aux artistes les invitant à présenter un poème ou texte poétique qu'elles considéraient comme illustratif de leur œuvre. Aucune contrainte de taille, de format ou de langue n'était donnée aux artistes. Par ailleurs, le texte pouvait avoir été écrit par elles-mêmes ou pour un tiers. Le choix du langage poétique comme outil d'aide à l'interprétation de l'œuvre s'inscrivait ici dans une tentative d'établir un dialogue entre deux modalités artistiques distinctes pour voir si une information sur l'œuvre donnée sous une autre forme artistique pouvait convenir à certaines visiteur-e-s pour qui ce format était plus familier.

Finalement, j'inclus, à ce stade, le titre même de l'exposition, *Femynynytees*. Le titre est, en effet, l'un des principaux éléments qui orientent l'expérience des visiteur-e-s puisqu'il est censé relier les œuvres entre elles et constitue *a priori* l'un des éléments le plus représentatifs d'un geste curatorial. Dans notre cas, comme il s'agissait d'un mot quelque peu inhabituel, la simple manière dont il était écrit visait aussi à susciter l'intérêt des publics. La première action

¹⁰⁴ Tous les textes diffusés sur le site ont été traduits de l'anglais vers le français par le service de traduction gratuite offerte aux étudiantes de l'Université Concordia.

¹⁰⁵ Disponibles sur www.femynynytees.com

d'une grande partie des visiteur·e·s lorsqu'elles entraient dans la galerie consistait ainsi à lire immédiatement le texte curatorial affiché à l'entrée de la salle, où la signification du mot « femynynytes » était expliquée¹⁰⁶.

5.3.3 L'étude des échanges courriel et sur *iMessenger*

Une autre méthode à laquelle j'ai fait appel est la collecte et l'analyse de certains échanges courriel et textes sur *iMessenger* entre Treva, moi et les artistes pendant toute la durée de préparation et de réalisation de l'exposition. Cette approche était pour moi essentielle pour analyser le processus de mise en place de *Femynynytes* dans ses différentes étapes, depuis les premières discussions entre Treva et moi jusqu'aux détails finaux de démontage de l'exposition. Pour respecter certaines limites d'intimité, les seuls documents pris en considération sont ceux qui me concernaient directement, c'est-à-dire ceux dans lesquels j'étais incluse comme auteure, destinataire ou en copie conforme. Par ailleurs, seuls les documents ayant comme sujet principal l'exposition ont été inclus dans cette recherche.

Ainsi, la plupart de ces échanges concernent les thématiques suivantes :

- Entre Treva et moi : les discussions logistiques (qui fait la permanence de la galerie à quelle journée ? ; les dates des prises de rendez-vous avec les artistes et des commentaires sur la manière dont ces visites s'étaient déroulées ; qui achète quel équipement nécessaire ?, *etc.*) ; les discussions budgétaires; les décisions artistiques (concernant les éléments censés composer l'installation de chaque œuvre, l'illumination de la galerie, l'élaboration du texte curatorial, *etc.*)
- Entre les artistes, Treva et moi : les détails concernant les éléments à être inclus dans l'installation de chaque œuvre ; les discussions budgétaires.

¹⁰⁶ Le texte curatorial intégral sera présenté au chapitre 6.

5.3.4 Les entretiens avec les visiteurs·e-s

Durant les presque deux mois où elle a été à l'affiche, l'exposition *Femynynnytees* a été visitée par environ 200 personnes. Le nombre précis n'a pas pu être retracé dans la mesure où nous n'avions pas réussi à compter le nombre de visiteurs·e-s venu·e-s exclusivement le soir du vernissage, le 5 juillet 2018. On note toutefois que la galerie était remplie, rendant par moments la circulation dans l'espace assez difficile.

Dans un effort de prise en considération de la part de l'expérience du public visiteur de l'exposition dans le curatorial, une entrevue a été réalisée avec 30 de ces personnes. Encore une fois, afin de donner aux visiteurs·e-s *le plus de liberté possible*, j'ai opté pour des entretiens semi-structurés qui prenaient la forme d'une conversation informelle. La plupart des entretiens ont eu lieu en paires, notamment lorsque deux personnes ayant fait la visite ensemble étaient d'accord pour discuter avec moi, suite à leur expérience. Douze entretiens ont été réalisés de manière individuelle.

L'audio de toutes les entretiens a été enregistré à l'aide de mon téléphone cellulaire et les conversations ont majoritairement eu lieu dans la galerie ou dans le hall extérieur tout de suite après la visite. Généralement, je posais trois questions principales à chaque visiteur·e :

- 1) Qu'avez-vous pensé de l'exposition ?
- 2) Quelle était votre œuvre préférée ?
- 3) Avez-vous lu les textes sur le site de *Femynynnytees* ? Pourquoi ?

La simplicité des questions se voulait intentionnelle dans la mesure où ces interrogations étaient surtout censées déclencher la conversation la plus ouverte possible. À travers la première question, mon intention était de voir si la personne faisait la distinction entre œuvre et exposition ou si, pour y répondre, elle parlait plutôt de chaque œuvre. La deuxième question avait pour but de faire parler la personne à partir d'une motivation spécifique, à savoir, une œuvre qu'elle aurait appréciée. Avec la troisième question, mon intention était de connaître les raisons qui auraient pu motiver la lecture ou non des textes éducatifs, car encore une fois, ils n'étaient pas

physiquement présents dans l'exposition et les visiteur·e·s devaient faire une démarche supplémentaire pour les retrouver.

Dans ces conversations, ce qui m'intéressait le plus, c'était ce qui pouvait émerger en dehors des questions elles-mêmes. C'est-à-dire que dans le cadre de ma recherche, les moments les plus riches étaient *a priori* ceux qui *sortaient du cadre attendu* : commentaires spontanés, interprétations singulières des démarches des artistes, ou encore récits personnels en lien avec œuvres et exposition. Si une légère orientation était parfois nécessaire pour encourager les visiteur·e·s moins bavard·e·s, la possibilité de sortir de cette grille était également importante. C'est pourquoi, à de nombreuses reprises, j'ai posé des questions qui n'étaient pas initialement prévues, lesquelles rebondissaient normalement sur des propos tenus précédemment.

5.3.5 L'autoethnographie, les notes de terrain, le journal de bord et la permanence de la galerie

Tel que déjà mentionné, je fais partie intégrante de cette recherche, ayant été moi-même activement présente dans l'ensemble des moments qui ont constitué ce terrain. Par *activement présente*, j'entends que mes propres actions ne peuvent être négligées au sein des éléments recueillis et analysés. Ma présence *faisait une différence* dans chacune des scènes : je faisais des commentaires, je posais des questions, je me déplaçais dans l'espace, et j'exprimais des opinions et des considérations personnelles à propos des sujets abordés. Cette dimension de ma recherche est prise en considération, notamment dans des interludes de narration autoethnographique où je détaille la manière dont je suis l'un des éléments à partir desquels la recherche se réalise. Ainsi, mon analyse de terrain passe également par l'analyse de *mon expérience personnelle de ce terrain*, une dimension incluse à partir d'observations personnelles réalisées et décrites pendant le développement et la réalisation de l'exposition. Selon l'ethnographe Sarah J. Tracy (2020),

Autoethnographic writing is viewed not solely as ways to represent knowledge, but instead as forms of inquiry themselves (Richardson & St. Pierre, 2018). From this point of view, the process of creating, embodying and articulating stories is intricately intertwined with discovery and knowledge. Autoethnographies are marked by vulnerability, emotion,

and making the personal political... Certainly, autoethnography may end up being therapeutic both for the writer and for the reader. However, autoethnography also provides alternative ways to live and see the world, and connects to theories, scholarly concerns, and broader cultures. (p. 69-70)

Ainsi, dans mon analyse, j'inclus des ressentis sous forme de récits personnels basés sur mon journal de bord ou mes notes de terrain. Ces extraits ont, selon moi, une importance dans la manière dont les événements composant le processus curatorial de *Femynynytees* se sont déroulés. Évidemment, cette évaluation témoigne, par exemple, de mes ressentis pendant les permanences de l'exposition à la Galerie AVE¹⁰⁷, des impressions concernant le rôle que j'occupais au sein de l'exposition ou alors de réflexions environnementales, sociales et financières au sujet de la mise en exposition des arts médiatiques dans un contexte expérimental.

Dans la dernière sous-partie de ce chapitre, je détaillerai les stratégies qui ont été adoptées pour analyser les données produites durant le terrain de cette recherche.

5.4 La Constitution communicative de la réalité (CCR) et la complexification des voix

Tel que je l'ai montré au chapitre 3, l'un des principaux points d'ancrage des tournants matériels est la proposition selon laquelle le discours, surtout sous la forme de langage, n'est pas l'unique élément censé composer les réalités qu'on observe. Il en résulte qu'une analyse qui se concentrerait exclusivement sur un discours produit dans un contexte donné ne serait pas, selon cette perspective, considérée comme suffisante pour le comprendre. Après tout, toute réalité est formée de multiples aspects distincts qui s'enchevêtrent, collaborant et se concurrençant entre eux de façon concomitante et complémentaire. Comme l'observe Heckman (2008), les tournants matériels nous ont simplement montré qu'il y a plus de variables dans le processus de construction du réel qu'on aurait originellement présupposé : « what we need is not a theory that

¹⁰⁷ Treva et moi, nous faisons des tours dans la tâche de faire la permanence de la galerie. Néanmoins, étant donné que Treva était à l'extérieur de Montréal pendant un mois entre juillet et août 2018 et qu'il était important pour moi d'être présente pour observer les visiteur-e-s et pour réaliser des entretiens avec elles, j'ai fini par être beaucoup plus impliquée dans la permanence de la galerie, en y restant environ 70% du temps d'ouverture des locaux.

ignores language as modernism did, but rather a more complex theory that incorporates language, materiality, and technology into the equation. (p. 92)

Parmi les méthodes qualitatives, il n'est pas évident de retrouver des outils vraiment capables de prendre en considération les dimensions matérielles des réalités observées. Il s'agit d'un défi commun auquel font face les chercheur-e-s en sciences humaines qui désirent incorporer à leur étude l'analyse des aspects matériels qui l'intègrent. C'est ainsi que l'idée de mettre en œuvre les concepts de « curatorial » et de « pratiques matérielles-discursives » m'a également été utile d'un point de vue méthodologique : si ces pratiques rendent compte des moments de transition et des changements de parcours qui construisent le *devenir-œuvre d'art*, alors il fallait trouver une manière précise d'observer la *matérialisation* de ces moments si éphémères. Quelles formes de manifestation matérielle-discursive pourrait prendre le curatorial au sein de *Femynyntees* ?

Dans l'article *Communication Theory at the Center : Ventriloquism and the Communicative Constitution of Reality*, Cooren (2012) propose qu'on porte un regard *communicationnel* sur le monde. Cela implique, somme toute, de diriger l'attention vers des situations où divers êtres humains et autre qu'humains *interagissent* entre eux. Ces interactions, à leur tour, mobilisent ainsi des êtres capables de se manifester parmi la parole – les humains – mais aussi des êtres qui, n'ayant pas cette même capacité, se mettent à parler *par et à travers les humains*. Autrement dit, les phénomènes interactionnels au sein d'un évènement seraient engendrés à partir de ce que Cooren (2012 ; 2013) nomme la *ventriloquie* :

Advocating a constitutive approach thus amounts to showing that the interactional scene should open itself up to the agency of other figures that speak through us—the human beings. It is therefore a way to recognize the part of ventriloquism that constitutes any act of communication. (Cooren, 2012, p. 12)

Les êtres humains agiraient ainsi comme des sortes de porte-paroles de multiples autres figures s'exprimant à travers eux. D'une manière que je perçois comme assez éloignée de l'animisme, ce concept propose un acte réciproque : de la même manière que les êtres autre-

qu'humains *ventriloquent* les humains, les humains parlent, eux-aussi, *au travers de ces autres êtres*, dans une complexe relation symbiotique. Cela voudrait dire que, dans l'analyse du processus curatorial en question, je peux me concentrer sur les scènes d'interaction – des moments de rencontres verbales et non-verbales entre plusieurs entités qui, suivant Cooren (2012, 2013), sont constitutifs de toute réalité – pour repérer la manifestation de pratiques matérielles-discursives au sein du curatorial.

Ici, il est nécessaire de signaler que je ne remplace pas le concept d'interaction par celui d'intra-action, comme le propose Barad (2003 ; 2007) dans la mesure où il s'agit, selon ma compréhension, de deux notions qui ne sont pas incompatibles. Dans cette recherche, tel que je l'ai déjà détaillé au chapitre 4, l'idée d'« intra-action » serait plus similaire au concept ingoldien de *correspondance*. Ainsi, je me concentre sur les instants où *des situations d'interaction favorisent les correspondances* entre les œuvres d'art, telles que créées par les artistes, et les divers éléments au sein du curatorial – les artistes, les membres du public, les curatrices, les matérialités des œuvres installées en galerie, l'espace physique de l'exposition – générant ainsi de nouveaux phénomènes, ce que j'appelle des *devenir-œuvre d'art*. Selon un point de vue communicationnel, on pourrait alors admettre que dans certains cas, des intra-actions émergent des situations d'interaction.

Par ailleurs, selon Kuhn, Ashcraft et Cooren (2017), le concept d'interaction demeure utile pour rendre compte du fait que *tout n'émerge pas d'une intra-action* et qu'il y a donc encore du sens à parler de deux ou plusieurs entités qui interagissent. La notion d'intra-action rend, en effet, compte du fait que des propriétés émergent de la relation liant deux *relatas*, mais il serait, selon ces auteur·e·s, réducteur de penser que toutes les propriétés de ces *relatas* émergent de ces relations en devenir, dans la mesure où d'autres demeurent relativement stables, ce qui permet de parler encore d'interaction. Ainsi, un dialogue entre un·e curateur·e et un·e artiste à propos d'une œuvre d'art peut faire émerger de nouvelles propriétés dont on peut retracer les effets, mais nous ne pourrions pas, selon Kuhn, Ashcraft et Cooren, laisser entendre que toute l'œuvre, les curateur·e·s et l'artiste se recomposent entièrement lors de ce phénomène intra-actif.

Il est également important de remarquer qu'un regard matériel-discursif sur une situation communicationnelle permet de considérer que la parole, la voix et les conversations sont toujours *à la fois discursives et matérielles*. Cela présume que toutes les composantes du curatorial – comme les artistes, les matérialités des œuvres d'art, les curateur·e·s, la ou le galeriste, la galerie, les visiteur·e·s – *se matérialisent aussi dans les interactions*. Autrement dit, toutes ces êtres ont une voix et peuvent non seulement être entendus, mais aussi se faire entendre. Un des éléments d'une œuvre peut ainsi se matérialiser dans une parole lorsque celle-ci en décrit les contours.

Selon cette vision qui positionne l'interaction comme outil de compréhension de la réalité, l'emphase est donc principalement mise sur les *relations* qui en viennent à définir plusieurs entités lors d'un événement donné. Comme l'affirment Nathues, van Vuuren et Cooren (2020), « ventriloquism conceives of agency from a relational ontology, that is, as a joint mediation shared among various beings... what something or someone is or does always depends on the relations that end up defining it, him, or her » (p. 3-4). Ainsi, on peut estimer que la voix de la personne qui parle n'est pas *réduite* à sa propre voix : cette personne verbalise aussi l'existence d'autres êtres qui ne peuvent pas s'exprimer de la même manière qu'elle. De fait, la ventriloquie est l'un des concepts qui me permet de prendre en considération les diverses matérialités, organiques ou non, qui co-construisent le processus curatorial de *Femynynytes*.

Dans une complexification de la notion de « voix », Mazzei et Jackson (2012) proposent que les recherches post-qualitatives se consacrent *aussi* au non-dit, aux voix portées par le non-verbal et par toutes les figures qui ne peuvent pas nécessairement « parler » dans le sens commun du terme. Dans l'article *Complicating Voice in a Refusal to "Let Participants Speak for Themselves,"* les auteures affirment ainsi que les catégorisations traditionnellement élaborées à partir du décodage de significations cachées dans les données verbales brouillent la perception d'autres informations également importantes pour les analyses. Elles abordent notamment la pertinence de considérer le « *out-of-field* », c'est-à-dire les « noiseless voices and images » (p. 750), toute voix qui existe, mais qui ne se manifeste pas verbalement dans un phénomène. C'est le cas, par exemple, des gestes, des regards, ou bien encore des simples présences qui *font la différence* dans une situation donnée. Plus spécifiquement, Mazzei et Jackson (2012) renforcent

la nécessité de considérer d'autres voix qui ne sont pas les voix officielles des participant·e·s d'une recherche. Ceci impliquerait d'inclure, par exemple, les voix de la ou du chercheur·e ou d'autres théoricien·ne·s comme *faisant partie intégrante des données analysées*, en accord avec les principes de non-rupture entre théorie et pratique, propres à la recherche post-qualitative :

To complicate/refuse voice in qualitative inquiry is to be more concerned about what voice "does" than what it "is." What voice does – or its function, its effect – is neither simple or conclusive... Voice-as-effect side-steps the simplicity of representing a multiplicity of voices and instead hones in on analyzing dimensions and textures of voice, especially the fragility and failure of voice to provide coherence, comfort, and presence. (p. 750)

Dans mon analyse processuelle, communicationnelle et matérielle-discursive des *devenir-œuvre d'art* au sein de *Femynynytees*, la mobilisation de l'approche ventriloque et la complexification de la notion de voix visent ainsi à aider à délimiter mes efforts pour *comprendre le matériel en termes discursifs*, tel que le suggéré par Hekman (2008¹⁰⁸) mais aussi, inversement, *pour comprendre le discursif en termes matériels*. Pour ce faire, je me suis concentrée sur certaines situations d'interaction où le curatorial, tel que défini selon un point de vue inspiré des nouveaux matérialismes, s'est manifesté. Dans cet examen, les interactions enregistrées pendant les visites d'atelier, les rendez-vous et les entretiens ont été transcrites dans des textes où j'ai pris en compte, le plus possible, les gestes des personnes, l'espace physique où chaque scène se déroulait et les figures « *out of field* » qui habitaient ces moments. Dans le prochain chapitre, j'expose alors quelques instants où le *devenir-œuvre d'art* a pu être perçu, observé, décrit et analysé.

¹⁰⁸ Citation incluse à la page 128.

Interlude 4

Parfois il faut lâcher prise et faire l'exercice de l'humilité

« - *I can't do it. I can't art.*

- *Don't fret my dear. If art is the translation of the ephemeral into an observable form, then always remember that it is the translation that is the craft. The craft is that which can always be improved. But the ephemeral is that which only you have been able to observe, and that which only you have chosen to translate, and so in a way, the ephemeral is you, and it is already beautiful. »*

Jonny Sun¹⁰⁹

Certain·e·s disent que le retour aux données est la partie plus intéressante de la recherche, celle où l'on retrouve finalement notre contribution empirique, où nous allons enfin pouvoir nous épanouir. Certes, ce n'est pas pareil pour tout le monde, mais c'est un récit que j'ai moi-même entendu assez souvent. Dans mon cas, j'avais une peur marquante de me retrouver sur ce moment. Je savais qu'en visualisant ces données, j'allais aussi me déparer face à une Renata qui ne serait plus la même, pour le meilleur et pour le pire.

Au fait, faire moi-même partie de la plupart de ces données s'est relevé une situation beaucoup plus gênante que j'aurais pu anticiper. J'ai fait mon analyse petit à petit, mais de manière plus intense presque deux ans après avoir fini le terrain. Deux ans de recul, de mise à distance pour essayer de mieux comprendre ce qui s'était passé pendant ces presque neuf mois de développement de mon terrain de recherche, l'exposition *Femynynytes*. Au départ, je m'étais dit, « ok, je suis sur toutes les vidéos et ma voix est sur tous les enregistrements sonores... bon ce n'est pas si grave, il va juste falloir que je rende compte de moi-même comme une partie intégrante des données tout au long de la recherche. »

Je ne savais pas que ce serait tellement plus délicat que cela.

L'exercice d'humilité a commencé rapidement. J'ai vite réalisé, après cette distanciation temporelle, que cette personne ayant agi comme co-curatrice de *Femynynytes* était absolument éhontée. En effet, en particulier lors des visites d'atelier, je n'avais vraiment pas peur de poser des questions, soyons honnêt·e·s, assez bêtes aux artistes, ou encore de leur demander de répéter plusieurs fois la même information. Il m'est arrivée aussi d'éclater de rire dans des moments inappropriés, ou d'exprimer des opinions controversées qui étaient souvent le fruit d'un simple manque d'expérience. Fréquemment, je perdais mes mots, et il semblait parfois que j'avais tellement des choses à la fois dans la tête que je n'arrivais plus à m'y retrouver.

¹⁰⁹ Sun, 2017, (n.d).

Assise devant mon ordinateur à observer et à écouter l'enregistrement de ces événements lors de mon analyse des données, je manquais parfois d'air. La même sensation d'angoisse qui m'avait habité aussi souvent lors du processus de réalisation de l'exposition. L'insécurité, le syndrome de l'imposteur et l'incertitude entraient en collision avec la reconnaissance que toutes ces impressions *faisaient partie du curatorial et de mon devenir-curatrice* personnel. J'intégrais profondément ce phénomène, et parmi moi, il s'exprimait aussi. J'agissais comme sa porte-parole et je le *ventriloquais* en permanence, ce qui voulait dire qu'en résumé, toutes les éventuelles bêtises que j'avais dites ou faites ne pouvaient pas être ignorées. Ma recherche, c'était aussi cela, et c'était loin d'être une fatalité. Par exemple, la maladresse de mon usage irrégulier des pronoms pour qualifier les personnes queer, surtout lors de la visite d'atelier de Kinga¹¹⁰, fait partie de mon appivoisement personnel des révolutions intrinsèques au queer. Tout cela était un cheminement, un parcours qui commençait.

C'est ainsi que je me suis aperçue que le *devenir-œuvre d'art* se manifestait surtout lorsque je ressentais ces inconforts. Étant donné que j'étais présente dans la plupart des scènes, c'était sur ces moments qu'il fallait me concentrer davantage. Dans la pratique, cela voulait dire non seulement que je ne pouvais pas laisser mes erreurs dans le passé, ce que l'on apprend à faire pour surmonter les difficultés de la vie, comme je devais en plus examiner ces moments le plus minutieusement possible.

J'ai passé quelques heures à regarder le mur blanc sur lequel mon bureau s'appuie en essayant de trouver une échappatoire. Je me suis plusieurs fois tournée vers la fenêtre à ma droite, ensuite vers le meuble de la télé à la gauche, vers mon chat qui regardait attentivement mes mouvements. Non, il n'y avait personne pour me sauver de cette inévitable confrontation avec moi-même. J'essayais bien de trouver une autre manière de faire, une solution pour éviter de mettre mes fautes d'aspirante curatrice au centre de ma propre recherche, mais la tâche me paraissait impossible. Le mieux était donc de respirer à fond et de lâcher prise sur la nécessité de contrôler les choses. J'allais donc adopter une posture d'humilité qui laisse place aux divers agencements propres au processus.

Voilà, on respire fond, et on se lance.

¹¹⁰ Cette question sera davantage explorée au chapitre 6.

CHAPITRE 6

Le devenir-œuvre d'art dans Femynynytees

En 1476, le poète anglais Geoffrey Chaucer écrivait le mot femynynytee pour la première fois. Originaire du moyen-anglais, ce terme indiquait une qualité propre aux êtres censés être libres du mal - libres, en fait, de tout désir indépendant ou d'action autonome. En reconsidérant les racines du mot "femininity", nous sommes en mesure de le redéfinir au présent, décolonisant ses compréhensions et interprétations possibles.

L'exposition Femynynytees fait exister ce terme en dehors de ses limites morales et explore une multiplicité d'incarnations où le féminin est recadré, retravaillé, déconstruit et queerisé. Les différents médias et les multiples modes de rencontre entre la technologie et l'art dans cette exposition questionnent ce que cela signifie d'être, ou d'avoir, un corps qui n'est pas nécessairement lié à un sexe biologique. L'intimité des œuvres qui nous sont présentées nous demande de considérer nos présupposés et suppositions de ce que signifie être féminin. Nous sommes invité.e.s à entrer dans les histoires personnelles des artistes et à explorer les perceptions, célébrations et échecs liés à leurs propres expériences de féminité et à celles des autres. Nous vous invitons à considérer les défaillances du féminin à travers des exemples de soin et de violence, de complicité et d'intrusion, de célébration et de critique afin de défier et de mettre en dialogue des postulats de longue date selon lesquels le féminin est intrinsèquement lié à l'identité de femme. Plus de cinq siècles après la première parution du mot, cette exposition s'interroge : que peut devenir une vision plurielle des femynynytes ?

AVE est située sur un territoire autochtone qui n'a jamais été cédé. Nous reconnaissons la nation Kanien'kehá: ka comme gardienne des terres et des eaux sur lesquelles nous nous réunissons aujourd'hui. Tiohtiá: ke / Montréal est historiquement connu comme un lieu de rassemblement pour de nombreuses Premières nations.¹¹¹

Dans ses différentes phases d'existence, l'exposition *Femynynytees* a favorisé l'émergence de multiples marqueurs des *devenir-œuvre* à partir des correspondances que les diverses pratiques matérielles-discursives du curatorial ont établi avec chacune des œuvres d'art présentées. En accord avec Deleuze et Guattari (1980), ces moments de transition configurant le devenir ne seraient pas unis par un ordre de filiation, ni de cause et de conséquence ; ils ne

¹¹¹ Texte curatorial de l'exposition *Femynynytees*. Le texte était affiché sur le mur à l'entrée de l'exposition et était également disponible sur www.femynynytees.com, en français et en anglais.

seraient pas non plus nécessairement linéaires comme l'est une trajectoire, mais plutôt quelque peu désorganisés comme peut l'être parfois un trajet. Ainsi, l'analyse suggère que même si des instants consécutifs du processus curatorial peuvent être impliqués dans un même *devenir-œuvre d'art*, voire même en servir comme point de repère, cela n'implique pas nécessairement qu'un moment antérieur ait directement mené à une étape postérieure.

L'analyse qui suit rassemble quelques-uns des moments de transition au sein de ces trajets. Ces instants ont été observés à partir des *correspondances* engendrées par les rencontres créatives et disruptives entre les œuvres d'art et le curatorial dans le cadre de *Femynnytees*. Encore une fois, j'aimerais insister sur le fait que mon utilisation du mot « correspondance » vient du concept ingoldien (2011) qui indique, en résumé, une rencontre affective et créative entre plusieurs corps. À l'instar du concept d'intra-action de Barad (2003), ces situations de rencontre sont aussi des moments dans lesquels des potentialités immanentes émergent. Mon observation se construit à partir de l'identification de forces mineures dans le processus interactionnel mis en place par de nombreuses et nombreux acteur·e·s humain·e·s et autre-qu'humain·e·s au sein de l'exposition. Ces instants de « déterritorialisation » (Deleuze et Guattari, 1980) sont *matériellement observés* à partir des interactions qui se déroulent tout au long de ce processus curatorial. Dans leur immanence, ces instants laissent des traces qui peuvent être perçus et décrits. Ainsi, les réalités performées par les fragments spatiotemporels composant les trajets des huit *devenir-œuvre* dans ce processus curatorial se donnent à voir dans l'expérience matérielle de certains de ces moments de différenciation. Selon Grosz (2011), ces transitions marquent les moments où *les œuvres surmontent certains aspects d'elles-mêmes pour être quelque chose de différent de ce qu'elles étaient auparavant*. Cette « différance » (Derrida, 1972) n'est jamais absolue ; elle n'altère pas l'entièreté de l'œuvre, pouvant par ailleurs être exclusivement virtuelle, ou modifier uniquement un détail matériel ou conceptuel de celle-ci. De toute manière, le produit de cette transition importe moins que la transition elle-même.

La présente analyse se base donc sur l'identification de ces instants de passage, lesquels se développent également dans l'espace d'exposition, un espace qui n'est pas considéré comme fixe. Pour Ingold (2013), l'expérience que différents corps font les uns des autres dans un même

lieu génère des correspondances qui n'ont rien de passif : la coexistence physique et les sens humains, tel·le·s la vision, le toucher, l'ouïe, sont toujours en mouvement et se lient de façon dynamique. Dans l'analyse de mon terrain de recherche, je présente certains des moments où les œuvres d'art de *Femynynytees*, telles qu'imaginées ou créées par les artistes, correspondent avec les pratiques matérielles-discursives du curatorial et engendrent le phénomène processuel que j'appelle le *devenir-œuvre d'art*.

6.1 Où est l'œuvre ?

Les altérations et adaptations matérielles des œuvres d'art sélectionnées pour *Femynynytees* ont été systématiquement négociées en partenariat avec les artistes. Ces ajustements curatoriaux ont deux origines principales. En premier lieu, les artistes elles-mêmes, puis en second lieu les suggestions des curatrices, lesquelles sont basées soit sur les contraintes spatiales de la galerie, les spécificités de certains éléments de notre geste curatorial ou bien encore les enjeux potentiels liés à la réception du public. Deux cas mettent en exergue cette dimension spécifique du *devenir-œuvre* de manière plus flagrante : il s'agit de *Screenshot(s)*, de Faye Mullen, et *Échec quantifié*, de Heidi Barkun.

6.1.1 Installer *Screenshot(s)*

Screenshot(s) est une œuvre de longue durée basée sur Instagram, un travail formé de plusieurs capsules vidéo, enregistrements d'une performance non-linéaire où l'artiste Faye Mullen cogne sa tête contre l'écran de son téléphone cellulaire. Même si Treva et moi avons beaucoup aimé cette œuvre, nous avons hésité au moment de faire notre sélection car nous savions que sa présentation en galerie pourrait poser quelques défis majeurs. Pour cette raison, nous avons décidé que l'acceptation de cette création serait conditionnelle à ce qu'on dispose

de suffisamment de fonds, comme l'explique Treva dans un courriel envoyé à l'artiste le 23 mars 2018¹¹² :

Dear Faye,

Congratulations! It is with great pleasure that I would like to conditionally accept your proposal for *Femynynytes* at AVE. We loved your work and would like to invite you to confirm your availability and participation in the exhibition [...] The acceptance of your work is conditional on us being able to acquire the funds needed to offer you a small honorarium for participation, more details soon but we would very much like to honour your contribution as an artist. We loved your proposal and only have limited funding for a very small number of artists so we are currently working on acquiring more funding so that we can also include your work.

Un peu plus loin dans ce courriel, Treva inclut une question relative à une première idée que nous avons eue concernant l'installation de l'œuvre en galerie. Notre calendrier étant serré, nous avons déterminé que nous commencerions à aborder ces questions dès l'envoi des premiers courriels d'acceptation. Cela nous permettrait d'entamer la préparation créative et logistique de l'exposition, comme l'établissement d'une liste des équipements nécessaires pour chaque œuvre, ce qui impacterait aussi notre budget. Voici le paragraphe suivant du même courriel :

1 We would like to work collaboratively with you to figure out how to install the work. We
2 had discussed the possibility of installing a vinyl graphic of your Instagram handle in the
3 gallery, prompting visitors to engage with the Instagram themselves and on their own
4 terms. I think this is an interesting proposition given that 'creeping' Instagram profiles is
5 usually done in private spaces, and in displaying the handle we require that visitors engage
6 in a private act in a public gallery space. Can you let me know your thoughts and how you
7 envision installing the work, and, if you have any equipment needs?¹¹³

Treva et moi avons discuté de cette possibilité de présentation lors de notre rendez-vous de sélection des projets, ce dispositif étant le fruit de plusieurs facteurs. Tout d'abord, il émerge

¹¹² J'étais en copie conforme de tous les courriels envoyés par Treva qui ont été inclus dans cette recherche.

¹¹³ Pour des questions pratiques, le numérotage des lignes des données transcrites reviendra au numéro 1 à chaque nouvelle sous-section.

d'une réflexion sur les limites de l'œuvre. En effet, comment transposer une application aussi familière qu'Instagram dans l'espace de la galerie tout en respectant les caractéristiques fondamentales du médium choisi par l'artiste ? Parmi les particularités de ce réseau social apparaît, par exemple, l'intimité permise par la manipulation de son propre téléphone cellulaire pour accéder à l'œuvre. Nous avons également été contraintes par des questions budgétaires dans la mesure où cette solution nous permettrait de contourner une limitation de fonds qui a guidé quasiment toutes nos décisions curatoriales. Du fait de nos ressources limitées, Treva et moi étions pleinement conscientes qu'il fallait faire des compromis afin d'opérer des adaptations matérielles et conceptuelles pertinentes pour notre geste curatorial et le budget alloué. Ainsi, malgré l'agencement non-négligeable de ces contraintes, il est intéressant de remarquer qu'à plusieurs moments des *devenir-œuvre* de *Screenshot(s)* et d'*Échec quantifié*, ces limites paraissaient néanmoins donner place à des potentialités auxquelles nous n'aurions pas nécessairement eu recours sans la présence de ces obstacles. Cette dimension va de pair avec l'idée de fossé (« *gap* ») dont parle Rogoff (2012) par rapport aux ambitions d'un projet curatorial et ses capacités à mettre en œuvre ce qui était prévu au départ. Comme le souligne cette auteure, le curatorial peut se produire exactement dans cette lacune même, ce qui s'est effectivement passé dans le cas des deux *devenir-œuvre* ici analysés.

Dans sa réponse positive à l'invitation conditionnelle pour intégrer *Femynynytees*, Faye s'est également prononcé-e au sujet de notre proposition d'installation :

8 Installing a vinyl graphic of the Instagram handle would feel *very in line with my practice*.
9 This would allow the work to remain in its given context of the web all the while displaced
10 considering the exhibition and challenging the place of "private" in the White Cube. The
11 practice of banging my phone against my head has been driven by the medium but also
12 by the contexts in which I find myself¹¹⁴

¹¹⁴ Courriel reçu le 26 mars 2018. Tous les italiques utilisés dans les extraits des interactions et des courriels reproduits dans ce chapitre découlent de l'emphase que je veux mettre *a posteriori sur certains passages*. Ces italiques servent à rendre mes propos analytiques plus clairs, ne signalant pas un marqueur quelconque dans la manière de parler ou d'écrire de la personne.

Pour l'artiste, on voit que cette ouverture à notre idée d'installation pour *Screenshot(s)* se justifie par ce qu'elle présente comme étant la cohérence de cette proposition avec sa propre pratique (ligne 8) dans la mesure où elle intégrerait, dit-elle, une remise en question de la place donnée au « privé » dans l'espace du cube blanc (ligne 10). Or, il est intéressant de remarquer que l'artiste n'avait pas mentionné cette dimension de sa démarche lorsqu'elle avait soumis son œuvre dans sa communication initiale (extrait inclus ci-dessous). De fait, Faye s'associe à une idée invoquée par Treva dans le courriel que cette dernière avait envoyé (ligne 6). Treva disait alors que l'installation demanderait aux visiteur-e-s de « engage in a private act in a public gallery space ». Nous voyons ainsi qu'en ventriloquant la dichotomie « privé *versus* public » qu'exprimerait la présence du téléphone cellulaire dans la galerie, Treva engendre une correspondance entre le curatorial, matérialisé par cette idée d'installation, et un aspect de la pratique artistique de Faye qu'elle matérialise pour la première fois, du moins à notre connaissance, dans sa réponse (ligne 10). Dans cette réponse, tout se passe donc comme si Faye ventriloquait notre suggestion d'installation pour mieux expliquer sa propre pratique artistique. Cette rencontre créative entre curatorial et œuvre donnera lieu, plus tard, à la possibilité d'une critique du cube blanc qui n'existait pas explicitement dans le projet initial soumis par l'artiste. Il s'agit donc ici d'un des premiers moments de transition qui ont pu être remarqués dans le cas de *Screenshot(s)*.

Par ailleurs, dans sa réponse, Faye ne s'étend pas sur les *contextes dans lesquels elle se retrouve* (ligne 12), ce qui expliquerait cette cohérence entre notre idée et sa démarche, une cohérence que Treva et moi n'avions pas anticipée auparavant. Autrement dit, nous avons tenté notre chance avec cette suggestion d'installation, n'ayant aucune idée préalable de la manière dont l'artiste la recevrait. Cependant, Faye avait effectivement indiqué quelques pistes de compréhension de son contexte personnel dans son premier courriel de soumission pour *Femynyntees*¹¹⁵, un courriel où elle présentait son projet et sa démarche artistique :

¹¹⁵ Courriel reçu le 22 février 2018.

13 Caractérisée par un intérêt pour le corps, l'échec, la matérialité et le poids, ma démarche
14 transdisciplinaire s'appuie sur une sensibilité sculpturale *combinant une pratique critique*
15 *au geste performatif*, à l'écriture, au son, et à l'image - fixe et en mouvement. Informé-e
16 et investi-e, d'un point de vue critique, dans le champ politique du féminisme, de
17 sensibilité queer et des épistémologies Indigènes - étant moi-même une personne dont le
18 lien familial Algonquin aura été ensevelit de mystère pour plus d'une décennie - je tiens
19 une position dans ma démarche qui considère *l'effet du silence imposé*. Je propose la
20 lenteur, le silence, et surtout l'échec, comme outils contemplatifs et politiques contre la
21 surconsommation de notre société.

Le « silence imposé » (ligne 19) que Faye présente comme l'un des points phares de sa pratique, serait donc fondamental pour l'émergence de certains aspects prioritaires dans le *devenir-œuvre* de *Screenshot(s)* au sein de *Femynynytes*. Ainsi, dès que nous avons appris que nous pouvions financièrement nous permettre d'inclure cette œuvre dans l'exposition, nous avons rapidement communiqué avec l'artiste pour prévoir notre visite d'atelier. La discussion suivante a eu lieu le 16 mai 2018 au café Myriade, à Montréal, entre moi [R], Treva [T] et Faye [F]. Comme à chaque première rencontre, Treva et moi avons commencé par présenter nos motivations et certains de nos désirs concernant l'exposition. Parmi ces désirs, il y avait celui d'attirer en galerie des publics le plus diversifiés possible, en particulier des personnes peu habituées des expositions d'arts médiatiques ou des thématiques queer¹¹⁶. Par la suite, nous avons donné un aperçu des démarches des autres artistes intégrant le groupe pour enfin laisser la parole à l'artiste elle-même afin qu'elle nous détaille sa propre démarche et nous parle de ses motivations pour participer à *Femynynytes*. Dans l'extrait ci-dessous¹¹⁷, nous discutons des spécificités du vinyle graphique abordé plus tôt.

22 R: And then for the vinyl, we didn't think about, like, the way, if you wanna handwrite it, or::
23 you know::

¹¹⁶ Cette dimension était extrêmement importante dans notre geste curatorial dans la mesure où il s'agissait d'une des techniques du *queer curating* à laquelle nous tenions. Au niveau de la recherche, elle me permettait d'avoir accès à un regard plus ample et moins niché du processus curatorial dont il est question.

¹¹⁷ Les conventions d'analyse de conversation utilisées dans cette thèse sont celles créées par Gail Jefferson. La signification des symboles utilisés peut être retrouvée sur <https://www2.le.ac.uk/departments/psychology/research/child-mental-health/cara-1/faqs/jefferson>

24 T: Yeah, the texture is gonna be something really: important, so, cuz: (.) yeah, so whatever::
 25 font that we're gonna be using will: I think says a lot of the work, so.

26 F: Hum. I wonder too like, accessibility, like, if there's someone that's there, especially if
 27 you're like reaching to:: diverse communities, I wonder if someone arrives and sees that
 28 and doesn't have a smartphone, I wonder if there's:: (.) maybe: a smartphone available
 29 there for:

30 R: Uhum.

31 T: We should definitely make sure that-

32 R: We'll have ours too. Yeah, but actually for the texts too¹¹⁸, I thought about that, we'll have
 33 to have [printed versions for people to-

34 T: [Yeah maybe we'll write something, so

35 R: Yeah, we'll have to have printed versions for people that don't have their smartphones,
 36 we can't presume that everybody will have one.

37 F: Yeah.

38 R: But ahm:: for the work, if the person doesn't have it, I think we'll always have ours, but
 39 we can think about :

40 T: Yeah.

41 R: Having an extra one there maybe?

42 F: Or maybe like, under that, even in the vinyl, like if (.) ahm, « there's a smartphone available
 43 if you don't have unlimited data ((pires)) or if you don't have a smartphone, or if you »:
 44 dadada.

45 T: Yeah.

46 R: There's Wi-fi in the gallery.

47 F: There's Wi-fi in the gallery, ok. Maybe that could be part of the vinyl too, like : there could
 48 be like (.) three points to it.

49 R: Yeah!

50 F: Like @fayeinacorn, and then: the [wi-fi passcode

51 T: [Yeah! that's interesting! I like that! I feel like this is
 52 really interesting for this as: a work, to have it kind of situated in this way, I don't know I
 53 think that it says a lot, to include the Wi-fi password and everything, in the same (.) way
 54 as you're including what is: *the work on the wall*, which would be the handle, I feel like:
 55 yeah.

56 F: ((Faye hoche sa tête pour dire oui)) Yeah, I'll think about that (.) more. It's interesting, if
 57 you guys think of different things that might be (0.2) important to include too, to make it
 58 accessible.

59 T: Yeah!

60 R: To make it accessible, yeah.

¹¹⁸ Je fais référence ici aux textes éducatifs qui seraient publiés sur le site de l'exposition.

61 F: I also wonder, cuz during July and August I'll be (.) in different territories, and in different
62 spaces. Ahm: I don't know if that's like (.) I guess I'm thinking if that's interesting to know,
63 like:
64 R: In the artwork, right?
65 F: Hum July 5th, Faye will be in this space in this time.
66 T: Uhum.
67 F: At the (.) vernissage. From this date to this date, she'll be on this land:
68 T: Yeah!
69 F: Cuz- I think it questions like this kind of territory, this virtual territory kind of questions:
70 physical territories too, so I'm wondering if that's like: maybe something: to know? Where
71 I actually am physically in the world?
72 R, T: Uhum.
73 F: Ahm: especially 'cause I'll be moving around a little bit?
74 R: Yeah for sure, definitely!
75 T: Uhum.
76 R: Just to think if we wanna include that in the ahm vinyl or in the text.
77 F: Yeah.
78 T: Uhum.
79 R: 'Cause maybe : I don't know, maybe it will be too much for the vinyl? I don't know.
80 F: I think so. And also like the, the tag, you know like you tag where you are?
81 T: Uhum.
82 F: That kinda does it on its own? So maybe::
83 T: (0.3) But I think it could be interesting as like (.) I don't know, because the: (.) it situates
84 the work after it's already been done, but it also points to: where the work is gonna be
85 moving through space.
86 R: Uhum.
87 T: If it is on the wall it's part of the vinyl and it says, you know (.) this points to the future of
88 like where it's moving through:: physical: territory, I think that's (.) interesting to think
89 about.
90 R: Uhum, definitely yes.
91 T: (0.3) Yeah, and we can also: play around with: what is really important to include and then
92 start trying to: actually design something and then see: how it looks and how we kinda
93 envision it in the space
94 R: Yeah.
95 T: But I do like the inclusion of these extra bits of detail especially on the same level as: *the*
96 *work being the handle*. Ahm, and I like that's it's also maybe not like: sleek as just having
97 like::
98 F: Yeah.
99 T: The handle by itself on the wall, [I feel that that kind of divorces it from:
100 R: (((rires))) you think (.)

101 T: [a lot of other important things that are still moving
102 around the work.
103 F: Uhum, yeah.
104 T: Cuz that was one (.) concern of mine, is like is it gonna look too:
105 R: Pretentious?
106 T: Sleek if it's just ((rires))
107 F: ((rires)) I agree!
108 T: The handle (.) on the wall (.) in vinyl!
109 [...]
110 F: Maybe I'll start like a Google doc and:: start adding things to it?
111 R: Great, yeah.
112 T: That would be wonderful.
113 F: A little ongoing dialogue about it?
114 R, T; Yeah! For sure!
115 F: (0.2) 'Cause also *the decision to include it in the work* or in the text is also (.) you know, it
116 says a lot about all the process, so, it's very interesting.
117 T: Yeah. Uhum. Yeah, 'cause it prioritizes things, I mean *what is the work?* I mean the vinyl
118 is kind of like one way of presenting the work, as opposed to what is put in the didactic
119 text.
120 F: Yeah.
121 T: Which does like, have some kind of hierarchy.
122 R: Exactly.
123 T: Of- of importance.
124 R: And that can be accessed or not, right?
125 T: Yeah.
126 R: So, you have choices, we, we have choices to make in what's absolutely accessible, or
127 absolutely part of what the visitors will have access to::
128 T, F: Uhum
129 R: And what's optional ((rires)).

Le point central de cette discussion est présenté par Treva à plusieurs reprises (lignes 51-55 ; 95-97 ; et surtout 117) lorsqu'elle pose, de nombreuses manières différentes, la question de savoir *où est l'œuvre*, c'est-à-dire où l'œuvre commence et où elle se termine. Nous nous questionnions, somme toute, sur les rôles des agencements potentiels du vinyle graphique dans le *devenir-œuvre* de *Screenshot(s)*. Ainsi, on pourrait supposer que la préoccupation de Faye concernant les « silences imposés » (ligne 19 de son courriel), pourrait éventuellement être

minimisée si certaines mesures liées à l'augmentation de l'*accessibilité* (ligne 26) de l'œuvre étaient prioritaires. Néanmoins, dans l'interaction ci-dessus, cette inquiétude ne se dévoile *qu'après* mon explication à l'effet que les divers modèles de texte éducatif que nous utiliserions pour les œuvres serviraient à rendre l'exposition plus accessible à des publics divers. Cette partie de la conversation n'est pas transcrite, mais Faye l'actualise aux lignes 26-27.

À chaque visite d'atelier, j'en profitais pour solliciter l'aide des artistes pour élaborer chacun des quatre textes, ajoutant qu'il était pour nous important de favoriser un environnement le plus diversifié possible. Cette dimension semble avoir motivé l'intervention de Faye aux lignes 26-27, à savoir, qu'elle pensait à l'accessibilité de son œuvre parce que cet aspect semblait *aussi* être une préoccupation au niveau curatoriale. Il est intéressant de remarquer que Faye s'approprie donc une préoccupation curatoriale, la faisant sienne pour sa propre démarche créative, même si cette volonté existait *a priori* déjà chez l'artiste, mais sous une autre forme. Dans son courriel de soumission de projet, elle précisait, en effet : « je tiens une position dans ma démarche qui considère l'effet du silence imposé » (ligne 19). On repère donc une correspondance entre le désir d'accessibilité de Faye et une des pratiques matérielles-discursives privilégiée au sein de *Femynynytes*, c'est-à-dire la multiplication de modalités textuelles pouvant faciliter l'accès aux œuvres. De surcroît, cette perméabilité entre œuvre et curatoriale se manifeste aussi très directement aux lignes 56-57 lorsque Faye nous dit qu'elle serait ouvert·e à considérer les suggestions des curatrices à propos du contenu du vinyle.

Toujours concernant le désir d'augmenter l'accessibilité de son œuvre, Faye nous fait part de quelques-unes de ses idées aux lignes 42-48 : selon elle, certaines informations concernant la disponibilité d'un téléphone cellulaire supplémentaire en galerie – un élément fondamental pour la visualisation des dimensions en ligne de son travail – et d'une connexion Wifi gratuite pourraient *faire partie* du vinyle. Autrement dit, ces éléments pourraient participer de la matérialisation de l'œuvre exposée. Après avoir évoqué la possibilité de rendre compte de ses propres déplacements territoriaux pendant la durée de l'exposition (lignes 60-62), elle laisse entendre qu'elle se questionne sur la pertinence de le faire. Dans ma réponse à la ligne 63, je

demande une précision : ielle veut dire inclure cette information *dans l'œuvre*, n'est-ce pas ? Ce qui reste implicite dans cette question, c'est que, pour moi, l'œuvre, *c'est aussi le vinyle*. Faye ne répond pas vraiment à ma demande de précision, continuant à détailler la manière dont ielle pourrait rendre compte de ses déplacements.

À la ligne 76, j'affirme que ça serait important de décider si cette inclusion se fera dans le texte éducatif ou dans le vinyle, ajoutant que cela pourrait faire trop d'informations pour le vinyle. Faye répond, à la ligne 80, qu'ielle pourrait, en fait, intégrer la géolocalisation à ses « *posts* » sur Instagram – sans mentionner la possibilité de l'inclure au texte éducatif – pour ne pas trop surcharger le graphique. Au-delà de l'ouverture qu'ielle démontre à la dimension collaborative du *devenir-œuvre*, l'artiste semble éclairer deux questions importantes. Premièrement, que ses déplacements feraient partie de l'œuvre elle-même, et non seulement de son *parergon* en forme des textes éducatifs. Deuxièmement, qu'il lui serait *a priori* conceptuellement égal d'intégrer cette dimension dans l'installation en galerie ou dans l'œuvre en ligne. Dans tous les cas, même si seulement une de ces deux formes s'est actualisée *a posteriori*¹¹⁹, les deux modes existent ici virtuellement (Deleuze et Guattari, 1980), se matérialisant à travers cette conversation et constituant deux aspects où l'on peut observer le caractère transitoire et disruptif du *devenir-œuvre d'art*.

Il est important de remarquer que, lors de ces considérations, nous ne semblons pas faire de différence *hiérarchique* entre les adaptations qui seraient faites sur la dimension en ligne de l'œuvre et sur sa présentation en galerie. Aux lignes 95-97, par exemple, Treva affirme beaucoup apprécier l'inclusion de tous les éléments antérieurement cités *au même niveau que l'œuvre*, qu'elle conçoit à son tour comme étant *aussi le nom usager de Faye sur Instagram*. Les seules distinctions hiérarchiques se matérialisent dans les différences que Treva postule entre ce qu'elle considère comme faisant partie de l'œuvre et ce qui relèverait du texte éducatif (lignes 117-118). En résumé, nous notons que toute cette discussion semble remettre en question les limites qu'on

¹¹⁹ Faye a décidé d'inclure les déplacements au travers de tags sur chaque post sur Instagram, et non pas au vinyle.

serait tenté d'établir entre, d'un côté, les dimensions en ligne de l'œuvre – exclusivement conçues par l'artiste – et, de l'autre, sa matérialisation dans la galerie sous la forme d'un vinyle graphique. Autrement dit, suivant en cela certaines caractéristiques communes aux pratiques en arts médiatiques, ces deux parties complémentaires apparaissent extrêmement perméables à plusieurs interventions et modifications curatoriales. Ainsi, l'ouverture *de l'œuvre* à la diversité des publics, performée, entre autres, par l'importance que l'artiste déclare accorder à la mise à disposition d'un téléphone cellulaire et d'une connexion Wifi en galerie (lignes 22-47), correspondrait avec l'ouverture à la diversité de publics *du curatorial*, performée par les multiples textes éducatifs à venir. Ceci rend ainsi très difficile toute tentative qui viserait à établir une différenciation entre ce qui relèverait de la démarche artistique et ce qui s'apparenterait au geste curatorial, une inséparabilité qui s'avère représentative du *devenir-œuvre d'art*.

Le jour-même de notre rencontre, peu de temps après notre réunion, Faye a créé le document de travail collaboratif pour l'élaboration du vinyle, un document auquel ielle fait référence à la ligne 110. Malgré ce qui avait été décidé entre nous trois, Treva et moi n'avons pas été très proactives à l'égard de ce document. Personnellement, je ne me sentais, en effet, pas très à l'aise d'interférer autant dans le *devenir-œuvre*, préférant laisser l'artiste libre de s'exprimer comme ielle le jugeait nécessaire – une attitude qui semble démontrer que, pour moi, le vinyle apparaissait comme trop essentiel à l'œuvre elle-même pour que je puisse imaginer l'altérer. Le désir de collaboration de la part de Faye pour arriver au format le plus inclusif possible ne s'est pourtant pas épuisé et s'est même poursuivi lors de la réunion collective du 7 juin 2018 que nous avons tenu avec la plupart des artistes, à l'exception de M. C. Baumstark et Julia Gonzales, à l'Institut Milieux de l'Université Concordia. Dans le prochain extrait, Faye prend la parole pour solliciter la collaboration des autres artistes pour la réalisation du vinyle de *Screenshot(s)* :

130 F: ((Renata est assise en face de Faye et l'aide à rapprocher l'ordinateur d'ielle pour que les
131 artistes participant virtuellement à la réunion – Karla Keiko, Eileen Mary Holowka et Kinga
132 Michalska – puissent mieux l'entendre)) I guess I've been thinking, because my work is
133 ahm based on Instagram, I've been thinking about the space as- ahm :: (0.2) how that

134 might not be- how the intimate space of Instagram, how that's accessible wherever you
135 might be (.) ahm, how the gallery space can be the opposite of that and how:: it excludes
136 so many:: Ahm:: (0.2) so in a- and I- I would like to ask, maybe for your opinions or ahm::
137 help even, with the work, I'm thinking about just having my username as a vinyl (.) along
138 with a series of- kind of- ahm:: in terms of making the work more inclusive or accessible,
139 so especially with Instagram it's so visual and I'm thinking about those whose visual field
140 is: other than, you know, screen based, or (.) how sound might be altered for some
141 individuals or how the exhibition space is not ahm open to everyone or inclusive to
142 everyone, so there's like a- a number of bullet points that make, that kind of attempt [...]
143 So I don't (.) I kind of feel like I'm: (.) like chasing my own tail ((fait un geste circulaire avec
144 ses mains, quelques artistes rient)) in my attempt to kind of build a decolonial and queer
145 gallery space, right. Ahm: I'd like your opinions, maybe I can send it and if you:: see any
146 absent (.) people that might be absent that I'm not seeing, I would like to- ((elle hausse
147 les épaules)) I've sent it to a few friends that are: you know: of- (.) of the margins, of
148 different sensitivities, and their inclusions have been helpful, but I would like (.) to send it
149 and see if there's anything else.

Ici, on note que Faye associe l'idée de briser les frontières de l'accessibilité à une œuvre qu'elle a d'abord réalisé sur Instagram (ligne 139) et qui va maintenant s'exposer dans une galerie (lignes 135-136) à l'ambition de créer un espace d'exposition décolonial et queer (lignes 144-145). Autrement dit, il s'agit pour elle de *queeriser* le cube blanc. Cette motivation n'est pas vraiment nouvelle : elle s'exprimait déjà depuis la soumission du projet, où Faye établissait *a priori* une correspondance entre l'inclinaison queer du projet curatorial et sa propre démarche artistique. Toutefois, par sa manière de poser ce problème lors de la réunion collective qui s'est déroulée environ deux mois après notre visite d'atelier, je pouvais ressentir que cette aspiration apparaissait de plus en plus importante pour l'artiste, devenant ainsi essentielle dans ce *devenir-œuvre d'art*.

Envisager l'œuvre d'art comme un *trajet* mis en dialogue avec les divers éléments du curatorial, dont le public de l'exposition, permet de comprendre que l'accessibilité consiste en l'une des dimensions du *devenir-œuvre* de *Screenshot(s) indépendamment de sa reproduction* lors du contact avec les membres du public de *Femyninytees*. Dans l'extrait suivant, la visiteuse V26,

âgée de 46 ans – une information que j’inclus ici pour son importance dans la compréhension de l’interaction décrite ci-dessous – commente son expérience :

- 150 V26 : J'ai trouvé, peut-être je suis plus âgée ((rires)) que les personnes qui vont voir la plupart
151 de ces œuvres, je suis plus âgée, c'est plus difficile pour moi d'accéder à- à l'ordinateur,
152 ou à- je, je n'ai pas de téléphone¹²⁰, alors pour moi c'était difficile de voir euh sur
153 Instagram, l'autre œuvre, parce que je n'ai pas l'habilité de ::
154 R: Uhum.
155 V26: De manipuler cette technologie, c'est la même chose avec le- ahm l'ordinateur¹²¹, parce
156 que je travaille avec une souris, je n'ai pas ::
157 R: Ok, uhum.
158 V26: Alors les autres œuvres, c'était plus difficile pour moi (.) et j'ai trouvé que c'était pas aussi
159 bien :: ficelé, c'était un peu ah :: (0.3) c'est mon défaut, mais j'ai trouvé, c'est plus facile
160 quand c'est présenté comme ça, et personne n'a rien à toucher, rien à manipuler pour
161 faire marcher l'œuvre, ça, ça, ça :: *parle tout seul*. C'est la perspective d'une personne de
162 mon âge, des années 80 ((rires)).

En analysant l’expérience de V26, l’aspect relationnel de l’accessibilité devient évident. Même si la question de l’accessibilité animait, comme on l’a vu, les pratiques curatoriales et la démarche de l’artiste, nous voyons que cette caractéristique ne se matérialise pas pour l’ensemble du public qu’elle est censée atteindre. Lors de cette situation spécifique, c’est même le contraire qui se produit : l’œuvre semble, en effet, générer une certaine exclusion au sein d’un segment minoritaire du public, à savoir ici, une personne se présentant comme « plus âgée » (ligne 151). Quand V26 affirme, à la ligne 161, que certaines œuvres *parlent tout seules*, elle contraste ces dernières à d’autres œuvres, comme par exemple *Screenshot(s)*, qui, selon elle, demanderaient trop d’efforts pour leur manipulation et, subséquentment, pour qu’elles réussissent à parler. Ainsi, faire parler une œuvre, lorsque cette action apparaît fastidieuse, peut constituer un obstacle. À l’inverse, l’impression qu’une œuvre parle d’elle-même, sans demander

¹²⁰ J’ai fourni un téléphone à la visiteuse, mais au moment de lui montrer comment s’y prendre sur Instagram, elle a préféré, selon ses mots, « laisser la visualisation pour plus tard ».

¹²¹ Elle fait référence à l’œuvre *circuits*.

une expertise technique préalable de la part de la visiteuse, facilite son expérience en la rendant moins ardue et, par conséquent, plus accessible.

Dans leur lecture de Souriau, Stengers et Latour (2009) soulignent :

L'œuvre en cours d'accomplissement, quoiqu'elle soit à chaque moment du trajet parfaitement déterminée comme existante, est également ébauche, formule évocatoire pour un virtuel qui n'est plus seulement ici faisable mais se fait sentir sur le mode du « à faire » (p. 69).

Ainsi, un complément intéressant pour cette discussion est que « l'œuvre à faire » est une œuvre qui ne s'actualise jamais vraiment totalement, existant principalement sous la forme de potentialités. Donc, l'accessibilité totale fait peut-être partie du projet de l'œuvre, mais ne s'actualise pas dans son trajet. Il n'y a pas, ainsi, de *devenir-œuvre* parfaitement équivalent à tout ce qui était dans son projet. Après tout, le trajet est toujours « en cours d'accomplissement ».

Observer la matérialisation de l'installation de *Screenshot(s)* dans *Femynynytees* implique donc de se concentrer sur le trajet de son *devenir-œuvre*, et non pas sur l'œuvre à faire. Dans les coulisses de l'évènement, pour reprendre les mots de Martinon (2013), la volonté d'une plus grande accessibilité telle que désirée par Faye a rencontré certains obstacles non-anticipés, comme par exemple les normes d'usage de la technologie médiatique que l'artiste a utilisée dans sa création. Ces règles d'usage, non partagées par tout un chacun, génèrent potentiellement de l'exclusion par leur simple existence. Elles divisent les publics entre ceux qui savent manipuler la technologie et ceux qui, ne maîtrisant pas les règles, demeurent *dans les marges* (lignes 143-144) de l'expérience artistique.

Ainsi, aussi paradoxale que cela puisse paraître, autant l'accessibilité que la non-accessibilité font partie du *devenir-œuvre* de *Screenshot(s)*. De par son ressenti, V26 fait parler cette exclusion, et ce malgré les tentatives d'inclusion de publics diversifiés mises en place par Faye tout au long de ce processus curatorial. De manière similaire, les informations incluses dans la version finale du vinyle exposée en galerie font autant partie de ce *devenir-œuvre* que l'idée

d'inclure les déplacements territoriaux de Faye dans le vinyle, une pensée initialement verbalisée par Treva (lignes 83-85), mais qui n'a pas été menée jusqu'au bout. Autrement dit, certains imprévus et même quelques suggestions non-réalisées participent de l'ouverture du potentiel de variabilité de l'œuvre, rendant la réponse à la question *où est l'œuvre* beaucoup plus plurielle que la réponse consistant à situer l'œuvre sur Instagram. Ce *devenir-œuvre* la situe au-delà de la plateforme virtuelle, la plaçant, par exemple, dans les conversations entre l'artiste et les curatrices, les déplacements de l'artiste tagués sur ces « *posts* », la collaboration des ami-e-s de l'artiste pour le vinyle, ou encore, dans l'accessibilité et dans l'exclusion, pour ne citer que quelques-uns de ces espaces d'existence. La matérialisation de l'œuvre est elle-même *mouvante* et se traduit dans multiples pratiques matérielles-discursives et modes d'existence qui coexistent au sein de ce *devenir-œuvre*.

6.1.2 Installer *Échec quantifié*

Durant la réunion collective avec les artistes, une réunion que j'ai déjà mentionnée ci-dessus, chaque créateur-e a d'abord été invité-e à présenter aux autres sa propre démarche ainsi que le projet qu'elle prévoyait inclure dans l'exposition *Femynynytees*. Après avoir terminé ce tour de table, Treva et moi avons alors proposé de donner la parole à tout-e-s celles qui voulaient s'exprimer, en particulier par rapport à des points communs de leurs pratiques respectives, à d'éventuelles questions qu'elles auraient au sujet de l'exposition, ou encore à tout sujet qu'elles considéraient comme pertinent à cette conversation de groupe. Nous en avons aussi profité pour aborder le thème de la programmation parallèle de l'exposition, un aspect du processus curatorial que nous voulions mettre en œuvre pour attirer des publics plus diversifiés et plus nombreux que ce qui est habituellement le cas pour la galerie. Il s'agissait d'une série d'événements ponctuels, volontaires et de format libre, que les artistes pouvaient planifier pendant la durée de

l'exposition¹²². Nous avons pris le temps de discuter collectivement des possibilités de format pour les événements, ainsi que de faire la liste des artistes qui voulaient y participer. C'est d'ailleurs durant ces discussions que Faye a abordé la question des adaptations qu'elle cherchait à faire pour son vinyle tel que mentionné précédemment. L'ouverture de Faye à parler des ajustements qu'elle-même explorait semble avoir encouragé Heidi Barkun à se prononcer au sujet des modifications physiques de son œuvre *Échec quantifié* dans le processus de *Femynynytees* :

- 1 H: I really connect to both of those ideas¹²³ because I mean, even at the beginning, the work
2 (.) and- ah I had this conversation ah with Renata and Treva because the work was
3 conceived as a sound installation (.) ahm:: so the space of the work was important ahm: to
4 help create that intimacy in fact that you're talking about.
5 M¹²⁴: Uhum, yeah.
6 H: Ahm:: and then we had this conversation about how *the work changes* if it's just on
7 headphones and what that does. Ahm: and so:: it's definitely been something that (.) it's,
8 ahm:: I thought about a lot.

Comme Heidi l'explique aux lignes 2-3 et 6, son œuvre a subi certaines modifications qu'elle considère comme majeures pendant le processus curatorial de *Femynynytees*, notamment, le passage d'une *installation sonore* à ce qu'elle voyait comme une *œuvre sonore*. Ces altérations découlaient, principalement, des limites physiques imposées par la Galerie AVE.

¹²² Cinq événements parallèles ont eu lieu pendant que *Femynynytees* était à l'affiche : une visite guidée en français (Renata), une visite guidée en anglais (Treva), une rencontre communautaire avec l'artiste, animée par Kinga, une autre animée par Heidi, et une troisième, en ligne, performée par M. C. Baumstark sur Instagram. Même s'ils configurent une partie de certains des *devenir-œuvre* dans *Femynynytees*, ces événements ne sont pas extensivement analysés dans le cadre de cette recherche, principalement à cause de la difficulté que j'ai eue à obtenir le consentement des participant·e·s. Pour plusieurs raisons différentes – tel le caractère privé, sensible ou « en ligne » de ces situations – je n'ai pas considéré qu'il était approprié de demander aux membres du public de chaque événement de participer à ma recherche. De plus, comme il s'agissait d'une partie publique du curatorial, j'ai également dû être présente lors de ces rencontres pour aider à les organiser, ce qui a rendu mon rôle de chercheur d'autant plus compliqué lors de ces occasions.

¹²³ Heidi fait référence à deux idées spécifiques : 1 : la pertinence d'organiser un événement dans le cadre de la programmation parallèle et 2 : le besoin d'adaptation de Faye par rapport à l'installation de son œuvre dans l'exposition.

¹²⁴ M: Mailis Rodrigues.

À ce propos, lorsque nous avons considéré l'inclusion de l'œuvre *Échec quantifié* à l'exposition, Treva et moi avons curieusement eu la même visualisation erronée de son travail. En effet, lorsque nous avons regardé l'image de l'installation que Heidi avait incluse à sa proposition, nous avons confondu l'*ampoule* attachée à un fil qui pendait du plafond avec des *écouteurs* qui nous semblaient comme suspendus du plafond. Ce malentendu résulte d'un manque d'attention de notre part et configure, en effet, un *geste mineur du curatorial* qui a déclenché plusieurs des modifications matérielles que l'œuvre a subi tout au long de ce processus.

Dans le courriel d'acceptation que j'ai envoyé à Heidi le 25 mars 2018, j'aborde justement la possibilité de changements à venir :

9 Nous voudrions aussi travailler de façon collaborative à partir de maintenant pour
10 élaborer la meilleure manière d'installer l'œuvre dans l'espace de la galerie. Nous avons
11 discuté de la possibilité de *substituer les écouteurs par un casque*, puisque ça nous semble
12 plus attrayant à la participation des visiteur·e·s - qu'en penses-tu? L'idée initiale serait de
13 faire pendre le casque depuis le plafond entre deux murs de la galerie. Est-ce que tu
14 pourrais me donner ton avis sur cela, ou si tu as d'autres idées ou spécifications pour
15 l'exposition de cette œuvre ?

Même une lecture rapide de ce courriel dévoile clairement la confusion, étant donné que je parle de la possibilité de substituer un élément (ligne 11) qui n'apparaît absolument pas dans la proposition originale de Heidi. Dans son courriel de soumission, l'artiste décrit *Échec quantifié* comme une « œuvre conçue pour un espace intime où une lampe émet une lumière froide, et le son joue en boucle sur un haut-parleur dissimulé. » Notre incompréhension ne semble pas avoir choqué Heidi, peut-être parce qu'elle imaginait que nous appelions ampoule la lampe qu'elle mentionnait dans son courriel. Dans sa réponse envoyée le 29 mars, elle confirme sa participation, mais fait une mise en garde par rapport à « l'ajout des écouteurs » dans notre suggestion :

16 Pour le dispositif suggéré, j'ai une crainte par rapport à l'usage d'écouteurs et c'est lié au
17 tabou qui entoure l'infertilité. La raison pour laquelle l'installation comprend un haut-
18 parleur est justement pour pouvoir briser ce tabou et de parler, à haute voix, du processus

19 de fécondation *in vitro*. En gardant la voix silencieuse et intime à travers les écouteurs, la
20 conversation se passe en chuchotement.

Dans cette réponse, Heidi expose ce que je comprends comme étant l'une des grandes motivations de sa pratique autour des processus de fertilisation *in vitro*, à savoir, ce qu'elle semble ressentir comme le devoir de *faire entendre* les discussions autour de l'infertilité. Plus tard, il deviendra clair que Heidi se veut, en effet, *une porte-parole de la voix de tant d'autres femmes* que l'on tente, selon elle, de faire taire, d'une manière ou d'une autre, en raison, en particulier, du poids du tabou (ligne 17) qui empêcherait des discussions libres à ce sujet. Ainsi, l'un des objectifs de l'œuvre *Échec quantifié*, telle que conçue par Heidi, est de permettre l'écoute de cette souffrance féminine dont l'importance est souvent négligée ou déconsidérée. Heidi exprime ainsi la crainte (ligne 16) que notre suggestion d'installation change *entièrement* la vision qu'elle avait pour l'œuvre, à savoir, le but de briser les tabous et de parler à *haute voix* (ligne 18) du processus de fécondation *in vitro*. Dans ce scénario, la voix de Heidi a un important allié dans cette lutte : le haut-parleur. Cet objet est, en effet, censé ventriloquer le désir de Heidi de réduire la stigmatisation de la fécondation *in vitro*. Si l'on en venait à supprimer cet élément de son installation sonore, son objectif politique principal pourrait alors s'effacer. À la fin de son courriel, l'artiste avance un argument difficile à ignorer. Selon elle, l'agencement des écouteurs desservirait l'œuvre et contribuerait même à maintenir le *statu quo*, c'est-à-dire, à restreindre la conversation et favoriser le fait qu'elle continue à se passer « en chuchotement » (ligne 20). Les écouteurs, qui disparaîtront par la suite lors de la visite d'atelier (lignes 63-70, à suivre), sont ici ventriloqués par Heidi, qui leur fait dire que la fécondation *in vitro* doit demeurer un thème tabou. C'est pour, en quelque sorte, faire taire cette ventriloquie que ces écouteurs devraient être exclus de son œuvre.

Dans l'exposition *Femynynytees*, l'œuvre *Échec quantifié* a finalement été présentée à travers deux casques posés sur trois chaises de salles d'attente que l'artiste avait elle-même récupéré d'un hôpital qui ne s'en servait plus. Les chaises étaient tournées vers un mur blanc, de

façon à réduire les interventions extérieures de l'espace et encourager les visiteur·e·s à en faire l'expérience de la manière la plus isolée possible. Cette forme de présentation fut créée de manière collaborative, suite à plusieurs moments où les pratiques matérielles-discursives du curatorial ont semblé correspondre avec l'œuvre à partir de discussions entre l'artiste et les curatrices. Dans ce qui suit, je présente quelques-uns de ces moments.

Avant de discuter de ma réponse au courriel envoyé par Heidi – réponse qui a, semble-t-il, amené, au moins en partie, l'artiste à accepter notre proposition d'installation – j'aimerais revenir sur la réunion collective, un rendez-vous qui a eu lieu un peu plus de deux mois après l'échange courriel décrit plus haut. Voici ce qu'affirme Heidi quelques minutes après avoir pris la parole pour faire partager ses réflexions sur les changements matériels subis par son œuvre au sein de *Femynynytees* :

21 H: Because when I show this work, like Karla, I mean, women all of the sudden just open up,
22 who had never said anything before about infertility or their experiences ahm (.) in any
23 way, about ahm their own reproductive health or what have you and so ahm:: how I kinda
24 negotiated that, to me, it's like well *it's more important that it's out there than the form*,
25 right. So if I can just ((fait un signe d'équilibre avec ses bras, en levant un bras à la fois et
26 en haussant ses épaules)) *de: hierarchize the form* and then not- not privileging one, ahm
27 one specific way of showing the artwork over another, then I can say "Oh okay, so it's
28 more important that it's out there, that people hear it and see it, for women firstly and
29 then ahm: for: people who support", and you know it could be- to be honest with you, I
30 hope that the work transcends just the ahm subject, ahm:: so ahm, you know, just about
31 medical procedures in general, so: ultimately that's how I kinda negotiated that, in saying
32 "ok well."

Dans cet extrait, Heidi parle d'une négociation (ligne 24) qu'elle affirme avoir eu avec elle-même pour ne pas compromettre ce qu'on peut envisager comme étant l'un des éléments essentiels de son œuvre, à savoir, promouvoir et favoriser des conversations au sujet de l'infertilité. Heidi explique cette négociation comme un processus durant lequel elle s'est aperçue que la *forme* apparaissait finalement moins importante que le *contenu* de son travail (ligne 26). Ici, on pourrait facilement présumer que Heidi adopte une posture socioconstructiviste où le

message de son œuvre est conçu comme plus important que sa matérialité. À l’instar d’une artiste conceptuelle, elle soulève notamment la nécessité de « déhiérarchiser » la forme vis-à-vis du contenu (ligne 26). Néanmoins, il me semble que le principal effet recherché par l’artiste concerne la *rencontre affective* que les visiteur·e·s ont potentiellement avec l’œuvre, c’est-à-dire ce que l’œuvre devient pour et par les visiteur·e·s, quelque chose dont elle parle aux lignes 21-23 et 28-29, une rencontre qui, selon elle, a été très importante lors de présentations antérieures de l’œuvre (ligne 21). Cette rencontre affective entre œuvre et visiteur·e encourage, selon Heidi, une expérience de partage où les femmes soudainement s’ouvrent (ligne 21) pour parler de leur propre vécu par rapport à ce sujet. Ainsi, ce n’est pas seulement le message qui compte, mais les répercussions créées à partir des correspondances entre l’œuvre et le corps de la personne qui en fait l’expérience, des rebondissements qui découlent aussi des ressentis et des émotions permis par l’écoute intime et affective de cette œuvre.

De surcroît, ce qui compte pour Heidi, selon cet extrait, c’est que l’œuvre soit « *out there* » (ligne 24) – ce qui laisse entendre que, pour l’artiste, sa création se ramène surtout au fichier audio où elle a enregistré sa routine de traitement médical. Tout ce qui s’adjoint à ce fichier serait, en quelque sorte, *parergon* de l’œuvre, un parergon qui pourrait ainsi être modifié ou remplacé sans qu’il y ait changement de ce qui fait vraiment la différence pour Heidi. C’est pour cette raison, dira-t-elle plus tard, qu’elle a accepté de réorienter la façon dont elle-même envisage son travail : d’une *installation* sonore – où la matérialité de l’œuvre exposée fait beaucoup de différence – à une *œuvre* sonore, où le dispositif de présentation vient juste compléter l’œuvre (voir l’échange de courriels ci-dessous). Ainsi, pour l’artiste, la matérialisation de l’œuvre au sein de l’exposition est devenue une manière parmi d’autres de la montrer (lignes 26-27), ce qui signifierait que les éléments qui étaient précédemment considérés comme très importants pour l’œuvre – comme par exemple les haut-parleurs – sont devenus secondaires.

Voici l’extrait du courriel que j’avais envoyé à Heidi le 31 mars, un courriel dans lequel je reconnaissais ses soucis (toujours en lien avec l’usage des écouteurs ou casques) et où je

présentais des arguments visant à l'encourager à participer à l'exposition. Ce courriel est suivi de sa réponse envoyée le 1^{er} avril :

- 33 R : Je comprends totalement tes craintes et on ne veut pas du tout interférer dans le concept
34 créatif de ton travail, que nous avons bien compris et beaucoup aimé. On se disait juste
35 que l'idée serait de compenser la restriction sonore des casques par leur installation au
36 milieu du plafond de la galerie, où tout·e·s les visiteur·e·s transitent. Cela substituerait
37 donc l'intimité de l'espace physique que tu décris dans ta proposition par l'intimité de
38 l'expérience à travers le son qui vient du casque ; la "publicité" du haut-parleur serait
39 remplacée par cet objet que tous les visiteur·e·s de la galerie verraient pencher du plafond.
40 Nous avons des contraintes de l'espace physique de la galerie AVE qui n'est pas très grand
41 - 32 x 18 pieds - où l'on voudrait placer 8 œuvres, dont une autre œuvre sonore. Pour cette
42 raison, et du fait que nous n'aurons pas de séparations physiques entre chaque œuvre,
43 nous ne pouvons malheureusement pas avoir deux œuvres dont les sons se font
44 concurrence puisque ça nuirait à l'expérience des visiteur·e·s pour tout le reste de
45 l'exposition.
46 [...]
- 47 H : Bonjour Renata,
48 Merci pour ton courriel et pour toute la considération et le temps que tu as mis dans ta
49 réponse.
50 Après un peu de réflexion, je réalise que mon œuvre pourrait exister sous plusieurs
51 formes. Bien sûr, j'ai une préférence pour l'installation sonore. Mais, dans ce cas où il y a
52 un manque d'espace, je crois que ça pourrait exister comme œuvre sonore aussi.
53 C'est dans cet esprit que je dis oui à la première proposition. Je suis confiante que tu
54 prendras soin de mon œuvre et que tu utiliseras un dispositif qui la mettra en valeur.

Ayant compris, suite à la lecture du courriel d'acceptation, que ce qui semblait compter pour Heidi, c'était plus l'œuvre elle-même (c'est-à-dire, finalement pour elle, la trame sonore) que la manière dont celle-ci serait exposée, je propose ce que je présente comme une compensation (ligne 36) au niveau de l'installation. Autrement dit, je fais valoir que la substitution de quelques éléments (le haut-parleur par les casques, le positionnement de l'œuvre dans une salle par son placement au milieu de la galerie) n'affectera finalement pas ce qui me semble être le plus important pour l'artiste, à savoir, à la fois l'intimité de l'expérience (ligne 37-38) et le caractère « public » de la conversation (ligne 38). En acceptant notre proposition, Heidi affirme avoir confiance en notre capacité de prendre soin de son œuvre en utilisant un dispositif qui

puisse la mettre en valeur (ligne 54). Ainsi, c'est à partir de ce courriel que le *devenir-œuvre d'Échec quantifié* dans *Femynynytes* passe d'une installation sonore à une œuvre sonore, au moins aux yeux de l'artiste. Il est pourtant intéressant de remarquer, comme nous verrons par la suite, que la manière dont Treva, moi-même et certains membres du public percevons l'œuvre ne réduit pas l'emprise de la matérialité de l'œuvre exposée, comme semble l'exprimer Heidi.

L'interaction suivante s'est déroulée lors de la visite que Treva et moi avons fait à l'atelier de Heidi à L'UQAM, une rencontre réalisée le 14 mai 2018. Nous discutons des possibles difficultés d'installer l'œuvre tel que nous l'avions suggéré par courriel, à savoir, par des casques qui seraient suspendus au plafond.

- 55 H: So can I ahm so in thinking about this, ahm you know and (0.2) ah, it's not a- (.) right, so
56 there is all these other considerations of having when it's a sound work, like all the things
57 you talked about¹²⁵ ((elle regarde Treva)), ahm (.) and I don't know what the space is so I
58 guess we can talk about that, would you be adverse to (.) ahm:: (0.4) my intervention in
59 your ideas of how to set up the headsets?
- 60 T: No!
- 61 H: And I only say that ahm because it's 20 minutes (.) and because you have headsets
62 ((T et R hochent la tête pour dire oui)) so is there a way to have a seat and if there is, or
63 two, or three, and if there is, like what does that, what kind, what does that change.
- 64 T: Uhum.
- 65 H: Ahm (.) and so those are some of the reflections that I've had given ahm I mean I love the
66 idea that they would be hanging from the ((rires)) from the middle of the ceiling::
- 67 R: [Yeah, I love it too!
- 68 H: [Don't know how it's possible:
- 69 R: Yeah, I don't know how, logistically, Treva was like "huumm":
- 70 T: Yeah. [Would be difficult].
- 71 R: [How do we secure that? You know, and people go and, you know:
- 72 T: Pull them ((rires)) down or something.
- 73 H: Well yeah, so my (.) in general, well right so yeah, so I didn't know if ah so that's in my sort
74 of idea and I thought "Ok well (.) how (.) does that- (0.2) you know *how will that change*
75 *things* and then what kind of seat and how can you put it on something" ahm and so I had
76 done a bunch of research on ahm (.) because of the hospital, because I was thinking of the
77 work in the hospital, the different space in the hospital, and ahm and so I have been
78 thinking a lot about waiting room chairs so I don't know if that would be something::

¹²⁵ Heidi fait référence aux conséquences de la transformation d'une installation sonore en une œuvre sonore que quelqu'un-e écoute à l'aide d'un casque, une discussion engagée par Treva juste avant l'extrait présenté ci-dessus.

79 T: It's so interesting too to think about how like how do you actually invite somebody to stay
80 and listen to the work for an extended period of time.

81 H: Yeah.

82 T: In a place that is so much about movement and momentary directions so (.) I mean, the
83 hospital is (.) exactly like that too right it's so sterile, it's not really inviting to be in a waiting
84 room, it's a space where you could spend hours and hours and hours and that's not really
85 built:

86 H: No.

87 T: For that kind of engagement.

88 H: No.

89 T: I think that could be really interesting: ((Treva regarde Renata, les deux hochent la tête
90 pour dire oui))

91 H: So: (.)

92 T: To *recreate* something.

93 H: Yeah, and you know I think it doesn't, exactly I- I- I don't know how much it (.) I think with
94 the right seats then it could make the ahm::

95

96 [...] ((une discussion sur l'espace s'amorce. Renata montre à Heidi le plan de la galerie, elles
97 parlent de possibilités de placement de l'œuvre dans l'espace)).

98

99 H: So, here ((Heidi se lève, Treva et Renata la suivent)) I have, really, don't know if this
100 changes anything, but this is a lot of the research I have been doing about the ahm
101 hospital, these are just photos I've taken, you know they don't necessarily mean anything,
102 but (.) I thought ahm ((elle commence à montrer une série de photos qu'elle avait prises
103 de salles d'attente d'hôpitaux)) (.) you know ahm the chairs ((elle rit en pointant sur une
104 photo spécifique où des chaises bleues en style de salle d'attente sont tout ce qu'on voit)).

105 R: Yeah.

106 H: You know, the chairs are super nice ahm (0.2) but I could ahm you know, and this idea
107 doesn't have to be like this, but this idea of chairs that stick together ((elle regarde Treva))
108 so that there's some kind of- (.) you know if you just have (.) ahm (0.2) it, and again, it
109 doesn't matter to me if you're ahm I think, you know if you, if you want two headsets or
110 whatever that doesn't:

111 R, T: Uhum.

112 H: Change anything for me (.) ahm, ahm, *I think it's just matters of space*, so I love this idea
113 of like, that they're together, that they're connected.

114 R, T: Uhum

115 H: Ahm (.) it makes it a bit more ahm (0.3) *waiting room like* ((elle fait un geste de "mettre
116 entre guillemets" avec ses mains)) you know, rather than:

117 R: Like really connected to the idea of a hospital, is that how you see the work or [just you
118 know

119 H: [Ahm, I
120 think it doesn't necessarily have to [be
121 R: [waiting room?
122 H: Yeah, it doesn't necessarily have to be, I just thought ahm since I have to pick a chair:
123 T: Uhum.
124 H: In my head, I don't have to. Since in my head, ok so the process went ok then, it's a sound
125 work, and then in speaking to people who make sound work, ahm who make sound work
126 of a certain ahm length, and then ok, if you want people to listen to it, then they have to
127 be comfortable.
128 R: Yeah, it's true.
129 H: But the idea of comfort ahm and so it was in fact my ((Heidi réconduit Treva et Renata à
130 la table où elles étaient assises auparavant)) – sorry, you're just holding your thing ((elle
131 fait reference à ma caméra vidéo)) – but ahm actually my research director was talking
132 because he does a lot of sound work, and he was like, "Well make sure people are
133 comfortable." Ahm but the idea of comfort is (.) varies. And so I was like "Well it's the first
134 goal to make people comfortable *in terms of the space, not necessarily in terms of the*
135 *artwork I mean, not necessarily,* it's not necessarily a comfortable artwork, it's not an
136 artwork for you to kind of wanna be like this ((elle s'incline vers l'appui de sa chaise, dans
137 une position de relaxation. Treva rit)) or like in a (.) little pouffe, sometimes they have you
138 know, like they have the little::
139 T: Yeah.
140 H: And I thought that was sort of odd.
141 T, R: Uhum.
142 H: Given the ahm what comes out of the work.
143 R: Right.
144 H: And in general.
145 R: Yeah. You don't, like if, what I'm getting is like, that makes no- not much sense for the
146 person to be completely relaxed and enjoying it, I mean you know like:
147 H: Yes.
148 R: Comfortable, completely, when the work is so personal and talks about something very,
149 very hard, right?
150 H: Yeah, exactly. So ahm (0.2) in installation form, it was consciously ahm to make people
151 uncomfortable. Ahm but I think that's different when you're walking into a space ahm (.)
152 and then you have the experience of the space ahm so I think that with the headphones it
153 would be completely different. And ahm in the context of a group show where it's not an
154 enclosed space, it's amongst others, so that is sort of how I was rethinking this idea like
155 "Oh well, *if the only thing (0.3) ahm to think about really is the chair,*" then I thought "Ok
156 well then let me think about (.) different chairs." And so I just kept on going back to this
157 idea of ahm of like room chairs, just kept on coming back to that and what kind of chair
158 does it make sense, an office chair doesn't make sense, a stool doesn't quite make sense
159 you know *conceptually speaking* these things have their own baggage and so what kind of

160 make sense, *not to necessarily pre-create a waiting room*, but at least *evokes* some sort of
161 sense of *the time that passes* (.) ahm that comes out of the artwork. So in that sense, it
162 sort of made sense to me.

Le sujet central de cet échange se focalise sur une proposition, faite par Heidi, en lien avec la manière de présenter son œuvre, une solution qui serait différente de la suggestion que nous lui avons faite antérieurement. Aux lignes 58-59, l'artiste nous demande si nous serions opposées à ce qu'elle nous parle d'une idée qu'elle a eue pour l'installation. À plusieurs reprises, lors des discussions par courriel, j'avais mentionné que nous étions ouvertes à toute ses suggestions. Il était donc cohérent qu'Heidi ait passé du temps, comme elle le précise, à réfléchir à une proposition alternative (lignes 65, 75-76). Heidi nous fait ainsi part de sa préoccupation principale, laquelle concerne la modification de la forme que devra prendre l'œuvre (installation sonore *versus* œuvre sonore) : son inquiétude semble résider principalement dans le fait que la longueur de l'enregistrement puisse rebuter les visiteur·e·s, une hésitation qui nous apparaît alors très raisonnable¹²⁶. Pour que les visiteur·e·s prennent le temps de l'écouter, il faudrait qu'artiste et curatrices réfléchissent ensemble à une installation qui puisse offrir un certain confort, un confort qui serait plus facilement obtenu si les visiteur·e·s avaient un endroit où s'asseoir (ligne 75). C'est ainsi que, plus tard dans la conversation, Heidi propose d'inclure la question du *choix des chaises* dans la manière dont son œuvre pourrait se matérialiser et donc s'exposer. Selon elle, c'était alors la seule chose à laquelle il fallait qu'elle pense pour la présentation de l'œuvre (lignes 154). Très rapidement, Treva et moi avons remarqué que ce choix était très important pour Heidi : notamment, il était intéressant, pour elle, que les chaises soient *connectées* l'une à l'autre (lignes 107 ; 113) pour que cela donne l'impression d'être dans une salle d'attente, mais *entre guillemets* (ligne 115-116).

Nous avons par la suite essayé de comprendre le rôle exact de ces chaises pour Heidi. Elle affirme, par exemple, qu'il ne faudrait pas *nécessairement* que ce soit des chaises d'hôpital (lignes

¹²⁶ Notes de terrain, 14 mai 2018.

120 et 122). Le plus important, selon elle, c'est que les visiteur·e·s aient un lieu pour s'asseoir qui ne soit pas *trop* confortable, ce qui interférerait avec l'inconfort causé par l'œuvre elle-même. Un siège aussi confortable qu'un pouf serait, par exemple, étrange (ligne 140). Je dis comprendre ces arguments et je marque mon accord (lignes 143 et 145) : le défi serait donc de trouver une manière de matérialiser cet inconfort tout en rendant son écoute accessible pour une durée de 20 minutes. Ainsi, lorsque Heidi ventriloque l'inconfort comme élément fondamental de son travail sous forme d'installation sonore, elle réaffirme la nécessité que ce principe soit maintenu et qu'il puisse se matérialiser sous la forme de chaises, un *parergon* de son œuvre sonore. Pour Heidi, il semble donc important que les chaises et leur disposition *fassent sens* – non pas tant pour *récréer* une salle d'attente, mais pour *évoquer* surtout l'idée du temps qui passe (lignes 160-161). C'est pour cela qu'à la fin de cette visite nous avons convenu, à la demande de Heidi, que l'artiste se chargerait elle-même de trouver les chaises qui lui conviendraient pour l'œuvre. Elle nous a dit que ce serait facile pour elle, étant donné qu'elle connaissait quelqu'un qui pouvait récupérer des objets dans un hôpital. Treva et moi avons accepté l'offre, lui donnant ainsi carte blanche pour trouver ces sièges.

Ce qui reste sous-entendu à partir de cette décision, c'est la compréhension, de ma part et de la part de Treva, que l'œuvre allait demeurer, en fait, une installation sonore : si l'artiste prenait la peine de choisir les chaises, c'est que ces dernières *faisaient partie de l'œuvre elle-même* et ne seraient donc pas *simplement* des éléments secondaires de l'installation en galerie, comme Heidi semble le laisser entendre de façon ambiguë à plusieurs reprises dans cette discussion. Autrement dit, l'attachement de Heidi au format et au choix des chaises (lignes 133-138 ; 156-162) nous semblait contradictoire¹²⁷ par rapport à son désir que les chaises apparaissent seulement comme des éléments complémentaires à l'œuvre (lignes 124-127). Si l'on se fie à la définition d'installation comme pratique artistique où *l'espace* fait partie intégrante de

¹²⁷ Notes de terrain, 14 mai 2018.

l'œuvre, l'importance du *format des sièges* paraît correspondre avec cette idée. Comme l'explique Anne Ring Petersen (2015) dans l'ouvrage *Installation Art Between Image and Space*,

Installations – like sculptures – are three dimensional formations. However, rather than being shaped as isolated objects, as is the case with sculptures, installations are characterized by being formed as *spaces* or spatial scenographies which convey meaning and sensory experience thorough imagery. As a result, installations are large-scale artworks for the viewer to enter. (p. 9)

Dans sa quête pour un siège qui *fasse sens*, Heidi semble ainsi intégrer ces sièges à la globalité de son œuvre, même si elle insistait sur le fait qu'il s'agissait, pour elle, d'une œuvre sonore (lignes 124-125). Nous n'avions évidemment pas l'intention de la *contredire* ou de la *convaincre* du contraire, préférant laisser cette distinction implicite. Il s'en suit que, comme nous le voyons à la ligne 94, Treva exprime son intérêt pour l'idée d'une *reconstitution* d'une salle d'attente d'hôpital, un espace qui intégrerait la dimension de l'inconfort dans l'attente qu'Heidi semble vouloir évoquer. C'est un élément que Treva affirmera, une seconde fois, lors de la réunion collective du 7 juin lorsqu'elle dira, en se tournant vers Heidi : « We've also talked to Heidi about how to show your work and how to *recreate* a particular waiting room environment that adds something to an audio work that has to be listened to with headphones ».

À la suite de ce rendez-vous, Heidi nous a envoyé un courriel dans lequel elle clarifie ce qui semblait être un deuxième malentendu à propos du médium de l'œuvre *Échec quantifié* :

I just wanted to clarify something that came up during the meeting but that I didn't think appropriate to discuss at the time. Just so it's clear before any texts or discussions are made public, I'm not planning on recreating a waiting room. I have to make a choice of chairs to accompany my sound piece, I want that choice to be coherent with the conceptual framework of the artwork. Recreating a waiting room, while an interesting idea, is not my intention.

En lisant ce courriel, il est possible de constater qu'aussi contradictoire que cela puisse paraître aux yeux des deux curatrices, un autre aspect du *devenir-œuvre d'Échec quantifié* dans

Femynynytes semble s’être dévoilé comme très important pour Heidi : soit la question de ce qu’on pourrait appeler les différents modes d’existence de son œuvre. C’est comme si l’œuvre acquérait une dimension qu’elle n’avait pas auparavant, en devenant non seulement une installation sonore *mais aussi* une œuvre sonore. Cette dimension aurait été perdue si Heidi avait admis qu’il s’agissait en réalité d’une installation artistique, et comme elle l’avait clairement stipulé dans son courriel d’acceptation, cette transition lui avait fait réaliser que son œuvre pouvait exister de nombreuses manières différentes *tout en demeurant la même œuvre*. Cet aspect est devenu primordial dans ce *devenir-œuvre*, que l’on retrouve même traduit dans le texte éducatif (en format audio) finalisé avant la réunion collective, un texte dans lequel Heidi nous a notamment demandé de remplacer le mot « récréer » par « évoquer » et « salle d’attente » par « lieu symbolique ». Néanmoins, même si aucun texte éducatif ne mentionnait l’expression « salle d’attente », ce lieu se matérialise dans la perception de certain·e·s visiteur·e·s :

- 163 V3 : Euh sinon (.) j'aime vraiment beaucoup les œuvres, je trouve que même là-bas ((elle
 164 pointe vers l'œuvre de Heidi)) c'est 3 chaises, 2 casques, c'est tellement puissant comme
 165 œuvre. Si tu penses, ça prend quoi pour faire une œuvre ? Tu peux euh t'as assez de
 166 matériel pour réfléchir pendant longtemps juste avec cette œuvre-là par exemple, c'est
 167 une femme qui fait un traitement pour être [enceinte et
 168 V2: [Et elle est dans une salle d'attente un peu :
 169 V3: Oui t'es dans une salle d'attente, toi même, puis t'écoutes, moi j'ai ressenti sa frustration
 170 avec les noms des médicaments qu'on sait même pas c'est quoi mais ça sonne lourd, je
 171 trouvais que ça faisait mal d'entendre ces noms qu'on connaît pas mais moi j'ai ressenti
 172 son angoisse dans le (.) son traitement même. Et même si c'est une œuvre que ça a l'air
 173 simple, ça a l'air (.) [tellement épuré comme
 174 V2: [En apparence :
 175 V3: En apparence, mais ça, ça va vraiment loin.

La question que pose V3 à la ligne 165 – « ça prend quoi pour faire une œuvre » – nous aide à comprendre qu’une partie non-négligeable du *devenir-œuvre* se manifeste précisément dans la manière dont l’œuvre *se donne à voir*. Pour V3, l’œuvre *Échec quantifié* inclut les trois chaises et les deux casques ; l’espace fait ainsi, sous son regard, partie de l’œuvre. Décider s’il

s'agit d'une œuvre sonore ou d'une installation ne change pas vraiment le fait qu'à la question *où est l'œuvre* on peut répondre, entre autres, qu'elle est *aussi dans ces casques et dans ces chaises*. Quand V2 précise que cette femme qui suit le traitement pour être enceinte est probablement dans une salle d'attente, V3 rebondit en disant : « t'es dans une salle d'attente, toi-même » (ligne 169). Autrement dit, malgré le désir d'Heidi, *Échec quantifié* devient un « large-scale artwork for the viewer to enter » (Petersen, 2015, p. 9) : le curatorial transforme donc l'œuvre au-delà des agencements humains qui essaient de la délimiter.

Dans le cas d'*Échec quantifié*, il est intéressant d'observer l'agencement des éléments autre-qu'humains qui composent l'installation de l'œuvre en galerie. Ainsi, les parties de l'œuvre exposée, ce que les membres du public peuvent *voir* et *toucher*, altèrent l'expérience même de l'enregistrement sonore créé par Heidi. Les chaises deviennent ainsi, et ce malgré le contrôle que l'artiste essaie d'exercer ou le détachement des curatrices vis-à-vis de ces objets, l'unique partie visuelle et palpable de l'œuvre *Échec quantifié* telle qu'exposée dans *Femynynytees*. Il serait donc naïf de penser que l'œuvre ne se situe pas *également* dans ces éléments, dont l'accès est beaucoup plus direct et ne demande aucune manipulation. La matérialisation de la salle d'attente aussi bien dans la parole de Treva que dans les commentaires de V2 et V3 indique que ce lieu existe à travers plusieurs moments de ce *devenir-œuvre*, peu importe les décisions humaines qui essaient de limiter son émergence.

6.2 Le projet et le trajet

Une des distinctions entre les techniques du *curating* et le curatorial proposées par Rogoff et von Bismarck (2012) et par Martinon (2013) se dévoile dans les *promesses* du *curating*. Ces dernières m'apparaissent comme étant liées à tout ce qui est inclus dans le *projet* de l'évènement public, dans le cas présent, l'exposition *Femynynytees*. De fait, la matérialisation de ce qui se passe « concrètement » dans le curatorial composerait le *trajet* de l'exposition. Encore une fois, l'idée de « l'œuvre à faire », telle qu'introduite par Souriau (2009), est intéressante pour saisir le *curating*, dans la mesure où il s'agit d'un moment de préparation d'un évènement ultérieur ne pouvant jamais se dérouler *exactement tel que prévu*. Cette différenciation se maintient dans le

devenir-œuvre d'art. En effet, il n'est pas rare qu'il y ait une divergence entre la performance et la réception telles qu'imaginées par l'artiste et la réalité de leur mise en contact avec les divers éléments d'un processus curatorial.

Ingold (2013) élabore une conception du *faire* qui peut être enrichissante à ce propos puisqu'elle nous permet d'envisager ces prétendues disparités comme véritable processus de *croissance* :

I want to think of making, instead, as a process of growth. This is to place the maker from the outset as a participant in amongst a world of active materials... Far from standing aloof, imposing his designs on a world that is ready and waiting to receive them, the most he can do is to *intervene in worldly processes that are already going on*. (p. 21, mes italiques)

L'idée de croissance est différente de celle d'évolution : il ne s'agit pas d'un processus d'amélioration ou de perfectionnement de l'œuvre, mais plutôt d'une intervention collaborative menée par les divers éléments du curatorial *sur* l'œuvre telle que créée par l'artiste.

Dans le cadre de *Femynnytees*, les différences entre le projet des œuvres et le trajet des *devenir-œuvre* se matérialisent principalement dans les expériences des visiteur·e·s. Certaines distinctions ont pu être observées, notamment entre les attentes des artistes concernant le comportement du public de l'exposition face aux œuvres, et les agencements effectués à partir du contact entre œuvres et public. Encore une fois, il s'agit d'imprévus, ou plus précisément, de dimensions non anticipées par les créateur·e·s ou simplement hors de leur contrôle. Ces aspects font pourtant partie des pratiques matérielles-discursives du curatorial et peuvent être davantage perçus dans *Capucha*, de Mailis Rodrigues, et *The Menstrual Cup Project*, de M.C. Baumstark. Au-delà de ces deux exemples particuliers, quelques témoignages de visiteur·e·s indiquent une sensation de déplacement ou d'exclusion perçue de manière plus générale dans le contexte de plusieurs œuvres présentées dans l'exposition. De manière complémentaire, quelques personnes reconnaissent aussi l'emprise de la lecture des textes éducatifs dans leur expérience des œuvres. Quelques-uns de ces récits font partie du trajet de certains des *devenir-œuvre* et seront également explorés à la fin de cette section.

6.2.1 Le projet et le trajet de *Capucha* dans *Femynnytees*

Le projet que Mailis Rodrigues nous a soumis pour *Femynnytees* était le seul qui n'était pas encore achevé au moment de sa réception. Ce fait n'était pourtant pas clair dans la proposition qu'elle nous avait envoyée (incluse ci-dessous). Dans son courriel, même si l'artiste nous parle de son *intention* pour l'œuvre, nous ne savions pas qu'il s'agissait d'un travail en cours de développement : une installation sonore où seul l'enregistrement sonore avait été réalisé. Il s'agit d'un détail non négligeable dans la mesure où nous, curatrices, avons discuté avec l'artiste alors que la matérialisation d'une grande partie de *Capucha* était toujours en phase de conceptualisation. Cette particularité rendait l'œuvre potentiellement perméable au curatorial sous forme de réflexions collaboratives.

Afin d'analyser différences et similitudes entre projet et trajet de l'œuvre en question dans *Femynnytees*, je commencerai par la manière dont Mailis décrit son idée dans le courriel de soumission du 16 mars 2018 :

1 At its origin, this work was about the making off of a traditional Portuguese coat. However,
2 recording these women sewing and looming became more than a simple report on their
3 work. The textile industry is traditionally associated with women and women labor. The
4 loom and the sewing machine represent *both a curse and an escape* for these women. If
5 on one side, they were educated to continue the work done by their mothers and
6 grandmothers before them, these tools also represent their economic independence.
7 Their daily routines are *translated* here by the cadence of the sounds of the sewing
8 machines, the scissors, and the loom. Sounds that intertwine with songs, mass, and
9 conversations.
10
11 This work is *intended to be* a sound, interactive piece, with a modified sewing machine,
12 that is left available to the audience. When the machine is working, it triggers the sound
13 piece in the background. To access the entire sound work, the public is invited to
14 *reproduce the same gestures of these women*, creating patterns in a white sheet that is at
15 the end of the machine. The idea is that the visitors leave a trace of the act of listening.
16 The public *reproduces* the sound and the gestures present in the recordings in a
17 communion between them and these women. The repetitive work of the textile results in
18 random and creative patterns designed by the visitors, in *an attempt to free these women*
19 *from their cyclic fate.*

Dès la matérialisation du projet artistique de *Capucha* sous forme de courriel de soumission pour *Femynynytees*, il est possible d'identifier les désirs de l'artiste concernant les différents agencements que son œuvre était censée mettre en place lors de cette mise en exposition inaugurale. Voici la manière dont l'interaction entre œuvre et visiteur·e devait se dérouler, selon mon interprétation du projet tel que soumis. Premièrement, l'œuvre se voulait comme un hommage à des couturières traditionnelles portugaises en permettant que les visiteur·e·s *entrent en communion* avec elles (ligne 17). Cette tâche se réaliserait grâce à la *répétition* du geste de coudre (ligne 14), lorsque les visiteur·e·s reproduiraient un mouvement censé symboliser à la fois *la malédiction et la liberté* de ces femmes (ligne 4). Par la libération du chant et des conversations des couturières (lignes 7-9), lesquelles sont dévoilé·e·s par une trame sonore qui se déclenche seulement quand les visiteur·e·s commencent à manipuler les pédales de la machine à coudre, ces femmes sont, elles aussi, *libérées de leur destin cyclique* (ligne 19).

Somme toute, dans le projet de *Capucha*, les membres du public apparaissent donc non seulement positionné·e·s comme partiellement responsables de l'autonomisation de ces femmes, mais elles sont également invité·e·s à donner une preuve de leur écoute en laissant des traces de leur geste libérateur sur le tissu (ligne 15). En effectuant toutes ces tâches, les visiteur·e·s accomplissent ainsi un devoir patrimonial, en gardant vivante la mémoire de la lutte de ces femmes pour l'autonomie économique à partir de leur travail (lignes 5-6).

Pour comparer le projet avec une partie du trajet de *Capucha* au sein de *Femynynytees*, voici le commentaire d'une visiteuse¹²⁸ après son expérience de l'œuvre :

20 V16: I personally- now I don't know other people, I don't care if the feeling that the work
21 arouses is like, disgust, or fear, or, that the feeling is bad (.) you know, like, I don't have, I
22 don't have problems in- I- I just think, there are certain junctions of feelings (.) that make
23 me say that I don't like the art, like (.) the confusion [...] sometimes even the feeling of
24 simplicity sometimes generates rejection, like the sewing machine (.) I think it's super cool
25 anything that is related to technology, and like old technologies and new technologies, I
26 think it's super cool, I thought the use of sound was cool and interesting [...] I like these
27 things that arouse imagination, but I- but like (.) sometimes I think it was so simplistic that
28 (.) that something was missing: I wish it could have been something more. A little bit more
29 than "Oh and then people leave the::: their traces here on the cloth". Ok, ok::: what else?
30 Go deeper, like why, why? You know, there's something in business that is asking five

¹²⁸ Témoignage traduit du portugais.

31 times “why,” right. Ok, I'll do this. Why? Then the person explains to you why, then you
32 ask again. Why? So this is the deal, five *whys*. I think the person made two of them, and
33 there are another three *whys* missing so that it is a little deeper, and I actually think it's a
34 work that I think that- that can make a very good *bridge gap* because it's something that
35 people understand, *etc.*, but:: it was lacking finalization.

Un important élément de contexte à prendre en considération pour saisir le commentaire de V16 est qu'il s'agit d'une personne qui s'est manifestement sentie intimidée à la fois par la thématique et par l'ensemble des œuvres de l'exposition *Femynynytees*. Non habituée à fréquenter ce type d'évènement, V16 a fait une visite silencieuse, accompagnée de son mari (V15) et de son enfant de 3 ans, dont le couple devait sporadiquement s'occuper. Par ailleurs, contrairement à la plupart des visiteur·e·s qui se rendaient à l'exposition en groupe, V15 et V16 n'ont pas échangé entre elles pendant leur visite. Pendant notre conversation, V16 a démontré une résistance concernant la question de savoir ce qui serait considéré ou non comme de l'art, comme si elle n'était pas forcément disposée à remettre en question ce qu'elle paraissait déjà ressentir au sujet des arts médiatiques¹²⁹. J'ai eu cette impression dès la première phrase de son témoignage après qu'elle eut fini la visite, lorsqu'elle a affirmé que « this exhibition didn't change:: my opinion about modern art ¹³⁰». Cette impression s'est confirmée tout au long de notre entrevue, une conversation qui sera davantage détaillée plus tard.

À la lumière du contexte où V16 se sent doublement exclue à la fois du discours queer et de celui des arts médiatiques, il est d'autant plus intrigant de remarquer qu'elle souligne l'excès de simplicité de *Capucha* (lignes 23-24) comme produisant sa plus grande gêne par rapport à cette œuvre. Dans son récit sur les cinq raisons qui mènent quelqu'un à faire quelque chose dans le monde des affaires (lignes 30-33), elle affirme que les motivations de Mailis pour réaliser l'œuvre n'étaient pas *suffisantes* (ligne 33) et que l'œuvre *manquait de sens de finalisation* (ligne 35).

¹²⁹ V16 donne une explication assez intéressante à ce sujet lorsqu'elle parle de l'œuvre *Screenshot(s)*: « I have a certain difficulty to differentiate this art, for instance, this artist's work, with for instance, a normal person, who doesn't consider themselves an artist, who posts on Instagram, and who is also trying to, like:: (0.2) to have some reaction from their followers, right, because people want reactions, right, it's one of their goals (.) so I have a certain difficulty to say “Oh, ok, this is art, that is not art.” I am not saying that her work is not good, I am just saying that like, I have a certain difficulty to make this distinction. »

¹³⁰ Extrait de l'entrevue réalisée avec V15 et V16.

Ainsi, pour V16, qui, par ailleurs, a lu le « texte court » de toutes les œuvres de l'exposition, *Capucha* manque de profondeur (ligne 30), ce qui, pour elle, est d'autant plus dommageable que l'œuvre aurait été une bonne opportunité de combler le fossé (« bridge gap », (ligne 34)) avec les visiteur·e·s de l'exposition.

Le fossé auquel V16 fait référence – une lacune qui, selon elle, aurait pu s'atténuer à partir de la construction d'un *pont* entre œuvre et publics – découle précisément, comme je vais tâcher de le montrer, de l'éloignement entre le projet et le trajet de cette œuvre au sein de *Femynynytes*. Plus tard dans notre conversation, il devient clair que le pont mentionné par V16 servirait, de manière plus générale, à réduire la distance perçue entre les arts médiatiques et le public non-spécialiste dont elle se considère membre. Toutefois, l'intention de l'artiste, avec ce projet, était que les visiteur·e·s construisent le sens de l'œuvre à partir d'une série d'actions préétablies, une idée qui semble partir du présupposé que l'expérience esthétique doit émerger d'une certaine union entre les expériences sensorielle et cognitive. Or, pour que cet objectif soit atteint, les visiteur·e·s doivent *a priori* avoir conscience de la *signification* de chacun de ces gestes lorsqu'ils sont en train d'être performés. Cependant, cette attente se révèle ici trop ambitieuse, du fait que ces gestes sont polysémiques et certaines significations sont retenues par certain·e·s visiteur·e·s. Dans ce cas précis, on pourrait dire que l'artiste veut *faire faire* quelque chose à V16, à savoir, qu'elle manipule la machine pour libérer les couturières de leur destin cyclique, mais V16, quant à elle, voudrait pouvoir lui *faire faire* autre chose, laquelle n'équivaut pas au désir de Mailis, sans que V16 sache pour autant la nommer. La frustration décrite par cette visiteuse naît cependant d'une rencontre disruptive avec l'œuvre, une rencontre qui fait désormais partie intégrante du *devenir-œuvre* de *Capucha* dans *Femynynytes*.

Il est également intéressant de constater qu'en donnant plus de détails sur sa perception de l'œuvre, V16 fait parler quelques figures qui l'accompagnent dans l'exploration de l'exposition. Par exemple, elle fait parler ses attentes lorsqu'elle affirme qu'il y avait quelque chose qui manquait, qu'elle aurait voulu voir quelque chose de plus lors de sa visite (lignes 28-30). Ses attentes sont ainsi ventriloquées comme justifiant son sentiment de frustration. À la ligne 22, elle précise également que « there are certain junctions of feelings (.) that *make me say* that I don't like the art ». Les jonctions de sentiments auxquels elle fait référence sont la *confusion* (ligne 23)

et ce qu'elle ressent comme une *simplicité excessive* (ligne 24), des sentiments qui expliqueraient, à leur tour et selon V16, le fossé qu'elle perçoit comme la séparant d'une potentielle expérience satisfaisante de l'œuvre. C'est donc cette conjonction de sentiments (confusion et simplicité) et d'attentes qu'elle positionne comme lui faisant dire qu'elle n'aime pas l'art qui lui est présenté.

Une deuxième question ouverte par le *devenir-œuvre* de *Capucha* problématise le thème de l'interactivité dans les arts médiatiques. Lorsque Mailis limite de manière aussi précise les façons dont le public de l'exposition est censé interagir avec son œuvre, un certain sentiment d'instrumentalisation peut, en effet, émerger dans la mesure où ce processus présuppose l'acceptation d'une série d'invitations préétablies. Ceci semble *a priori* laisser peu de place à la créativité et à l'inattendu de l'évènement de rencontre, des caractéristiques pourtant communes à la fois aux moments de transition qui caractérisent le *devenir* et aux pratiques matérielles-discursives qui forment le curatorial. Dans l'entrevue *The Thinking-Feeling of What Happens*, cité au premier chapitre, Massumi (2008) aborde les possibilités et limites d'une expérience esthétique créative dans le contact entre publics et œuvres interactives. L'auteur mobilise les concepts whiteheadiens de « *causal efficacy* » et « *presentational immediacy* » pour différencier, respectivement, le flot d'actions suscité par l'interactivité et la capacité de générer une expérience qualitative et affective que l'on attribuerait à l'expérience de l'œuvre d'art. Au sujet des arts médiatiques en particulier, Massumi (2008) affirme que, même si ces deux dimensions n'existent pas l'une sans l'autre, la qualité affective *tend à disparaître* dans le flot de l'action :

Now, you have to take interactivity at its word. Its flow is a flow of action. It's true that the flow is two way. But the back and forth is of action and reaction. It always comes back to causal efficacy, instrumentality, affordance. This backgrounds the qualitative-relational aspect – even when it is supposed to be all about social relation. (p. 7)

Ainsi, selon la proposition de Mailis, il aurait été important que les visiteu·r·es réussissent à aller *au-delà* de la simple manipulation de la machine pour accéder à une partie de l'univers des couturières portugaises, un univers qui n'était pas immédiatement disponible par la performance mécanique de ces gestes. Cette *dimension supplémentaire* de l'œuvre (qui ne s'est pas mise à exister dans l'expérience de V16, par exemple) aurait pu être atteinte par une intégration entre les effets de présence, c'est-à-dire ceux produits par la présence de la machine et l'acte de coudre

qu'elle invite, par exemple, et des effets de sens, produits de la compréhension des nombreuses significations performées par ce geste (Gumbrecht, 2004). Même si cet aspect pouvait être facilité par la lecture du texte éducatif de l'œuvre, cette lecture n'était clairement pas suffisante dans le cas de V16. Le fait que l'œuvre, telle qu'installée en galerie, proposait *a priori une seule bonne manière d'interagir* a peut-être pu restreindre les possibilités d'expériences affectives et créatives entre publics et œuvre.

Quelques problématiques liées aux questions supra-citées ont été abordées lors de notre visite d'atelier, réalisée le 22 mai 2018 au Café Reine Garçon à Montréal. Dans l'extrait suivant, nous discutons de différentes possibilités de présentation de l'œuvre, notamment en ce qui concerne l'utilisation de casques et l'inclusion d'éléments discursifs contenant la traduction des chants et des conversations des couturières.

- 36 R: We had thought about the possibility of not using headphones, hadn't we?
37 T: Uhum.
38 R: Liberating the sound.
39 T: Yeah, which I think [could be-
40 M: [That could be nice.
41 T: Interesting (.) and interesting also to kind of incorporate other people in this
42 performance.
43 M: Uhum.
44 T: I mean, it depends on how you are envisioning the work, and that's totally up to you, so if
45 it's like, it's more like a kind of like solitary: one to one immersive thing or if it's more of
46 like (.) 'cause you say your work is really about interactivity, so is this interaction: a
47 solitary:: one to one interaction or is it also then a kind of performance where people
48 might be watching somebody else do the work (.) sew the line and then hear the sound at
49 the same time?
50 M: Well *I actually prefer without headphones.*
51 T: Ok, good.
52 M: So I think that might engage [other people
53 R: [Yeah!
54 M: And they see ahm:: but, but I know that sometimes if you have other sounds it can be a
55 bit chaotic, [some of-
56 T: [Uhum. Yeah, we have [a few
57 M: [some of the problem with sound art.
58 T: Yeah, we have a few works that do have sound, but so far that would probably only be:
59 there'll be one other that potentially would have speakers, but it would kind of be at the
60 other end of the gallery.
61 [...]

62 M: I was wondering also because, ah, they speak in Portuguese, so I'm not sure if you want
63 me to translate :: (.) it's not a- I mean, *I actually prefer the sound of the: machines and the*
64 *sewing than their voices*, their voices were more like- (.) they actually talk about the
65 process (.) but I can do a small translation, I wasn't sure because [it's Portuguese
66 R: [How long is it? I don't
67 remember how long the file is.
68 M: I think:: 7 minutes? But they're not speaking the whole time.
69 R: The whole time, yeah.
70 T: Ok (.) because we could include that as one of the: (.) pieces of text that would go along
71 with the work on the website.
72 R: We could.
73 T: Or we could have a printout of the text for people to be able to read, or:: have it be a
74 virtual thing that people could access online when they're touring through the show.
75 R: Yeah, I (.) really like when I- (.) you know, of course, I understood what they were saying,
76 but I was not paying attention, you know for me the most interesting part was- it's
77 personal of course, and just to give you this other perspective, but it's up to you in the end
78 of course but, for me it was more like a mantra::
79 M: Uhum.
80 R: You know like, people repeating stuff, and then you: and then- especially when you think
81 about engaging with the machine [you know and-
82 M: [Yeah.
83 R: And then sewing together, you know, for me, I don't necessarily think there needs to be
84 a translation.
85 M: Yeah.
86 R: But that- that would be really- (.) you know like for something- for someone that [doesn't
87 T: [Uhum.
88 R: Speak the language to- to say, right, because: ((Renata se tourne vers Treva))
89 T: Yeah, I agree and don't think that it's:: a requirement, I think just like, like you say ((Treva
90 se tourne vers Renata)), being able to hear the words and it becomes kind of meditative
91 and you're flowing with the sound of this language, you know.
92 M: Yeah.
93 T: I think that that is totally fine and we can say (.) something short about that in the
94 exhibition text or whatever it is to explain to people like this is a choice of the work.
95 [...]
96 M: But even the thing you said, the- the:: this idea of both, ahm:: the- of the:: audience doing
97 kind of the same gestures that (.) we're listening to::
98 R: Yeah, yeah. I don't know, it feels like, there's something ritualistic that:
99 M: Yes.
100 R: I see in the work and there's something that you know, puts you *in the place of that women*
101 you know, like very much like an incarnation [of that women
102 M: [Uhum. Yes.
103 R: And listening to their voices, I don't know I like (.) I- I didn't meet, I would like to experience
104 that, I mean (.) with my eyes closed.
105 M: Uhum.

106 R: You know like just (.) trying to (.) feel (.) in their places.
107 M: Uhum.
108 R: When I- (.) when I read and when I listened [to your description
109 M: [Yes, yeah.
110 R: That's what I imagined and also (.) yeah, I think that (.) as all the works you can access the
111 cognitive part or not, you know.
112 M: Uhum.
113 R: As a visitor.
114 M: Uhum.
115 R: I don't know.
116 T: Uhum.
117 M: (0.3) Yeah actually *what I like the most even in the sound is the cadence*.
118 T: Oh, the cadence, yeah yeah, exactly, yeah, and I think that will be like the most important
119 part of the (.) audience so doesn't need to be (.) translated for people to read. And I think
120 it (.) also is sort of about experiencing the work in the moment as it's happening.
121 M: Uhum.
122 T: So:: to kind of like them step beside and read, and you'd have to separately group the
123 [text, right
124 M: [Yeah, that's true
125 T: So it's a full different:
126 M: Yeah, it cuts the link you're having with the [work
127 T: [Yeah.
128 M: To some point, 'cause you're not concentrated [in
129 T: [Exactly, you're kind [of like:
130 M: [the experience::
131 T: Trying to follow and find out where you are in the: text, and *it takes something away from*
132 *the experience*.
133 M: Yes, that's true.
134 T: Yeah.

Toute cette rencontre fut une sorte de *brainstorming* autour des possibles modes de fonctionnement de l'œuvre *Capucha* lorsqu'elle serait mise en exposition pour la première fois. Même si Mailis s'est toujours montrée très ouverte à nos commentaires, elle a fait en sorte de ventriloquer ses préférences à plusieurs reprises (lignes 50 ; 63 ; 117). En signalant les aspects les plus importants de son œuvre, l'artiste montre parallèlement ce qui compte *le plus* pour elle. Par exemple, la dimension liée à la liberté et à l'autonomie des couturières *correspondait*, pour elle, avec le fait de ne pas avoir recours à des casques pour l'écoute de l'enregistrement sonore (lignes 36-50), ce qui nous a semblé une bonne solution curatoriale. Curieusement, comme pour l'œuvre *Échec quantifié*, le haut-parleur ventriloquait une certaine liberté féminine. Dans le cas de

Capucha, cet élément a été intégré à la manière dont l'œuvre s'est matérialisée pour l'exposition, une matérialisation qui est demeurée tout de même cachée dans la mesure où le haut-parleur était situé sous la nappe en dentelles qui couvrait la table où la machine à coudre était placée.

Par ailleurs, aux lignes 54-57, Mailis ventriloque une autre préoccupation curatoriale lorsqu'elle évoque la relation de son œuvre avec les autres œuvres disposées dans l'espace. Bien qu'elle ait conscience de la complexité de la problématique du son (un problème dû, entre autres, à la proximité spatiale avec d'autres œuvres qui émettraient également du son), cette dernière réitère sa volonté d'opter pour un haut-parleur plutôt que pour des casques. Treva explique alors, aux lignes 59-60, que cette contrainte sera contournée par la scénographie de l'exposition. L'autre œuvre utilisant un haut-parleur (*En attente*) sera ainsi positionnée de l'autre côté de la galerie pour éviter une concurrence sonore.

Il est également intéressant de remarquer dans quelle mesure l'intelligibilité de l'œuvre est considérée comme importante dans le projet de Mailis. Par exemple, est-il indispensable, pour l'artiste, que les visiteur·e·s puissent comprendre ce que les couturières disent dans l'enregistrement sonore ? Si cette dimension *fait la différence* pour l'œuvre, Treva propose d'inclure un élément textuel avec la traduction de ces dialogues sur le site internet (lignes 70-71) ou encore sur un feuillet explicatif disponible en galerie (ligne 73). Même si Mailis nous pose la question concernant la *nécessité* de cette traduction (lignes 62-65), nous lui laissons clairement savoir que la décision finale sera la sienne (ligne 77-78), puisque nous admettons qu'il s'agit d'un choix relatif à ce qui importe pour l'artiste au sein de son œuvre. Dans la suite de la discussion, je fais partager mon expérience personnelle et corporelle de l'œuvre, associant sa dimension sonore à un *mantra* (ligne 78) et à un *rituel* (ligne 98) qui pourraient aider les visiteur·e·s à se *mettre à la place de ces femmes* et même à les *incarner* (lignes 101). Lorsque Mailis admet que ce qui compte le plus pour elle n'est pas tant ce que les femmes disent, que la *cadence sonore* de l'enregistrement (ligne 117), Treva conclut que si le besoin d'intelligibilité n'existe pas pour l'artiste, il ne devrait pas non plus exister pour les publics (118-119). Finalement, dans ce cas, ce type d'élément textuel aurait pour conséquence de *déranger* l'expérience des publics, devenant ainsi une distraction qui nuirait à l'expérience de l'œuvre (lignes 126-134).

À travers l'exploration de cet échange, il est possible de voir la transition du rôle occupé par la traduction du chant des couturières au sein de *Capucha*. En effet, son passage d'élément facilitant la compréhension de l'œuvre (ligne 65) à élément perturbateur brouillant le lien entre œuvre et visiteur·e·s (ligne 126) se fait assez rapidement. Le raisonnement, repris à la fin de la discussion, transforme une traduction, censé amplifier la portée d'un discours, en un obstacle pour l'expérience sensorielle des membres du public de *Femynnytees*. Selon l'artiste et les curatrices, ce n'est pas via la traduction que les visiteur·e·s pourront avoir accès à l'expérience esthétique voulue de l'œuvre, telle qu'idéalisée initialement par Mailis.

Toutefois, d'autres éléments sont présentés comme pouvant faciliter l'accès à l'œuvre. Aux lignes 44-49, Treva pose ainsi une question au sujet de la matérialisation de l'œuvre, une question qui est également conceptuelle : si le son se libérait des casques, les visiteur·e·s s'entendraient alors les un·e·s les autres pendant leur expérience de l'œuvre, ce qui apporterait à ce *devenir-œuvre* des performances artistiques réalisées par les visiteur·e·s elles-mêmes. Ainsi, le choix de Mailis d'accepter cette proposition en rejetant l'idée des casques (ligne 50) apparaît *a posteriori* comme fondamental pour le *devenir-œuvre* de *Capucha* dans *Femynnytees*. On peut le voir, par exemple, dans l'extrait suivant, dans lequel le visiteur V8 parle de sa propre expérience, en particulier lorsqu'il a observé une autre visiteuse manipuler cette œuvre :

- 135 V8: I looked at it at first (.) and I just kinda looked at the fabric, and the, and then *that woman*
136 *when she was using it*, I was like "Oh my God, I can use the sewing machine!" ((rires))
137 R: I told you you could use everything!
138 V8: I- I didn't even think of it, right, and then I was like "Now is my chance, I can try it, right?"
139 And I was like "Oh my God this is so amazing!", and there's different types of- you know
140 stitches, and depending on how quickly you do it, it was pretty neat! Ahm I used to watch
141 my mom do it and- (.) and my dad had these two tailors that worked in a shop, and it's
142 usually people from another country, 'cause we don't teach tailoring or, well we're starting
143 to teach fashion in Canada now a little bit but, ahm and my sister in law is a very
144 accomplished ah, ah, fashion designer and, and:: (0.2)
145 R: So fashion is in your family, right?
146 V8: Yep! So that was really exciting, thank you.

Treva et moi donnions aux visiteur·e·s seulement deux instructions lorsqu'elles entraient dans la galerie : d'abord, nous leur expliquions comment s'y prendre avec l'œuvre *The Menstrual*

Cup Projet, située sur le côté gauche à l'entrée de la galerie¹³¹. Par la suite, nous précisons que la règle générale de l'exposition, c'est que tout pouvait être manipulé, comme je le réaffirme à la ligne 137. Même si ces instructions étaient clairement formulées, nous avons remarqué que tout le monde ne se sentait pas nécessairement à l'aise d'interagir physiquement avec les œuvres¹³². Des cartels auraient pu être mobilisés pour mieux détailler la manière dont ces interactions pouvaient avoir lieu, mais encore une fois, nous avons fait le choix curatorial de laisser les visiteur·e·s le plus libres possible dans leur exploration de l'espace, les conséquences de cette alternative faisant notamment partie des pratiques matérielles-discursives du curatorial. Ainsi, le fait de pouvoir observer ou entendre comment d'autres personnes manipulaient une œuvre pourrait servir d'encouragement pour les plus timides, comme ce fut le cas de V8¹³³. Par ailleurs, son expérience de *Capucha* est totalement singulière, étant donné les *correspondances* entre son *récit d'entrée* (« *entrance narrative* ») et l'œuvre, comme l'expliquent les muséologues Doering et Pekarik (1996) :

Museum visitors are not "blank slates" on which we write. They attend a museum or an exhibition usually because they already have some level of interest in the subject and some knowledge and opinions about it. The internal story line that visitors enter with, which we can call their "entrance narrative," has three distinct components:

¹³¹ Plusieurs visiteur·e·s faisaient le parcours inverse de celui que nous avons prévu, c'est-à-dire, parcouraient l'exposition dans le sens inverse des aiguilles d'une montre, rendant *The Menstrual Cup Project* la première œuvre interactive à laquelle elles avaient accès. Comme nous avons remarqué, lors des premières journées de l'exposition, que les personnes n'osaient pas manipuler les coupes menstruelles, nous avons décidé d'inclure une petite explication orale sur cette œuvre chaque fois que quelqu'un·e arrivait en galerie.

¹³² La visiteuse V27 fait un commentaire assez intéressant au sujet de l'absence d'instructions claires quant à la manipulation de chaque œuvre exposée. Elle affirme ainsi dans son témoignage après sa visite : « Là aussi où ça m'a manqué beaucoup c'est la :: la pièce euh: interactive là, la machine à coudre, parce que:: même si: à l'entrée je sais tu as dit 'Oui, tu peux toucher à tout', il y a des choses où je sais que je peux pas les toucher, je sais que je peux pas débrancher l'ipad, ou je sais que je ne peux pas bouger le petit ou: il y a des choses où je me dis 'Non c'est fragile', ou les petites tasses je peux les prendre mais elles sont fragiles, donc je vois ça, je vois qu'il y a du scotch en plus sur la pédale, parce que je me suis dit 'Est-ce que il y a une chaise?', voilà, donc je me dis pour les:: c'est comme si j'étais bête en tant que personne qui visite, j'ai vraiment besoin qu'on me dise 'Oui tu as le droit de toucher à ça, ou non t'as pas le droit de toucher à ça'. »

¹³³ Même si je ne dispose pas de données pouvant soutenir cette hypothèse, je peux également imaginer que certaines visiteur·e·s se sont senti·e·s découragé·e·s par l'intensité du bruit de l'exposition et n'ont pas supporté d'y rester longtemps (il y a eu, notamment, plusieurs visiteur·e·s qui sont entré·e·s, ont fait un tour rapide et ont ensuite quitté les lieux en moins de 2 minutes).

- a basic framework, i.e., the fundamental way that individuals construe and contemplate the world;
- information about the given topic, organized according to that basic framework;
- personal experiences, emotions, and memories that verify and support this understanding.

This model suggests that the most satisfying exhibitions for visitors will be those that resonate with their experience and provide information in ways that confirm and enrich their view of the world. (p. 20).

Ainsi, l'expérience de V8 illustre la matérialisation du troisième point décrit par les auteurs. Son témoignage démontre également *l'autonomie de l'événement* qu'est la rencontre entre œuvre et publics, étant donné qu'artistes et curatrices n'ont aucun moyen de prévoir ou d'anticiper exactement ce qui va se passer pour chaque personne.

Par ailleurs, on voit comment V8 fait parler ses *souvenirs de famille* (lignes 140-142), probablement des souvenirs de moments de son enfance, pour expliquer son expérience positive. Je reconnais et valide cette association à la ligne 145, quand je ventriloque moi-même la liaison de sa famille avec la *mode* comme une autre explication de sa rencontre affective avec le médium de *Capucha*, c'est-à-dire, la machine à coudre. L'analyse ventriloque de l'expérience de V8 nous fait comprendre que même si nous sommes seul·e·s lors d'une visite d'une exposition d'arts, nous ne sommes jamais *complètement seul·e·s*. Autrement dit, nous pouvons effectivement considérer que l'expérience artistique est *toujours collective*, même si elle est vécue par une seule personne (Manning, 2011) et ce, grâce à tout·e·s les valeurs, souvenirs, préjugés et sentiments qui nous accompagnent et qui peuvent se réactiver à tout moment à partir d'une nouvelle rencontre avec une œuvre d'art.

6.2.2 Le projet et le trajet de *The Menstrual Cup Project* dans *Femynynytees*

Choose a ceramic menstrual cup.

Fill to the brim. Cheers. Drink.

As the burn of the shot (non-alcoholic options available) enters your belly, read the information on the side of the menstrual cup aloud.

Contemplate, consider, and discuss the impacts of menstrual stigma on a personal, political, national, or global scale. Educate your friends. Listen. Ask questions.

*Tag your experience on twitter/Instagram with #MENSTRUATIONMATTERS and follow @maryminimally for more.
All proceeds benefit a local organization working toward inclusive reproductive justice.¹³⁴*

Au-delà de l'invitation qu'elle lance aux visiteur·e·s pour les amener à poser certains gestes prédéterminés – notamment à travers l'utilisation de l'impératif dans les instructions de *The Menstrual Cup Project* – l'artiste M.C Baumstark cherche aussi simplement à encourager ces personnes à *participer* à l'œuvre. Comme nous l'avions déjà noté lors de l'exploration du *devenir-œuvre* de *Capucha*, il n'est pas rare que les membres des publics ne se sentent pas à l'aise de toucher à des œuvres. Ce fait découle, en partie, d'une distanciation historiquement construite entre la sacralité de l'œuvre d'art – un objet qui peut être très fragile devant ainsi être protégé de l'éventuel dégât causé par une mauvaise manipulation – et les visiteur·e·s. Dans grand nombre de pratiques artistiques, l'expérience privilégiée propose un regard contemplatif de l'objet artistique et non la manipulation directe des œuvres. Toutefois, dans plusieurs pratiques expérimentales, entre autres, les arts médiatiques, cet éloignement est mis à l'épreuve par le caractère *hands-on* des projets artistiques. Ceci est particulièrement vrai dans le cas des œuvres interactives, qui revendiquent la participation active des visiteur·e·s d'une exposition pour être « activées » (Cook et Graham, 2010) et pour s'activer.

Ainsi, une partie non-négligeable du *devenir-œuvre* de *The Menstrual Cup Project* dans le cadre de *Femynynytees* dépendait de l'engagement des membres des publics sous deux formes principales. En premier lieu, à partir d'une incitation à avoir une discussion ouverte au sujet des menstruations. Ces conversations, initiées à partir de la présentation de détails souvent méconnus à propos de cycles menstruels et des personnes qui menstruent, rejoignent l'aspect éducatif et activiste de l'œuvre. Par ailleurs, la publication en ligne des moments partagés en galerie permettait au public de l'exposition de s'adjoindre à une communauté virtuelle et multi territoriale liée au projet. Cette dimension impliquait de partager une photo, une vidéo ou un extrait verbal de l'expérience sur les réseaux sociaux en utilisant le hashtag

¹³⁴ La version originale en anglais des instructions de *The Menstrual Cup Project* se trouvait sur le mur de l'installation de l'œuvre dans *Femynynytees*.

#*menstruationmatters*. Ce dernier élément constituait un ajout de M.C. Baumstark à l'œuvre, en partie suite à une demande des curatrices, tel que le précise Treva dans le courriel d'acceptation de la soumission envoyé à l'artiste le 23 mars 2018 :

In part, this exhibition will be a research project towards Renata's dissertation work, and one of the requirements of her project is that the exhibition be composed of new media work. I know you have done lots of research on intersections between craft/technology/new media and I am wondering if it would be at all possible to include some type of tech-based visual/performative/etc. aspect to the work - just as a though maybe have you facilitating a dialogue virtually? I am sure you will have some great ideas about how to navigate this.

Même si Treva tenait beaucoup à inclure cette œuvre dans l'exposition, mon avis était plutôt partagé. D'abord, la connexion du projet avec les arts médiatiques ne me semblait pas évidente, que ce soit dans la matérialisation de l'œuvre exposée ou dans sa conceptualisation originelle. Comme les coupes de céramique disposées en galerie étaient faites à la main, l'exploration du numérique ne me semblait pas *la motivation principale* ayant mené à la création du projet, ce qui me paraissait en désaccord avec le concept d'arts médiatiques que nous avons adopté, d'un commun accord, pour l'exposition¹³⁵. Ce fait reste assez évident dans la manière dont Treva approche cet enjeu dans le courriel ci-dessus. Pour elle, la dimension « en ligne » semble venir combler une exigence formelle, agissant principalement comme la solution à un problème auquel nous faisons face pour intégrer l'œuvre à l'exposition – c'est-à-dire, pour *transformer* une œuvre non-médiatique en œuvre médiatique. Cette proposition de Treva ne semblait pas cohérente avec mes aspirations personnelles pour *Femynnytes*, étant donné que je ne voulais surtout pas que les possibles modifications d'un *devenir-œuvre* puissent être la conséquence d'un prérequis de l'exposition ou d'une imposition de la part des curatrices.

¹³⁵ Voici la définition complète des pratiques en arts médiatiques telle que proposée par le Conseil Québécois d'Arts Médiatiques (CQAM) : « Arts médiatiques désigne la discipline regroupant les pratiques artistiques indépendantes dont l'objet de recherche et d'expérimentation sont motivés par l'innovation formelle et langagière liée aux médias technologiques. Le CQAM répond au besoin de vie associative des individus et des organismes œuvrant dans les deux familles qui composent les arts médiatiques : les arts cinématographiques et les arts numériques. » Disponible sur <https://www.cqam.org/a-propos/>

Parallèlement, je me souciais du transport de l'œuvre, étant donné que l'artiste vit aux États-Unis, ce qui impliquait l'acquittement de frais postaux internationaux¹³⁶.

L'extrait analysé ci-dessous fait partie de la visite d'atelier réalisée de manière virtuelle le 30 mai 2018¹³⁷. Dans cette interaction, M.C. Baumstark et moi-même discutons de la première problématique soulevée ci-dessus, à savoir, l'appartenance de l'œuvre au domaine des arts médiatiques.

- 1 MC: I've been thinking a lot about how the digital and the craft work together (.) so I'll get to
2 that in a second. Craft to me is not a set of materials: processes or traditions. So (.) when
3 we talk about new media and craft, often we like to say that craft is clay, glass, fiber, metal
4 or wood (.) and new media has to involve a computer, right ahm but those things are non
5 (.) binary and can exist at the same time. And currently computers are playing a real role
6 in ahm changing the technologies of craft. Ahm, so for me craft is not just a set of materials
7 or: a way of working with material or a tradition, it's a position, it's a way (.) of seeing.
- 8 R: Okay!
- 9 MC: Ahm (.) because truly, anything (.) can be considered through the lens of craft, including a
10 computer.
- 11 R: Of course, yeah.
- 12 MC: Ahm:: it's produced by human labour, it's produced by tacit and haptic skill, ahm: and it's
13 produced with a thought towards both aesthetics and function. And those are the things
14 that you would kind of clarify around craft, that it has aesthetics and function, and that it
15 was produced by the human hand, ahm and then made out of a certain set of materials
16 (.) traditionally. Ahm (.) so this chapter that I've been working on with Theresa¹³⁸ we use
17 touch as the kind of binding element between digital and handicraft. We use touch and
18 tacit knowledge and gesture ah in the way that we make craft and also in the way that we
19 make new media work.
- 20 R: Wow, that's amazing, I would love to read that ((rires))
- 21 MC: But it basically just asserts that like a swipe (.) or a mouse click, or knowing how to type
22 really fast, those are the same kinds of learned gestures that you learn when you make
23 craft.
- 24 R: Uhum.
- 25 MC: And they have to be taught by doing, they can't be taught about reading about it-
- 26 R: Of course.
- 27 MC: Or seeing someone else do it- it's something that you have to learn with your body. Ahm::
28 so to me, that's how new media and craft fit really well together, we can find a lot of
29 affinities between them, a lot of (.) intersections [...] ahm:: so that's kind of my
30 positionality, I see: new media as crafted because it involves much of the same kinds of

¹³⁶ La dimension financière de cette problématique est explorée dans l'interlude 2.

¹³⁷ Rencontre réalisée entre l'artiste et les co-curatrices sur Google Hangouts.

¹³⁸ M.C. Baumstark travaillait à ce moment-là sur un chapitre de livre avec sa collaboratrice Theresa Slater. Le thème de leur article était précisément les similarités entre arts médiatiques et artisanat.

31 values and skills that we use in craft. Ahm:: as far as: how my work and this piece in
32 particular might fit better into kind of a new media context (.) ahm I think that:: I guess
33 I've been wanting to do an Instagram campaign with the menstrual cup project for a long
34 time (.) ahm so having like maybe an identifying hashtag that we use at the gallery and
35 invite participants to use: and then I can, on my own, do a little bit of a campaign (.) ahm:
36 one of the really exciting things about using Instagram with craft is it takes an object and
37 it renders it dematerialized, so that it can be shared farther than a single crafted object
38 ever could. Ahm (.) so I really like the idea of incorporating networks like that in craft
39 practice because it expands the scope of an object.

40 R: Uhum.

41 MC: Passes its traditional boundaries.

42 R: Right.

43 MC: Ahm:: yeah. So that was kind of: my: thought, ahm: and I know I've been talking for
44 acouple of minutes, so why don't [you

45 R: (((rires)))

46 MC: Tell me what you're thinking ((rires))

47 R: No, it's great, it clarifies a lot, you know like, that's why it's important for me to have real
48 conversations and not go through emails, cuz that (0.2) clarifies like almost ahm, 100% of
49 what I had in mind, I wasn't aware of like (.) because that's a question that you: you can
50 get, you know.

51 MC: Yeah!

52 R: Why is this new media? What is the concept of new media you're using? You know like we
53 did (.) some ahm: gallery visits with ahm: the group, we: Treva is ahm:: Treva created a
54 curatorial research group here in Concordia, and then we're part of that, me and a bunch
55 of other colleagues and, we went to some galleries and some (.) ahm: and we::
56 encountered some very: you know, limited notions of new media, and some other ones
57 that were, you know, much broader. So: ahm: that's something that, you know, it's not as
58 you know, it's not ahm:: unanimous.

59 MC: Yeah.

60 R: Not everybody thinks the same, not everybody reads the same stuff, and you know like,
61 thinks of it the same way, and:: yeah, and then:: I think that seeing the computer as a craft
62 like any other is excellent, yeah. Ahm: I: did you envisage in any way getting the::: so, for
63 the hashtag, for the campaign I think it would be: very interesting that we have that.

64 MC: Aham.

65 R: It's very- it's- it's an excellent idea if it goes like (.) if it helps you to- to go like- to explore
66 these other axes or other derivations of the project, that's amazing because that's part of
67 what we want to do too, like, encourage, you know, like help (.) in any way we can that
68 you, you know like, evolve, or do some, some other:: tests with your practices etc.

69 MC: Yeah, ahm:: this would be a real experiment for me, the first time I did the project it was
70 a performance piece where I carried a tray (.) ahm: the second iteration I want it to be a
71 little bit more participatory, so I won't be present, ahm but folks will: enact the project on
72 their own, and I think that adding this kind of networked digital component to it (.) ahm::
73 that's a new experiment for the project, and I'm excited to kind of take that on.

74 R: Cool! And how do you see it? Like, ahm:: because I had thought that maybe the hashtags
75 would be on the cups, but I think that's not what you:: had thought, right?
76 MC: Ahm:: we: so, the cups typically have facts about menstruation on them.
77 R: Uhum.
78 MC: From a degendered perspective, and that's really important to me that the object itself be
79 educational.
80 R: Ok.
81 MC: So it says things like:: some of them seem really obvious, like « trans folks and intersex
82 people menstruate too ».
83 R: Yeah.
84 MC: Ahm:: [so that's one
85 R: [I think I saw the one you sent us that had:: « menstruation has no gender », right?
86 MC: Yeah. Ahm: but they also say things like « bats menstruate ». Or: ahm: « a menstrual cycle
87 produces roughly 8 tablespoons of fluid ». Ahm:: it kind of oscillates in the kind of
88 information that's offered. I was (.) well I have 2 ideas for the hashtag, ahm:: I was
89 envisioning it in kind of the interpretive signage of the project (.) ahm so that when people:
90 take pictures of themselves taking a shot, or: take a picture of the cup once they take it
91 home:: ahm: they can then spread it: to their network, and it kind of takes a single object
92 out of a single life, and instead puts it into a network as a dematerialized object. Ahm::
93 the other thing, and I know: I talked, I emailed Treva about this (.) but sometimes when I
94 do the project, I do a special addition run of: menstrual cups that have gold on them.
95 R: Yeah.
96 MC: And I sell them for more in order to raise money for the non-profit (.) or another
97 reproductive justice organization. So those gold cups could have:: the hashtag on them.
98 And then we could sell those, ahm:: and that's an option as well.

Cette conversation a été fondamentale pour que je réalise que la dimension numérique du *devenir-œuvre* de *The Menstrual Cup Project* était déjà en cours de développement lorsque l'artiste a découvert l'appel pour *Femynynytees*. Autrement dit, la discussion ci-dessus m'a permis de comprendre que ma crainte d'une certaine imposition curatoriale sur l'œuvre n'avait pas lieu d'être puisque cette tournure découlait aussi d'un désir propre à l'artiste. Comme l'explique M.C. Baumstark (lignes 1 ; 13-17), la connexion entre l'artisanat (*craft*) et les arts médiatiques faisait déjà partie de ses intérêts de recherche. Elle explique cette liaison à partir d'une comparaison avec des gestes qui doivent être appris au moment de créer une œuvre médiatique, comme par exemple « a swipe (.) or a mouse click, or knowing how to type really fast, those are the same kinds of learned gestures that you learn when you make craft » (lignes 21-23). Ainsi, la connexion présentée par l'artiste se concentre sur la pratique créative, ou l'acte de *faire* l'œuvre d'art. Selon elle, il y a plusieurs similitudes entre les compétences requises pour créer une œuvre artisanale

et une œuvre technologique, comme par exemple, l'importance de *l'action de pratiquer* (ligne 25) et celle de l'expérimentation à partir de son *propre corps* (ligne 27). On comprend ainsi que son approche privilégie les *analogies* au lieu des différences entre ces deux univers apparemment opposés. Autrement dit, l'artiste adopte un regard relationnel pour élaborer un croisement à la fois conceptuel et méthodologique qui, en soi, rend sa proposition assez innovatrice.

Néanmoins, M.C. Baumstark semble reconnaître le défi que représente la diffusion de sa position peu commune quand elle admet avoir réfléchi à des propositions pour rendre son projet plus cohésif dans le contexte d'une exposition d'arts médiatiques (lignes 31-32). Comme une sorte de partenaire dans cette mission, l'artiste invoque Instagram (ligne 36), une application qui aura l'importante tâche de diffuser les messages éducatifs de ses coupes menstruelles en céramique beaucoup plus loin qu'un objet artisanal ne serait capable de le faire (lignes 37-39). Ici, il est intéressant de constater que l'artiste ventriloque ce réseau social non seulement pour qu'il *parle* à sa place, mais surtout pour qu'il *agisse* à sa place, permettant ainsi aux coupes « virtuelles » de toucher une audience plus large pour accomplir la partie activiste de son travail artistique. C'est comme si l'ajout de la dimension en ligne à son *devenir-œuvre* donnait à *The Menstrual Cup Project* une puissance beaucoup plus importante que si cette œuvre avait dépendu exclusivement de l'exposition physique des coupes. Les réseaux sociaux servent, par ailleurs, d'amplificateur *du propre corps de l'artiste*, un corps auparavant nécessaire pour l'actualisation de son œuvre, étant donné qu'il s'agissait d'une performance artistique lors de sa première itération (lignes 69-70).

Cette responsabilité de propagation qu'acquiert Instagram dans le *devenir-œuvre* de *The Menstrual Cup Project* dans le cadre de *Femynnytees* était une première pour l'artiste (ligne 69). Lors de l'exposition inaugurale du projet aux États-Unis, M.C. Baumstark circulait dans l'espace d'exposition¹³⁹ avec un plateau contenant une boisson accompagnée des coupes et se mettait alors à discuter des enjeux liés à la menstruation au moment où elle servait des *shots* aux membres du public de l'évènement. Comme l'artiste ne pouvait pas être présente lors de l'exposition *Femynnytees*, le projet nécessitait de porte-paroles : au-delà des réseaux sociaux,

¹³⁹ Le projet a été présenté pour la première fois en Mars 2017 à Portland, États-Unis.

les *visiteur·e·s* agiraient ainsi elles-mêmes au nom de l'œuvre (lignes 71-72), performant donc le point central de ce projet éducatif : parler de la menstruation de manière non-genrée (ligne 78). Ainsi, pour que la dimension en ligne de l'œuvre existe sous forme d'images, de textes et de vidéos publiées sur les réseaux sociaux, les corps des *visiteur·e·s* devaient, au préalable, se mettre en relation lors de rencontres en galerie, étant donné que le partage virtuel consistait en une documentation de moments présents. Ainsi, les *visiteur·e·s* étaient chargé·e·s, elles aussi, de propager l'expérience de *The Menstrual Cup Project*, agissant et parlant donc au nom de cette œuvre.

Artiste et curatrices ont tout fait pour matérialiser les idéaux du projet dans l'installation de l'exposition. L'idée de M.C. Baumstark était de créer un espace convivial où les personnes pourraient s'asseoir, prendre un verre dans une des coupes et discuter de la phrase écrite sur cette dernière. Ultérieurement, les *visiteur·e·s* plus impliqué·e·s pourraient faire partager leurs expériences sur les réseaux sociaux à l'aide du hashtag, ce qui permettrait aux discussions initiées en galerie de se poursuivre en ligne. Il est important de souligner que le hashtag #menstruationmatters n'est pas exclusivement utilisé pour cette œuvre : étant donné qu'il s'agit d'un terme aussi employé par des gens qui n'ont aucune connaissance de *The Menstrual Cup Project*, les personnes l'incluant dans leurs « *posts* » pouvaient rejoindre une communauté virtuelle beaucoup plus nombreuse.

Ainsi, à l'inverse de ce qu'affirme M.C. Baumstark, non seulement le réseau personnel des *visiteur·e·s* de *Femynnytees* serait atteint (ligne 91), mais aussi un tout autre réseau, beaucoup plus ample et dont la dimension précise demeure difficile à mesurer. Le hashtag serait aussi inscrit dans l'édition limitée des coupes, seules œuvres qui seraient en vente à l'exposition¹⁴⁰.

¹⁴⁰ Cet aspect a également été problématique dans la mesure où aucune autre œuvre n'était à vendre dans l'exposition, un prérequis que je considérais important pour la recherche, notamment d'un point de vue éthique. Le compromis établi avec M.C. Baumstark était que seule l'édition spéciale serait à vendre et seulement aux personnes qui le demanderait, aucune information n'en faisant mention dans l'espace de la galerie. Cependant, un détail important à mentionner est qu'un vase en verre contenant de l'argent était disposé sur la table au centre de l'installation de *The Menstrual Cup Project*, à côté du coquetel de canneberge servi. Ce vase était un encouragement à la donation pour les personnes qui voulaient apporter à la maison les coupes (en version traditionnelle) qu'elles auraient utilisées. L'argent, sous forme de pièces et de billets, faisait donc partie intégrante de la matérialité de l'installation *The Menstrual Cup Project* au sein de *Femynnytees*.

Permettre aux artistes qui le souhaitaient d'explorer un terrain non parcouru dans le trajet de leur *devenir-œuvre* est un aspect qui ressort de mon commentaire aux lignes 65-68. Ce propos découle de l'orientation processuelle de la recherche, en tant que tentative visant à mettre en place un terrain où le potentiel créatif et disruptif était favorisé. C'est également le cas de l'installation vidéo *In Bed*, de JoJota : dans l'itération de cette œuvre qui n'avait été exposée qu'une seule fois en 2011, les artistes ont retrouvé une piste d'exploration d'un sujet qui n'était originellement pas présent, à savoir, le vieillissement. Au sein de *Femynynytees*, cet aspect a donc été intégré dans la coloration blanche des cheveux de chaque poupée, un attribut matériel censé performer la féminité et la sexualité des personnes âgées. Ainsi, il était pour moi essentiel que l'exposition soit également une plateforme qui contribue à l'expérimentation des artistes, étant donné que la plupart des œuvres étaient déjà « finalisées » avant soumission. Dans le cas de *The Menstrual Cup Project*, les partages en ligne ont constitué une dimension intéressante non seulement de son *devenir-œuvre*, mais aussi de l'exposition : c'était l'œuvre de *Femynynytees* la plus partagée sur les réseaux sociaux, devenant par conséquent la principale porte-parole de l'exposition.

L'appropriation de cette œuvre par les visiteur·e·s étaient également intéressantes à observer. D'un côté, si quelqu'un·e faisait sa visite seul·e, elle n'avait finalement personne d'autre avec qui discuter à propos de l'expérience, ce qui restreignait sa participation et, par conséquent, l'accessibilité même du projet. D'un autre côté, les discussions ne se déroulaient pas tout le temps comme prévu par l'artiste : le contenu des conversations spontanées observées et des témoignages recueillis variait beaucoup en fonction des différentes perceptions que chaque membre du public de *Femynynytees* avait de l'œuvre. Tout de même, les émotions les plus communes que l'œuvre éveillait ont pris la forme de surprise, de malaise, d'amusement ou de découverte, ce qui semblait être cohérent avec les intentions de la créatrice. Cependant, une intéressante pratique matérielle-discursive du curatorial *en correspondance* avec l'œuvre s'est performée lorsque quelques visiteur·e·s ne semblaient pas avoir eu une expérience compatible avec les attentes de l'artiste ou des curatrices. Voici trois exemples qui illustrent cette situation :

99 V27 : Je trouve que par exemple les::: comment dire, les *cups* (.) ahm: je sais pas si ça a créé
100 pour moi vraiment l'effet que ça doit créer en quelque sorte, ou du moins enfin (.) euh: je
101 bois là-dedans: et on parle de ça, mais j'ai- j'ai l'impression que:: j'aimerais avoir

102 plus d'outils pour en parler, ou plus de choses pour:: peut-être que c'est une œuvre, là
103 elle est à l'entrée, je suis contente d'être allée à la fin, mais je sais pas si les gens
104 commencent par ça, c'est chouette d'arriver là chargée avec plus d'informations en
105 quelque sorte, on dirait que c'est comme une: *une pièce de fin*.

106
107 ***

108
109 V8 : I have one more comment. The- the toast, with the menstrual cup? I thought that one was
110 interesting ahm:: and I thought about it and I was gonna- I felt like I could ask you about
111 what was the purpose of it.

112 R: Yes.

113 V8: But I also thought that it was something that was very::: (0.5) very personal? Like there's
114 sort of like this (.) duality about body functions that may or may not have, well that have
115 to do with sex and reproduction. And it's a very intimate thing (.) and I think that in order
116 for men in particular to understand what women experience in terms of menstruation
117 and, and the- (.) the difficulties and joys of that, what that brings in terms of *how it affects*
118 *sexuality, how it affects the ability to have children*, ahm:: and just understanding and
119 being more ahm:: (0.2) perhaps ahm:: (0.2) supportive of that, I think it's important for
120 women to talk to men about that and not to kind of keep it as sort of a taboo subject, but
121 I think the approach of having like menstrual cups and drinking from that it's like taking
122 something that's very intimate and very personal and kind of being: ahm:: (0.5) ahm
123 what's the word: (0.6) it's like sort of::

124 R: Reckless? Is that what you mean or not?

125 V8: No: not- no, it's kind of like a slap in the face, or like just being very::

126 R: Straightforward?

127 V8: No not straightforward ((rires)) like being shocking, it's trying to like be shocking, that's
128 the way I perceived it, and I like the idea of *people working through conflict* to get a better
129 appreciation and understanding (.) of each other. That's what I do for my work. And ah::
130 and I think that- I'm kind of looking at the big picture and I think for (.) as a man to better
131 understand and appreciate that kind of thing, it's better to have a more:: like, the, I really
132 don't think the act, I don't- I would consider myself to be (.) probably *a little more open*
133 *minded than the average men*, maybe not by much, but probably a little bit more, and I
134 just don't, from my perspective in terms of ahm having a better appreciation and
135 understanding of, of the menstrual cycle (0.2) *I don't see that being the way to do it*. That's
136 the way I'm looking at it. But you know, this isn't a conflict resolution, mediation or
137 whatever, this is an art show too, so I understand that, so that's how I'm coming at it.

138 R: Yeah. So you didn't feel comfortable to have a drink for instance?

139 V8: Ahm it wasn't about being comfortable or not, it was more about, I looked at it and
140 though, yeah I:: like- the idea of shock, trying to shock me to be part of an artistic show
141 was I found:: ahm :: (0.4) to be quite blunt, *a bit tiring*. Yep, Yep.

142
143 ***

144

- 145 V16 : It's one of the things that I have a lot about:: (.) I don't know if I would use the word
146 pleasure, I don't think that's right, but I have a very strong conviction that it is very
147 important (.) that it is a very important feminine theme that I find extremely important,
148 that is something: from which you cannot escape, it's something that unites us all
149 independently of (.) any background, any history (.) we menstruate.
150 V15 : *It's something unique to women.*
151 V16 : It's something unique to women, yes.

Dans l'article *Orientations Matter*, cité au troisième chapitre de cette thèse, Sarah Ahmed (2010) reconnaît l'influence de l'orientation – c'est-à-dire de la façon dont les corps humains et autre-qu'humains se disposent dans un espace et interagissent entre eux – sur l'expérience de la matière : « orientations are about how we begin, how we proceed from 'here' » (p. 236). Dans son témoignage, V27 explique précisément comment le placement de *The Menstrual Cup Project* fait la différence dans son expérience personnelle de l'œuvre. Comme mentionné plus haut, Treva et moi avons pris pour acquis que la plupart des personnes commenceraient leur visite par la droite, se déplaçant au sein de l'exposition dans le sens des aiguilles d'une montre, après avoir vu le texte curatorial qui marquait un point de départ. À l'instar de V27, nous avons aussi considéré que cette œuvre était « une pièce de fin » (ligne 108), exactement en raison du fait qu'elle permettait aux visiteur-e-s de « reprendre leur souffle » à la fin de leur visite. Ce placement était censé leur donner la possibilité de s'asseoir, de prendre un verre et de discuter de menstruation et possiblement d'autres thématiques abordées dans l'exposition. Malgré tout, V27 pensait qu'elle avait fait l'inverse de ce qu'elle était *censée faire* et que l'œuvre marquait, en effet, le début du parcours de l'exposition, ce qui, pour elle, était dommage puisque l'œuvre n'avait pas créé l'effet qu'elle était *supposée créer* (lignes 100-101).

L'idée d'un *parcours correct* est devenue relativement obsolète – ou du moins, facilement questionnable – suite à la diversité muséographique proposée par l'art contemporain, surtout lorsqu'il s'agit de la mise en exposition d'installations artistiques. C'est notamment ce que montre l'historienne de l'art Mary Anne Staniszewski (1998) dans l'ouvrage *The Power of Display : A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, où l'auteure examine plus de 200 modèles de scénographies d'expositions au long de l'histoire du MoMA. Plus spécifiquement, elle s'intéresse à la manière dont les œuvres se donnent à voir aux publics et comment leur

arrangement dans l'espace influence l'expérience des visiteur·e·s. Dans le cas de *Femynnytees*, cette influence est perceptible à plusieurs niveaux, devenant une pratique matérielle-discursive du curatorial et se matérialisant même dans le témoignage de V27. Ainsi, même si Treva et moi voulions, encore une fois, laisser les visiteur·e·s le plus libres possible, nous avons dû nous confronter aux dimensions physiques de la galerie et au nombre d'œuvres que nous avons décidé d'inclure. La *correspondance* de ces deux facteurs matériels nous a finalement amené à opter pour une disposition très classique des œuvres, laquelle demandait que nous privilégions un mode précis de circulation. Il s'agit d'un des principaux agencements des caractéristiques physiques de la galerie et ce, contre la volonté même des curatrices. Autrement dit, c'est ainsi que les contraintes physiques de la galerie font parler *Femynnytees* et décident, *a posteriori*, de la manière dont les membres de son public se déplaceront dans l'espace, une orientation qui affecte, par la suite, leur propre expérience de chaque œuvre.

Il s'ensuit que le sens de circulation des visiteur·e·s et leur orientation *ont fait une différence* pour le *devenir-oeuvre* de *The Menstrual Cup Project*. Sarah Ahmed (2010) affirme qu'un objet « is not reducible to itself, which means it does not 'have' an 'itself' that is apart from its contact with others » (p. 243). Cette vision relationnelle nous aide à comprendre que l'œuvre, telle qu'elle se *donne à voir* aux publics à partir des pratiques matérielles-discursives du curatorial (ici, performées par certaines décisions prises par artiste et curatrices ainsi que par les contraintes spatiales de la galerie), dépend de la *correspondance* des visiteur·e·s à la fois avec les autres œuvres de l'exposition, les limites physiques de l'espace d'exposition et avec leur « récit d'entrée » personnel. Ahmed nous invite à rester attentives et attentifs aux histoires qu'un objet peut raconter, des récits qui dépendent normalement de plusieurs autres matérialités avec lesquelles un objet a été mis en relation avant d'arriver là où il est en ce moment.

Dans le cas de *The Menstrual Cup Project*, l'objectif principal de l'artiste était littéralement de *faire parler* et *faire agir* les visiteur·e·s à partir de leur rencontre personnelle avec l'œuvre. Toutefois, les histoires qui émergent de ces rencontres ventriloquent potentiellement le *vécu* de chaque personne, ce qui fait que les visiteur·e·s finissent essentiellement par parler de leurs propres histoires personnelles liées à la menstruation. Ainsi, force est de constater que ces vécus sont forgés par des valeurs individuelles qui ne sont pas nécessairement *en accord* avec le

point central du projet de l'artiste, à savoir, stimuler des discussions à propos de la menstruation *qui ne l'associent pas forcément au sexe féminin*. Ce propos n'est notamment pas présent dans les expériences de V8, V15 et V16.

Également seul lors de sa visite, V8 fait particulièrement preuve de résistance par rapport à l'œuvre : il l'a seulement regardé de loin, choisissant de ne pas s'asseoir sur les poufs prévus à cet effet et de ne pas toucher aux coupes. Il s'agit de la seule œuvre avec laquelle il n'a pas vraiment interagi ou passé du temps pendant sa visite, laquelle a duré presque deux heures. Dans un ton de voix bas me semblant être une tentative de minimiser l'impact de ses propos, V8 ventriloque une valeur importante pour lui lorsqu'il me fait part de son mécontentement vis-à-vis de l'œuvre. Cette valeur, c'est ce qu'il décrit comme son ouverture d'esprit, laquelle serait plus présente chez lui que chez la plupart des autres hommes (lignes 132-133). Ainsi, il affirme que même s'il est *très ouvert d'esprit*, le fait de boire un liquide¹⁴¹ d'une coupe menstruelle¹⁴² (ligne 121) n'est pas la meilleure manière (ligne 135) d'approcher le *conflit* (ligne 128) entre hommes et femmes à propos des enjeux liés à la menstruation. Ce conflit semble être plus ou moins expliqué entre les lignes 116-120 : il serait constitué d'un manque de familiarité, de la part des hommes, des difficultés menstruelles que subissent les femmes, lesquelles seraient pour lui principalement liées à la sexualité et à la capacité d'avoir des enfants. Selon V8, l'œuvre n'atteint pas son objectif d'augmenter le soutien que les hommes pourraient offrir aux femmes concernant ce sujet (lignes 119-120).

Le conflit tel que représenté par l'œuvre et ce que V8 perçoit comme étant le but de l'œuvre ne semblent pas émerger d'une *expérience de l'œuvre*, mais bien plutôt des idées préconçues qu'il semble déjà avoir. Ce qui me permet d'avancer cela, c'est le constat que les informations qu'il attribue à *The Menstrual Cup Project* n'y figurent tout simplement pas. Par exemple, il n'y est fait aucune mention d'un quelconque conflit entre hommes et femmes qui appellerait à une tentative de rapprochement entre les deux sexes à ce sujet. Ainsi, V8 semble ici ventriloquer *ses propres opinions* pour faire parler la thématique qu'il attribue à l'œuvre. Pour lui, l'allusion à l'action de boire du sang menstruel semble causer un blocage total à l'invitation

¹⁴¹ Pour préciser, il s'agissait d'un coquetel de canneberge.

¹⁴² Pour clarifier, il s'agissait de coupes en céramique créées spécifiquement pour cette occasion.

de l'artiste à problématiser la liaison exclusive entre la menstruation et le sexe féminin. Par ailleurs, en ne performant pas le geste recommandé, il ne se permet également pas de s'approcher des coupes ou de les manipuler. En restant ainsi éloigné, il ne lit pas non plus les messages de chaque coupe, n'arrivant pas à la réflexion que l'œuvre était censée provoquer sur les questions de genre. Il est important de souligner que, pour que l'expérience esthétique ait lieu, il ne s'agit pas d'être *d'accord* avec les propos de l'œuvre, mais d'y être confronté et de les reconnaître minimalement pour ensuite se faire une opinion par rapport au sujet présenté, ce qui ne semble pas du tout arriver dans son cas.

Une situation similaire se produit pour V15 et V16 : lorsque V15 affirme que la menstruation est quelque chose d'unique aux femmes (ligne 150), il ventriloque l'exact opposé de ce que l'œuvre entend exprimer. Voici quelques exemples des phrases inscrites sur les coupes: « not only women menstruate »; « trans men menstruate »; « intersex folx menstruate ». Toutefois, quelque chose d'intéressant se passe dans ce *devenir-œuvre* lorsque V16 décide de publier le post suivant sur son compte Instagram :



Figure 14: « Post » Instagram – *The Menstrual Cup Project*. Capture d'écran de la publication Instagram faite par V16 suite à sa visite de

Le sous-titre de l'image (Figure 14) dit :

One very creative way to start a conversation about cycles! How about a cranberry-vodka shot out of a ceramic menstrual cup? Regardless if you feel disgusted, proud, annoyed or empowered (like me) by your period (or someone you care about) you should definitely talk about it! Your body is awesome and it is capable of amazing things! Empower girls by talking about it, period! ;) Thanks for the invitation @renatareps! One for my 0,05% collection ;) #femynynytees #idontunderstandcontemporaryart #butitry #eunaoentendoartecontemporanea #maseutento¹⁴³

Comme V16 n'avait pas inséré le hashtag du projet, je l'ai ajouté moi-même dans le commentaire de l'image¹⁴⁴, permettant l'inclusion automatique de cette publication dans la communauté virtuelle #menstruationmatters et, par conséquent, dans la version en ligne de *The Menstrual Cup Project*. Certes, on pourrait déduire que la phrase « empower girls by talking about it » dessert l'intention non-genrée de l'artiste. Cependant, ce fragment de *devenir-œuvre* dépasse les possibilités de contrôle qu'artiste ou curatrices peuvent avoir et est ici *approprié* par la visiteuse, laquelle a évidemment la liberté d'exprimer son opinion personnelle au sujet de l'œuvre. Ainsi, en employant ses propres mots même si, par les autres hashtags utilisés, elle affirme ne pas être en mesure de « comprendre l'art contemporain », V16 se joint à la conversation virtuelle à partir de sa rencontre intime avec l'œuvre. Ce faisant, elle performe finalement une autre des dimensions plus importantes de *The Menstrual Cup Project* : la promotion d'une conversation ouverte sur la menstruation.

6.2.3 Le trajet matérialisé dans le sentiment d'exclusion

Dans l'ouvrage *Engaging Science : How to Understand its Practices Philosophically*, le philosophe Joseph Rouse (1996) propose une réflexion qui peut nous aider à comprendre le sentiment de marginalisation que certaines personnes ont décrit avoir ressenti suite à leur visite

¹⁴³ Les deux derniers hashtags utilisés sont la version traduite en portugais des deux premiers.

¹⁴⁴ Mon nom usager sur Instagram est @renatareps.

de *Femynnytees*. Dans ses écrits, Rouse défie le concept de représentation, l'envisageant comme une barrière cartésienne qui empêche la perception directe d'un objet dont on fait l'expérience :

I want to encourage doubt about the presumption that representations (that is, their meaning or content) are *more accessible to us than the things they supposedly represent*. If there is no magic language through which we can unerringly reach out directly to its referents, why should we think there is nevertheless a language that magically enables us to reach out directly to its sense or representational content? The presumption that we can know what we mean, or what our verbal performances say, more readily than we can know the objects those sayings are about is a Cartesian legacy, a linguistic variation on Descartes' insistence that we have a direct and privileged access to the contents of our thoughts that we lack towards the "external" world. (p. 209, mes italiques)

Au sein de *Femynnytees*, plusieurs visiteur·e·s ont ainsi cherché à comprendre ce que les œuvres *voulaient dire*, ou dévoiler le *sens caché* derrière leur matérialité visible, pour essayer d'accéder à leur potentielle signification¹⁴⁵. Dans quelques cas, cet objectif n'a pas été atteint, ce qui a généré beaucoup de frustration. À la lumière de ce sur quoi pointe Rouse (1996), plusieurs de ces personnes semblaient considérer que l'accès à l'œuvre qui était juste devant elles n'était pas possible, nécessitant ainsi un intermédiaire permettant la compréhension de ce que l'œuvre était censée représenter. Cependant, la médiation sous forme des textes éducatifs était souvent insuffisante car la distance entre ces deux corps semblait insurmontable, et ce même si la ou le visiteur·e et l'œuvre d'art étaient vraiment proches l'un·e de l'autre. Autrement dit, même si ces personnes lisaient le texte et comprenaient leur signification, elles n'arrivaient pas nécessairement à *connecter* le sens du texte à l'œuvre qu'elles voyaient.

Ce sentiment d'exclusion est répertorié dans la littérature sur l'expérience de l'art contemporain. De manière générale, l'esthéticienne Anne Cauquelin (1996) et la sociologue Natalie Heinich (1998) attribuent ce ressenti à un changement structurel profond qui s'est produit dans le monde de l'art à partir du début du 20^{ème} siècle. Cette révolution a été notamment

¹⁴⁵ Dans son témoignage, V26 a dit que les œuvres de *Femynnytees* ressemblaient notamment à des « petites parties d'icebergs ».

perceptible lorsque les artistes conceptuel·le·s ou du *pop art*, utilisant des techniques de *ready-made*, ont chamboulé les critères de ce qui pouvait être considéré comme une œuvre d'art. En effet, en remplaçant l'idéal de l'artiste maîtrisant une technique épurée par une simple déclaration de celle-ci affirmant « ceci est de l'art », les critères de l'art ne sont plus simplement esthétiques, ce qui a de quoi laisser certaines personnes perplexes. Selon ces auteures, des nombreuses et nombreux amateur·e·s d'art se sont ainsi retrouvé·e·s complètement perdu·e·s et sans repères face à ces nouvelles conventions qu'elles ne reconnaissaient pas comme valables pour décider que quelque chose était de l'art ou non. Ces personnes se sont donc tournées vers les critères qu'elles avaient toujours reconnus, comme la beauté plastique et la primeur technique de l'art moderne ou classique, rejetant ainsi les œuvres d'art contemporain ne répondant pas aux prérequis qu'elles avaient appris à adopter.

Le curateur Luiz Camnitzer (2016) complète ce raisonnement pour expliquer le sentiment de confusion des publics :

The public is not told either what makes 'important' artists important, or if that importance is relevant. It is not told what criteria are used to determine that something is 'good', or if it is local or global, context-bound or absolute, temporary or eternal, technocratic or by consensus, challenging or affirming, tasteful or not, and so on. (p. 115)

Encore une fois, j'utilise les témoignages de V15 et de V16 pour parler des questions d'intelligibilité de l'art au sein de *Femynyntees* :

- 1 V16 : I still have problems in- first, to define what is art, and second to understand what people
2 mean when they talk about modern art (.) and:: to understand sometimes why (.) not
3 necessarily why, but like:: because I have the sensation that there is (0.2) in the community
4 of modern art (.) an:: « I don't care: » that: like: that people don't need to understand, or
5 that people:: « *I don't care about anybody's opinion and whatever* » and:: and there is not
6 an effort to make an outreach (.) like from people who don't understand, or don't like, or
7 (.) I think there is a kind of:: a sort of:: stagnation let's put it this way, like « we do what
8 we do, that's what it is, that's what we like, great », okay, and maybe that's the concept
9 modern art wants to put forward, but:: it's not the concept of art that I understand, it's
10 not the concept I keep to myself, so it's (.) complicated.
- 11 V15: I think it's a little bit conf- some of the stuff sort of confused me, I was a little lost, like::
12 many things I think I couldn't catch their concept and all. One of the works was in French,
13 so I didn't understand a word (.) anyway. The one on the computer, *circuits*, ahm:: I found
14 it a little long, I read and read and read:: but like ((il hausse ses épaules et fait une grimace))

15 ah:: I don't know if there is an ending. I don't know, many times I couldn't quite grasp the
 16 concept and all, maybe, but- but I think you can get kinda lost if you don't really
 17 understand the work. There's also the fact that both of us have a certain difficulty
 18 understanding (.) or interpreting modern art, so.

19 V16: Yeah, and like::

20 V15: Actually this one was the one I found most interesting ((il pointe vers l'oeuvre vidéo *En*
 21 *Attente*)), I'm able to understand its *artistic content*, that's the one I am most capable of
 22 understanding (.) I can see an artistic side of it more than in the other ones, the other ones
 23 have a- (.) I think it's really much more difficult for me to understand the work's concept.
 24 This one ((parle toujours d'*En Attente*)) I am still able to understand it a little bit, like (.)
 25 she does something with her body, and all, I can understand a little bit more of its artistic
 26 concept.

27 V16: I also can understand the artistic concept more, *which doesn't mean I like it or I don't like*
 28 *it* [but I can understand it more

29 V15: [No, no, no, [I can, I can:

30 V16: [Because of this *visual question*.

31 V15: I can interpret that it is art while with the others I have more difficulty to say "Oh, this is
 32 an artistic work" (0.2) okay, *explain that to me*, you know, but this one I can, like (.) if I stop
 33 and stare at it I can say, okay, this is an artistic work, I can immediately identify it as an
 34 artistic work.

35 R: Why do you think it's immediate?

36 V15: For the- (.) for its construction, I think for its visual question, the way it's edited, and all, I
 37 don't know if it is [something that I am already

38 R: [Because it seems more esthetical?

39 V15: I [think, maybe-

40 V16: [I think that (.) because things that are videos they have this, this figurative part, there's
 41 a figure, there's an image, the person in on the centre, and there's not like- you use some
 42 exclusion criteria: it's not something journalistic (.) it's not, it's not like, something else, so
 43 it's art, you understand? Like, it's not this, it's not that, it's not a documentary, well, but
 44 actually a documentary can also be art, but well, it's not a documentary, it's not this, it's
 45 not that, so it's art, because it's a video. The media in someway:: helps you understand
 46 that that is art. But at the same time:: (0.3) that doesn't mean that I like it or that I don't
 47 like the- (.) the art.

Aux lignes 1-7, V16 réussit à décrire de manière assez précise sa difficulté à aimer ou à comprendre l'art contemporain. Visiblement frustrée après sa visite, parlant d'un ton de voix un peu exaspéré qui la faisait paraître fatiguée et déçue, elle révèle qu'elle ne se sent pas concernée, ni prise en considération par cette modalité artistique en général. En décrivant son sentiment d'être dans un endroit où l'on s'en fiche des personnes qui, comme elle, ne font pas partie de la « communauté de l'art moderne » (lignes 3-4), elle évoque ce qu'elle classifie de stagnation (ligne

7) pour faire parler les artistes. Selon son expérience de la visite, les œuvres, et à travers elles, les artistes, semblent dire « I don't care about anybody's opinion and whatever » (ligne 5). En tant que curatrice et faisant *a priori* partie de ce qu'elle appelle la « communauté de l'art moderne », le fait que je porte intérêt à ce qu'elle a à me dire ne semble pas faire beaucoup de différence concernant son sentiment d'exclusion. C'est en fait ce qui est interprété comme le manque de considération de la part *des artistes à l'endroit des publics* qui semble, en réalité, exclure leurs œuvres du champ de l'art (lignes 8- 9).

V15, à son tour, pointe encore vers une question liée à l'accessibilité : en faisant référence à *Échec quantifié*, il affirme ne pas avoir été en mesure de la comprendre puisque l'œuvre était entièrement en français (11-13). Étonnement, ce commentaire était pour moi une surprise, car jusqu'alors, tout·e·s les visiteur·e·s ayant circulé par *Femynynytes* parlaient le français, ce qui fait que l'intelligibilité de l'enregistrement sonore de l'œuvre n'avait donc jusque-là pas posé problème. Lorsque V15 parle de sa lecture exhaustive de l'œuvre *circuits*, il mentionne qu'il ne réussit pas à comprendre le *concept* de l'œuvre, mais il semble, en fait, faire référence au *but* de l'œuvre, car elle paraissait n'avoir pas de fin (ligne 15).

Par ailleurs, le sentiment de ne pas savoir ce dans quoi elles s'engageaient et pour combien de temps était aussi évoqué par d'autres visiteur·e·s, parmi elles V27, V22, V24 et V25. À propos de son expérience de l'œuvre *Does Care Have a Gender*, cette dernière a notamment affirmé, lors de son entrevue : « J'ai pas écouté jusqu'à la fin (.) parce que je me suis dit 'Là je ne sais pas combien de temps ça dure, je peux pas être là toute la journée. ¹⁴⁶» Néanmoins, dans le cas de V15, il semble parler de l'absence non seulement d'une notion du temps d'investissement, mais aussi d'un sens de *finalité* pour un tel investissement de temps. Selon moi, lorsqu'il affirme « I don't know if there is an ending », il semble aussi vouloir dire « je ne sais pas ce que je fais ici », comme si le récit de l'œuvre ne suscitait aucun intérêt chez lui.

Une des contributions les plus enrichissantes de V16, selon moi, c'est la manière dont elle nuance la question du sentiment d'exclusion décrit par certain·e·s visiteur·e·s. En effet, aux lignes

¹⁴⁶ L'intégralité des témoignages de tout·e·s les visiteur·e·s est disponible dans les annexes.

27-28, cette dernière dit que le fait de comprendre une œuvre *n'implique pas nécessairement son appréciation*. C'est-à-dire que même si elle arrive à comprendre le sens d'une œuvre, cela ne signifie pas nécessairement qu'elle va l'aimer. Ainsi, même si la compréhension cognitive semble réussie, elle peut *continuer à se sentir exclue*, n'étant pas capable d'apprécier des pratiques artistiques que « la communauté de l'art moderne » semble elle-même valider et apprécier. On pourrait donc déduire que le sentiment d'exclusion n'est pas uniquement lié au fait de ne pas reconnaître les œuvres comme étant de l'art ou ne pas être en mesure de les interpréter, mais aussi à une impossibilité d'appréciation esthétique qui semble partiellement bloquer l'expérience des visiteur·e·s. Comme V16 l'explique aux lignes 40-47, elle a appris à se servir de quelques stratégies pour admettre qu'un objet est une œuvre d'art – notamment à partir de techniques d'exclusion – toutefois, cela ne signifie pas pour autant qu'elle sera en mesure de l'aimer.

Ce qui manque possiblement à son expérience esthétique, ce n'est donc pas seulement l'accès à la signification des œuvres, mais bien le sentiment de faire *partie intégrante de cette communauté*, une dimension qui semble manquer aux trois cas de rejet des œuvres ici présentés. Cette idée s'apparente au concept de « non-public », une notion initialement proposée par Francis Jeanson (1973) et expliquée par Delphine Saurier (2015) comme se référant à

Tous ceux (les plus nombreux au sein de la population) qui ne pratiquent pas, qui refusent d'accéder à la culture ou de se rendre dans un musée, *non par manque d'information ou d'éducation* mais parce qu'ils estiment que *ce n'est pas pour eux*. (p. 10, mes italiques)

Même si dans le cas de V1, V15 et V16, les trois assument aimer « l'art classique » et fréquenter les musées, elles considèrent néanmoins – et ce malgré les efforts personnels de médiation entrepris par la curatrice et par la disponibilité des éléments éducatifs – que l'art contemporain et les arts médiatiques *ne soient pas pour elles*. Autrement dit, même s'elles sont *a priori* prêt·e·s à accepter qu'il s'agisse bien d'art et suffisamment éduqué·e·s pour arriver à estimer ces œuvres, au moins potentiellement, le fait qu'elles ne se sentent pas comme faisant partie de cette communauté semble les décourager. Il est également possible que, même si ces visiteur·e·s reconnaissent que l'opportunité de l'intégrer soit envisageable, elles ne se sentent pourtant pas motivé·e·s ou intéressé·e·s à s'y investir, préférant demeurer dans leur condition de non-public de ces pratiques artistiques spécifiques.

Un commentaire similaire au point « I don't care », mis de l'avant par V16 à la ligne 4, a été fait par V1 lors de notre entrevue. Bien qu'il agisse d'une personne dans la même tranche d'âge, V1 est illustrateur et graphiste alors que V15 et V16 sont respectivement banquier et ingénieure. Le fait que V1 fasse partie du milieu artistique et travaille dans les industries créatives pourrait faire penser qu'il serait *a priori* plus ouvert et plus familier des codes et règles des pratiques en arts médiatiques. Pourtant, son témoignage rend compte d'un sentiment d'exclusion assez semblable, comme il le décrit ci-dessous¹⁴⁷ en réponse à ma question au sujet de la lecture des textes éducatifs des œuvres :

48 V1: Well, first of all, *at first sight you couldn't get what it was*. That's what I'm telling you,
49 sometimes the aesthetic choice, or the plastic choice, I don't know which term you prefer
50 to use for this, but when you hit the eye and see the thing and even stay there for a while,
51 *I mean I'm a person who is used to seeing things and digesting messages and everything*,
52 it's not just my profession, it's also my biggest interest, and I found it very difficult, I
53 couldn't quite get the concept, and so the first reason [for me to read the texts] would be,
54 the text got me to the concepts, without it I would just walk straight by them. Maybe
55 Julia's ((il fait référence à l'œuvre *In Bed*)). And the video one ((faisant référence à l'œuvre
56 *En Attente*)), because the video was one of the few in which I saw a more formal aesthetic
57 concern so- she bothered to work on the lighting, and shoot different scenes, you know it
58 is *visually rich*, it's not just the subject she was dealing with, it is visually rich. The others,
59 I don't know, like:: [...] there's no concern, I think, in a lot of the works about *including the*
60 *viewer* in that sense. Do you know what I mean? It's kind of like "I'm here showing (.) my
61 thing (.) and if you like it, cool, if you don't like it, fuck you." That's the feeling it gives me,
62 you know: "If you can relate great, if you can't well fuck you, because I'm not making any
63 effort to include you here," you know what I mean? Because of these things, because
64 without the text you can't get where they want to get you to, because aesthetically it
65 doesn't hold up, you know what I mean? I'm not talking about being beautiful, because
66 the grotesque, the ugly, the funny, all the other things that are not about being beautiful
67 are important and interesting, I just thought that like (.) the impression I get is that the
68 personal narrative gets more valued, like *I'm here doing my business for myself*, doing my
69 things with the language I want to test, but there isn't a, as one says (0.4) *an empathetic*
70 *effort to think about who will watch this*, and to want to include that person in the thing,
71 you know? I don't know, it comes a lot from my designer, communicator head, maybe you
72 can get what I'm saying because of journalism, you have to be ahm (.) the mandate is to
73 be clear. To the extreme. And that's not what I'm advocating for, that it has to be
74 extremely clear, but I don't think most of that was clear at all.

¹⁴⁷ Le témoignage a été traduit du portugais.

En effet V1, à l’instar de V15 et V16, ne s’est pas senti comme *faisant partie du public* de *Femynynytes*. C’est ce qu’il formule précisément aux lignes 59-60 : pour lui, la plupart des artistes de l’exposition ne montre pas le moindre désir d’inclure les visiteur·e·s dans le dialogue proposé par leur œuvre, comme s’il s’agissait d’une transmission de message unidirectionnelle n’ayant pas la prétention de générer une communication effective. J’associe cette métaphore à l’expression « tête de communicateur » que V1 affirme avoir à la ligne 71, une caractéristique qu’il considère comme une justification par rapport à son insatisfaction vis-à-vis des œuvres. Autrement dit, à l’instar d’un professionnel de la communication, son mandat serait d’être le plus clair possible, une clarté dont il comprend très bien, toutefois, qu’elle ne peut être la mission première d’une exposition d’art (ligne 73). Néanmoins, selon lui, il y a une différence importante entre ne pas être le plus clair possible et ne pas être clair *du tout* (ligne 74). Ce qu’il perçoit comme une absence totale de clarté est relevé au début de l’extrait, lorsqu’il affirme, à la ligne 48, que la raison principale qui l’a poussé à lire les textes est que, à première vue, il n’était pas possible de savoir *ce que les œuvres voulaient exprimer ou à quoi elles correspondaient*. Comme pour augmenter l’emphase qu’il désire exprimer à ce propos, il fait ainsi parler son expertise aux lignes 51-52, ajoutant que cette difficulté de compréhension était ressentie par quelqu’un qui est habitué à « voir des choses et digérer leur message » puisqu’il s’agit à la fois de sa profession, mais aussi de son principal intérêt. Ainsi, pour V1, les textes ont servi d’accès limité aux *concepts* véhiculés par les œuvres, des concepts sans lesquels il semble dire qu’il ne serait pas resté longtemps dans l’exposition¹⁴⁸ (ligne 54).

Aux lignes 60-61, V1 relate ainsi un sentiment assez similaire à celui décrit par V16 à la ligne 8. Il est ici intéressant de remarquer que ces deux visiteur·e·s expriment ce trouble à partir d’une ventriloquie directe des artistes de l’exposition. Respectivement, elles attribuent aux créateur·e·s les messages suivants, lesquels auraient été transmis à travers les œuvres elles-mêmes : « I'm here showing (.) my thing (.) and if you like it, cool, if you don't like it, fuck you » et « We do what we do, that’s what it is, that’s what we like, great ». Ces extraits de leurs témoignages démontrent que ces deux visiteur·e·s se sentent *ignoré·e·s* par les artistes de *Femynynytes* – ou, dans le cas de V16, par les artistes de l’art contemporain en général. Ne

¹⁴⁸ V1 a fait le tour complet de l’exposition en un peu plus d’une heure lors d’une visite réalisée le soir du vernissage.

faisant pas partie des préoccupations que les créateur·e·s semblent avoir en tête lors de la conceptualisation de leurs œuvres, ces visiteur·e·s se sentent, pour ainsi dire, invisibles, ou non concerné·e·s. Selon V1, une préoccupation envers les publics pourrait se performer, par exemple, par des œuvres qui seraient visuellement riches¹⁴⁹ (ligne 58), ce qui pourrait alors exprimer, selon lui, un certain effort empathique de la part des artistes (lignes 69-70) à l'endroit des visiteur·e·s. C'est comme si ces deux personnes disaient que leur présence dans cette exposition ne faisait aucune différence pour les artistes, ce qui démontre, encore une fois, qu'elles ne se sentent pas comme faisant partie du public-cible des créateur·e·s de *Femynnytees*.

Liam Gillick (2016) offre une contrepartie intéressante à cette problématique. Selon elle, les artistes ne devaient pas faire n'importe quel compromis, simplement dans le but d'augmenter l'acceptation de leur œuvre :

What isn't a good idea is to pull back from our commitments in order to win a broader acceptance. In fact, despite my suggestions that a broader public opening for our work exists, it's possible that smaller, more focused audiences make more sense. It certainly depends on what you're trying to accomplish with your work. (p. 149)

Ainsi, parmi les multiples *devenir-œuvre* de *Femynnytees*, certains d'entre eux consistent en des moments de déception et de frustration émergeant directement de la manière dont les œuvres se sont données à voir aux membres du public de l'exposition. Il ne s'agit pas alors d'une conséquence exclusive de la manière dont les œuvres ont été créées ou de la façon dont l'exposition a été organisée. En effet, on observe une sorte de faille communicationnelle dans la mise en relation des œuvres avec l'un des éléments les plus importants du curatorial chez *Femynnytees* : les personnes non habituées à faire l'expérience d'œuvres d'arts médiatiques. Dans les exemples cités précédemment, les sentiments d'exclusion et de désillusion font partie de plusieurs des *devenir-œuvre* dans l'exposition. Par conséquent, il est évident que l'émergence de cette correspondance – que les curatrices ont par ailleurs tenté d'éviter – ne dépend pas exclusivement de la compréhension cognitive des œuvres, mais plutôt d'une difficulté à faire l'expérience de leur propre matérialisation dans l'exposition. Autrement dit, la résistance de

¹⁴⁹ Il semble parler d'un soin esthétique et plastique qui, à son avis, manquait à plusieurs œuvres.

certaines membres du public n'est pas nécessairement évitée avec l'utilisation de plusieurs modèles d'explications sur les œuvres : elle semble faire partie, en effet, d'une des dimensions des *devenir-œuvre* qu'artistes et curatrices ne peuvent ni prévoir ni contrôler.

6.2.4 Le trajet matérialisé dans la compréhension cognitive des œuvres

Dans son article *Wall Text*, la curatrice Ingrid Schaffner (2003) trace un panorama de l'évolution de la production de cartels dès leur parution au 18^{ème} siècle, présentant aussi les transformations de leurs lignes directives et des recommandations concernant leur bonne rédaction. Au sujet de l'importance de cet élément expographique et le rôle de l'autocensure dans l'expérience des visiteur·e·s, l'auteure fait l'observation suivante :

The meaning of objects changes not only over time, and from place to place, but also... these meanings are neither inherent, nor immediately apparent. They take time to both learn and construct, as well as to impart and challenge. In making our way through centuries of the “unmentionable,” we as viewers were impelled by our own relative sense of curiosity to spend time creating a bigger picture of censorship—and its interminable threat to creative freedom and expression—than we arrived at the museum with. By giving expression to (and facilitating) a flow of ideas, labels were essential to this process – an interpretive process not unlike the construction of a work of art, an exhibition, a story, history, knowledge. (p. 158-159)

Schaffner (2003) signale un point intéressant qui est l'insécurité des publics face à des œuvres qui offrent des défis de compréhension. Elle attire l'attention sur l'une des principales fonctions des textes éducatifs qui est le rôle d'*accompagner* les visiteur·e·s dans leur exploration des terrains inconnus (et souvent intimidants) d'une exposition d'art. En les suivant et en leur offrant un soutien en forme de validation, de motivation ou de curiosité, ces textes fonctionnent parfois comme une sorte de bâton de marche : non pas un substitut, mais un encouragement à l'autonomie des personnes en ayant besoin. À maintes reprises, la lecture (ou l'écoute) des textes a participé aux *devenir-œuvres* dans l'exposition en *facilitant* le contact entre œuvres et publics et en servant, finalement, de pont.

Je prends l'exemple de l'œuvre *En attente* pour illustrer quels étaient les types de distinctions proposées par chaque format de texte élaboré :

Texte court : *Pendências (En attente)* est un voyage à travers une relation entre l'artiste comme sujet et un corps étranger implanté que son corps à elle n'a jamais accepté.

Texte long : *Pendências (En attente)* est l'issue d'un long processus de douleur physique et émotionnelle guéri par l'amour et par l'art. Lors d'une résidence d'artiste, Karla Keiko a offert son propre corps comme objet d'exploration. Celui-ci a été mis à la disposition de collègues artistes pour un exercice durant lequel la cocréation fut la réponse trouvée pour narrer le cours de trois chirurgies sur une période de huit ans : implant de prothèses de silicone dans les seins, remplacement des prothèses après un déplacement, puis retrait définitif des prothèses. *Pendências* est aussi une conversation silencieuse au sujet de l'inconfort avec lequel doivent composer plusieurs femmes et personnes transgenres à la recherche d'un corps conforme aux normes, construit par les mains d'autrui. La réflexion de l'artiste a commencé avec son traumatisme et sa volonté d'atteindre un lieu de guérison et de dialogue, où elle devient finalement le personnage principal de son histoire. Ce projet continu comprendra bientôt le soulagement de Karla Keiko après sa troisième chirurgie, ainsi que sa nouvelle voie en tant que mère et ses difficultés d'allaitement en raison des interventions qu'elle a subies.

Transcription de l'audio : Un corps étranger envahissant et contrôlant son propre corps – c'est l'expérience que Karla Keiko nous relate durant sa performance vidéo. Non sollicités, non acceptés, endommagés et gênants, les implants de silicone de l'artiste ont été perçus par son corps comme une imposition violente. À commencer par la première chirurgie, où elle s'est fait introduire des implants beaucoup plus importants que ce qu'elle avait demandé à l'origine à son médecin. Karla Keiko a passé huit ans à tenter de se défaire de ce corps qu'elle n'a jamais pu reconnaître comme sien. Selon l'artiste, sa première chirurgie l'a immédiatement transformée en objet sexuel dans le regard des autres, tandis que pour elle, les implants lui donnaient l'impression de se sentir distante et insensible au toucher d'autrui. L'artiste a subi une opération de retrait final en 2017, et bien qu'elle se sente de nouveau elle-même, elle a encore bien du mal à allaiter son nouveau bébé.

Poème : Extrait de "Moi, l'étiquette", De Carlos Drummond de Andrade¹⁵⁰.

(...)

Avec quelle innocence je cesse d'être,
moi, qui auparavant étais et me savais si différent d'autres,
si moi-même, un être pensant, sentant et solidaire avec d'autres êtres
divers et conscients de leur humaine, invincible condition.
Maintenant, je suis une annonce,
parfois vulgaire, parfois bizarre

¹⁵⁰ Version humblement traduite par moi-même du poème original en portugais *Eu, Etiqueta*, de Carlos Drummond de Andrade.

(...)

Et dans ça je me compare,
je me réjouis de mon annulation.
Je ne suis pas - du tout - une annonce commandée
C'est moi qui paie soigneusement pour annoncer, pour vendre
dans des bars, des fêtes, des plages, des pergolas, des piscines
Et bien visiblement j'exhibe cette étiquette globale dans le corps
qui abandonne d'être veste et sandale d'une essence si vivante, si indépendante,
qu'aucune mode ou pot-de-vin la compromettent.
Où j'aurai jeté mon goût et ma capacité de choisir,
mes idiosyncrasies si personnelles
si propres à moi que dans mon visage elles se reflétaient
et chaque geste, à chaque regard
chaque pli du vêtement
je suis enregistré de façon universelle
je sors de l'imprimerie, et non pas de chez moi
de la vitrine on m'enlève, on me remet
objet pulsant, mais objet qui s'offre comme signe d'autres objets statiques, tarifés.
Pour m'exhiber comme ça, si fier d'être non pas moi, mais un article industriel
je vous demande de rectifier mon nom.
Le titre d'homme ne me convient plus.
Mon nouveau nom est chose.
Je suis la chose, chosement.

À propos de la manière dont la lecture des textes liés à l'œuvre *En attente* a influencé leur expérience, V2 et V3 précisent :

- 1 V2: Euh :: moi j'avais tendance à lire quand eh :: après ou pendant, mais pas avant, j'aime ça
- 2 comme toi ((il parle à V3)) eh (.) juste *feeler* l'œuvre avant t'sais eh comme quand on lit
- 3 un livre t'sais je vais pas lire la préface avant, t'sais je vais lire les eh (.) les textes avant
- 4 pour pas plonger dans le texte avec une idée déjà faite, t'sais.
- 5 R: Donc tu lisais les textes des œuvres après que tu les avais visualisées.
- 6 V2: Oui c'est ça, ou pendant t'sais pour eh s'il y avait des précisions, s'il y avait des angles
- 7 d'interprétation que j'avais pas vus (0.3) celle-là aussi je l'ai beaucoup aimé ((il pointe vers
- 8 *En attente*)) déjà c'est super beau, c'est super eh : cinématographiquement parlant c'est,
- 9 c'est eh beau t'sais.
- 10 V3: Et la photographie est belle. Mais c'est malaisant, je sens pas qu'elle est heureuse, cette
- 11 femme. Je sens qu'elle est comme eh ::
- 12 V2: Parce que j'ai l'impression qu'elle rejette quelque chose t'sais eh :
- 13 V3: Ouais. Son identité même, presque.
- 14 V2: Ouais.
- 15 V3: Ça tourne beaucoup sur ses seins, j'ai pas l'impression qu'elle est contente.

- 16 V2: Mais c'est parce qu'elle dit dans le texte justement qu'elle a subi, bah qu'elle a eu plusieurs
 17 chirurgies (.)
 18 V3: Le texte long?
 19 V2: Ouais, et l'audio. Et elle était pas satisfaite de ces chirurgies-là, et bah au début elle se
 20 sentait, alors que elle, c'était pas son but de tout, elle s'est sentie comme un objet sexuel
 21 là et puis tout ça, alors que elle ce qu'elle voulait faire c'était s'épanouir.
 22 V3: C'était des chirurgies esthétiques?
 23 V2: Ouais. Ça je trouve ça puissant là ((il parle d'un moment dans la vidéo où l'artiste coupe
 24 une pommegrenade)). Ah, je trouve ça fou, le couteau!
 25 V3: C'est vraiment sexuel.
 26 V2: De quoi, la pommegrenade puis le couteau, la pénétration?
 27 V3: Non mais la façon, qu'elle est ::
 28 V2: Mais esthétiquement c'est plus simple.
 29 V3: C'est super beau, ouais.
 30 V2: Mais ouais elle a l'air d'avoir eh (.) comment on dit ça ::
 31 V3: Elle se sent pas en paix avec son corps.

Il est intéressant de remarquer l'oscillation entre les dimensions cognitives et sensorielles de l'expérience esthétique des deux visiteur·e·s, surtout entre les lignes 15 et 28. Ielles s'échangent des propos au sujet des potentielles significations de l'œuvre *En attente*, en même temps qu'ielles parlent de leurs ressentis respectifs suite à sa visualisation. V2 et V3 avaient, notamment, lu deux formats différents de textes, et V3 n'avait pas compris qu'il s'agissait d'une femme qui avait subi une intervention chirurgicale. Cela n'empêche pas qu'à la ligne 15, elle dévoile une impression très précise par rapport à ce qui est dépeint dans cette œuvre-vidéo : l'artiste n'est pas contente avec quelque chose en lien avec ses seins. À la ligne 10, V3 révèle sentir un malaise pour cette femme, qui ne paraît pas heureuse. Cette sensation montre que la visiteuse a réussi à avoir une rencontre *affective* avec l'œuvre au sens de Ross (2018), c'est-à-dire « the subject's capacity to wonder—the capacity to be affected and not to retreat into indifference » (p. 212) et ce même sans avoir accès à toutes les informations disponibles.

Après que V2 lui explique ce qui s'était véritablement passé avec la performeuse (lignes 15-16), V3 demande plus de précisions (lignes 18 et 22) ; à la ligne 20, V2 affirme que Karla s'est sentie comme un objet sexuel, reprenant la même expression qu'il avait entendu dans le texte en format audio. Cette dimension rejoint la logique observée par Saurier et Ghlamallah (2015) chez

les visiteur·e·s du Musée du Louvre lors d'une recherche sur les visites découverte¹⁵¹ au sein de cette institution. Analysant les commentaires des personnes qui ont accepté de leur donner une entrevue suite à leur visite, elles écrivent :

Leurs explications montrent que le commentaire des conférenciers a joué un rôle central dans leur rencontre avec ces œuvres et ils s'approprient une partie du vocabulaire introduit par les conférenciers pour décrire l'œuvre ou les œuvres qui ont retenu leur attention. (p. 262)

On voit donc comment ces conférencières et conférenciers constituent des éléments de médiation culturelle et de facilitation pour permettre aux visiteur·e·s d'avoir accès aux œuvres. L'appropriation exacte des termes utilisés dans les textes éducatifs était, à ce titre, également présente dans *Femynnytees*. Or, comme je l'ai montré dans la sous-section 6.2.3, la mise à disposition de ces diverses ressources textuelles n'a pas toujours *résolu le problème*, exprimé par certain·e·s des visiteur·e·s, d'un sentiment d'exclusion d'un groupe qu'ielles percevaient comme étant le public-cible de l'exposition, à savoir, la communauté des arts médiatiques. Toutefois, pour quelques-un·e·s, comme c'est le cas de V2 et V3, l'accès aux textes a enrichi, modifié ou orienté l'expérience des œuvres. C'est également ce que nous montre l'interaction suivante entre V9 et V10 :

- 32 V9: Moi j'ai commencé par les audios parce que je me suis dit : « ahm je préfère écouter que
33 lire » et en fait j'ai fait moitié audio et après j'ai lu parce que euh en lisant je me rappelais
34 mieux ce que je lisais, enfin, j'arrivais à mieux capter l'information. Par contre j'ai jamais
35 regardé les poèmes, je me suis dit : « Non ». Je sais pas pourquoi.
- 36 V10: Non moi je trouve que ça apporte un éclairage hyper intéressant. Enfin, par forcément
37 intéressant en fait, c'est là aussi ce que ça vient me toucher un peu plus. Quand il y a le
38 dialogue en fait entre le- par exemple le poème et puis l'œuvre. Je trouve qu'à chaque fois
39 ils sont hyper bien:: choisis et puis ça fait vraiment- enfin je trouve que ça exprime quelque
40 chose de- enfin c'est comme si on entendait un peu plus une voix derrière alors que quand

¹⁵¹ Saurier et Ghlamallah (2015) décrivent ainsi ce que le Louvre entend par « visites découverte » : « En tant qu'acte professionnel, le dispositif de visite est structuré par deux cadres conjoints. Il existe un cadre fixé par l'institution : une durée de visite fixée à une heure et trente minutes ; un contenu qui doit être accessible aux primo-visiteurs ; le fait d'animer la visite soit en français, soit en anglais ; un programme qui doit comprendre, mais sans forcément s'y limiter, quelques-unes des œuvres les plus emblématiques de l'établissement. Parallèlement, le cadre d'exécution laisse aux conférenciers la latitude de construire et de paramétrer leur visite librement autour de ces critères. » (p. 255)

41 on voit l'œuvre juste comme ça (.) on sait par forcément par où la prendre (.) puis là ça
42 donne une certaine couleur, tu vois, je trouve.

On voit, dans le compte-rendu de V9, que la possibilité de choisir son modèle textuel (à lire ou à entendre) préféré et, encore plus, de modifier son choix par la suite était importante pour son expérience (lignes 32-33). Ainsi, il a non seulement opté pour le format qui lui convenait le mieux, mais aussi transité entre deux formats tout au long de sa visite. V10, de son côté, identifie un lien éclairant entre deux formes artistiques : le poème et l'œuvre d'art visuel que ce texte poétique était censé éclairer. L'inclusion d'une autre *voix* (ligne 40) est pour elle bienvenue dans la mesure où cela ajoute à son expérience d'autres regards et d'autres couches d'apprivoisement – ce qu'elle appelle « une certaine couleur » (ligne 42). Ces exemples montrent que la mise en relation entre œuvres, textes éducatifs et visiteur·e·s a activement participé aux *devenir-œuvre* matérialisés lors de l'évènement curatorial public de *Femynynytees*.

6.3 Le devenir-exposition

Dans la manière dont je le conceptualise dans cette thèse, il n'est pas possible de s'intéresser au *devenir-œuvre d'art* sans porter attention parallèlement au devenir-exposition. Au chapitre 4, j'affirmais que « le *devenir-œuvre d'art* est le phénomène processuel et relationnel né des correspondances établies entre une œuvre – telle que créée par l'artiste – et le *curatorial*, tel qu'exprimé par tous les éléments *au sein d'un processus curatorial donné* » (p. 143). Dans ce cas, et sous la forme d'une exposition, une pensée processuelle invite à ne pas se fixer sur le résultat d'un tel processus, mais à se concentrer davantage sur les divers moments du *curating* qui le précèdent et le préparent. Après tout, comme nous l'avons vu depuis le début, le *curatorial* peut également se manifester dans ces moments, et non exclusivement pendant la tenue de l'évènement public.

Il est aussi important de noter qu'en même temps que les *devenir-œuvre* se forment et se transforment, une exposition est en train de germer. Je précise que dans ce raisonnement relationnel longitudinal, les instants de *devenir-œuvre* que j'étudie existent uniquement dans le

cadre de *Femynynytees*. Pour cette raison, leur émergence implique simultanément l'émergence de l'exposition elle-même, ces deux réalités étant entièrement interdépendantes. Ainsi, pendant la production de *Femynynytees*, certains moments de devenir – c'est à dire, des instants où l'on observe des transitions créatives et disruptives dans un trajet – n'étaient pas liés à une œuvre spécifique, mais plutôt à l'ensemble de l'exposition ou à plusieurs œuvres à la fois. C'est ce dont il sera question dans cette dernière section de mon analyse.

Il va de soi que tous les exemples de *devenir-œuvre* étudiés ici révèlent également des indices de devenir-exposition. Encore une fois, l'un n'existe pas sans l'autre. En effet, certaines interactions signalant des pratiques matérielles-discursives du curatorial correspondent plutôt à l'exposition en général. Ces moments décisifs pour la forme et pour le contenu de l'exposition se matérialisent eux aussi à partir de la rencontre entre artistes, curatrices, visiteu-e-s, œuvres d'art et galerie. Selon Manning (2016), il serait possible d'affirmer que ces situations interactionnelles rendent compte d'une certaine *présence artistique* (artfulness) collaborative et collective, laquelle ouvre l'exposition à la nouveauté, « a novelty not concerned with the capitalist sense of the newest new, but novelty as the creation of mixtures that produce new openings, new vistas, new complexions for experience in the making » (p. 58).

Deux aspects de *Femynynytees* méritent ainsi d'être analysés en profondeur selon cette perspective. Tout d'abord, une analyse sur le développement des dimensions queer au travers d'un processus d'apprentissage collaboratif entre curatrices et artistes. Dans un second plan, le dévoilement spontané de l'exposition comme rencontre avec l'intimité de chaque créateur-e, un phénomène qui, au premier abord, n'avait pas été mis en avant par notre geste curatorial.

6.3.1 Le queer dans *Femynynytees*

Dans l'Interlude 4, je présente à partir d'une perspective autoethnographique la difficulté que j'ai rencontrée pour me confronter aux données recueillies pendant cette recherche lors de l'étape d'analyse. Une grande partie de cette sensibilité se doit au constat, *a posteriori*, de mon

manque de familiarité avec plusieurs aspects pratiques liés aux identités queer, un manque face auquel un approvisionnement fut nécessaire pour réaliser un évènement ayant cette thématique. Après tout, l'axe principal de notre geste curatoriale était d'explorer des versions et compréhensions de ce que pouvaient être les féminités et les corps féminins selon une perspective où le sexe biologique ne définit pas le genre de la personne.

Néanmoins, Treva et moi sommes des femmes cisgenres, ce qui a impliqué une certaine distanciation d'un segment des réalités de l'univers sur lequel nous avons l'intention de nous pencher. Certainement, nous comptions sur les artistes pour nous aider à combler ce manque, mais nous n'avons pas, par exemple, inclus de spécificités à cet égard dans notre appel à projets. Nous voulions que la possibilité de participer à *Femynynytes* soit offerte à des artistes émergent·e·s travaillant avec des nouveaux médias et qui se sentaient motivé·e·s à l'idée d'explorer le thème proposé sans privilégier aucun genre ou orientation sexuelle. Ce point de départ nous a mené à un constat : seul·e·s deux des neuf artistes sélectionné·e·s ou invitées s'identifiaient comme des personnes queer : Kinga Michalska et Faye Mullen. Même si ce nombre est relativement faible, ces deux artistes nous ont tout de même beaucoup poussées et amenées à repenser le rôle exact qu'occupait le queer dans *Femynynytes*.

Je dois aussi préciser qu'avant et pendant la réalisation de l'exposition, je n'étais pas *suffisamment consciente* des enjeux quotidiens auxquels font face les personnes LGBTQI+. J'en avais une bonne idée en théorie, mais n'ayant pas moi-même fait face à ces défis, mon expérience *corporelle et subjective* de ces questions demeurait, par définition, limitée. Je parle, par exemple, des difficultés liées au fait de se faire appeler par le mauvais pronom ; l'embarras de se faire attribuer un genre erroné exclusivement sur la base de son apparence physique ; la violence d'être victime de plusieurs types de préjugés spécifiques à l'endroit de ces minorités identitaires, *etc.* Il est arrivé plusieurs fois que je me sente ainsi exclue de l'exposition dont j'étais co-auteure parce que je ne faisais pas partie d'une fraction importante la communauté à laquelle cet

évènement avait l'intention de communiquer, du fait que j'étais moi-même une femme cisgenre¹⁵².

L'expérience de terrain de la présente recherche a donc été fondamentale dans la compréhension d'un processus personnel d'apprentissage. L'interaction suivante montre une des premières pratiques matérielles-discursives marquant le moment où le queer semble se *matérialiser plus qu'auparavant* dans la trajectoire de *Femynynytees*. Il s'agit de la visite d'atelier de Kinga Michalska, la première visite que nous avons réalisée pour préparer l'exposition, l'après-midi du 7 mai 2018. Cet extrait commence avec une discussion sur la matérialisation de l'installation de l'œuvre vidéo *Does Care Have a Gender*. Kinga nous montre le livret éponyme qu'elle comptait publier, lequel contient les histoires personnelles ainsi que quelques photos prises des personnes concernées. Treva propose que l'on ajoute ce livret à l'installation afin que les visiteur·e·s puissent le manipuler parallèlement à la visualisation des vignettes composant l'œuvre.

- 1 T: And then would be nice to have the book (.) too.
2 K: Uhum.
3 T: So that people that were sitting could also be flipping through images and the book.
4 K: Uhum:: yeah, yeah:: that's, that would be great ((rires)) I'd love that. Yeah! ((rires))
5 T: Yeah, this is great ((Treva et Renata regardent les photos))
6 K: Yeah, I'm really proud of it, I'm normally not very proud of what I do, but this picture I took
7 and I was like "Yeah, this is great!!" ((rires))
8 R: That's good! *That's girl power*.
9 K: Yeah:: ((Kinga touche son menton, elle a l'air un peu perturbée par le commentaire de
10 Renata. Elle se tourne donc vers Treva)) Are there any other like queer or trans artists in
11 the show?
12 T: ((Treva se tourne vers Renata, et ensuite elle se retourne vers Kinga. Elle semble un peu
13 déstabilisée par la question)) Yeah. Yeah, we haven't actually, I mean we haven't met and
14 talked deeply: you know for sure, I think that at least one of them is: I am blanking on her
15 name right now ((Treva rit de manière un peu gênée))
16 R: What's the work? ((Kinga prend son verre et boit un peu d'eau))

¹⁵² Journal de bord, 13 août 2018.

17 T: It's ahm: ok, I have to think through it, because it's been a while since I looked through all
18 the proposals, we have: if I looked at the poster I would know who it was: but we don't
19 know all the artists well enough yet, I mean basically ahm:
20 R: 'Cause I got the feeling that Kinga was:: the only:: ((Kinga hoche la tête))
21 T: I don't know, I think there's one other person, but ah:
22 R: I think so.
23 T: You know, two of the artists from previously, right the two Brazilian artists, but then
24 everyone else we:: I really wanted to do (.) a call ahm, because I felt like it would be great
25 to tap into other networks.
26 K: Uhum.
27 T: And I'm also relatively new to Montréal, I've only been here for two years, ahm: so I have
28 a much bigger network, I know a lot more people in Toronto where I'm from:
29 K: Yeah.
30 T: So I thought it would be really nice to: expand a lot and put on a call, so we actually haven't
31 really:: I mean I haven't met any of the artists, so this is the first time we do the studio
32 visit ((Kinga quitte sa chaise et s'assoit sur un pouf)) so we haven't really talked in depth
33 to any of the artists yet other than their proposals for the works exactly.
34 K: Yeah, I'm just like (.) I'm asking because like- *it's like a very honorable work*. [...] Ahm::
35 anyways, but I won't be there like, and ahm:: (0.3) I don't know, because I've had a little
36 bit of past experience ((elle donne un sourire nerveux)) of people having pretty like (.)
37 strong reactions to the work.
38 T: Uhum.
39 K: And I got kind of like really protective ah:
40 R: Of course.
41 K: Of the people I work with, so:: it's like an, always kind of like a dichotomic thing like me
42 being a cis woman, them being like all the trans people or like non-binary people, and then
43 like:: the show being created by cis women and being about women who identify, or like
44 the majority of the people being like, maybe more, I don't know if that is true, that it's
45 maybe like more conventional, but- but the description was really to like deconstruct that,
46 so I think that's why, like it does fit, but I have like (.) a little worry that I just want to ask
47 you to not like feel insecure about it, because (.) yeah, I don't want to make people like::
48 yeah: think we're like the only ones, or something, or like that everything is like pink and
49 like *femme* and then we're just this like (.) ahm:: ((rires))
50 T: No ((rires)) No it will not be like that.
51 R: It will not.
52 T: No [definitely not].
53 K: [Okay.
54 T: Yeah, yeah.
55 R: For us, it's very important to like deconstruct the idea of the feminine.
56 K: Yeah.

57 R: As a gender related thing, we were just talking about that. So we want to show what
58 feminine can be that is not at all connected to gender, to the female gender.
59 K: Cool. ((elle hoche la tête de manière affirmative))
60 R: So that's what we were looking [for
61 K: [Cool.
62 R: And the works we got, and I think that is what we were able to find.
63 T: ((Trevia regarde Renata)) I think the work is definitely reflective of that.
64 K: Yeah ((Kinga sourit)) I was [just
65 R: [But what we can't control, what we can never control, is the
66 reactions of the visitors, right?
67 K: Of course.

La visite d'atelier de Kinga a été pour moi l'un des moments les plus délicats de toutes les phases de réalisation de l'exposition. L'extrait que j'analyse ici se déroule lors de la partie finale de notre rencontre, un rendez-vous qui fut l'occasion de nombreuses gaffes de ma part, en raison surtout de mon manque de familiarité avec le vocabulaire *queergender* anglophone. Par exemple, j'ai moi-même, à quelques reprises, mal utilisé les pronoms pour désigner les personnes apparaissant dans les vignettes, et j'ai aussi désigné un parent non-binaire en mobilisant le mot « mère ». Ces erreurs furent immédiatement corrigées par l'artiste à chaque fois. Ce contexte éclaire la raison pour laquelle Kinga semble hésitante à la suite de mon commentaire à la ligne 8, « That's girl power ». Mon intention était d'encourager le sentiment d'accomplissement et d'*empowerment* de l'artiste. Or, en s'ajoutant à d'autres moments et d'autres *voix* un peu gênant·e·s que cette rencontre a matérialisé·e·s, ce commentaire prend une tournure qui échappe à mon intention initiale. C'est comme si, à travers cette expression, je ventriloquais un soutien *exclusif aux femmes cisgenres*, laissant les personnes queer – comme par exemple, les personnes représentées dans les vignettes de *Does Care Have a Gender* – en position de marginalité, car non représentées par le mot « girl ». Notons aussi que cette possibilité de perpétuation de normes exclusives imposées aux personnes queer (centrales dans le travail de Kinga) la dérangeait beaucoup.

C'est une préoccupation avec l'environnement dans lequel son œuvre serait exposée qui semble donc avoir poussé Kinga à nous poser la question concernant l'identité de genre des autres artistes aux lignes 10-11. Elle affirme, plus tard dans la conversation, également avoir eu des expériences négatives dans le passé (lignes 35-36), ce qui renforce son sentiment d'inquiétude par rapport au rôle que les personnes de son œuvre occuperaient dans l'exposition. Treva et moi n'avions pas de réponse précise à cette interrogation dans la mesure où nous ne connaissions pas encore tout·e·s les artistes personnellement à ce stade, en particulier leur identité de genre. Clairement, la question posée par Kinga nous déstabilise (comme on le constate, par exemple, par le sourire nerveux de Treva à la ligne 15) dans la mesure où elle nous fait apparaître comme mal préparées pour le rôle que nous occupons, remettant potentiellement en question notre expertise et notre familiarité avec les pratiques des autres artistes. Ainsi, je pourrais dire que pour Kinga, la non-connaissance de l'identité de genre de chaque artiste semble ventriloquer une absence de priorité du queer au sein de notre exposition. C'est comme si, à ce moment-là, elle réalisait que l'orientation queer de *Femynynytes* n'était pas aussi présente ou matérialisée qu'elle l'aurait imaginée, en regard de la promotion que nous avons faite par les affiches et les réseaux sociaux, moyens par lequel elle avait pris connaissance de l'appel à projets¹⁵³.

Kinga semble également exprimer son malaise lorsqu'elle change de place (ligne 32), comme si un siège plus confortable pouvait l'aider à exprimer ses questionnements délicats par rapport à l'exposition. L'artiste explique en détails ses incertitudes aux lignes 39-49 : elle, une femme cisgenre qui participe à une exposition organisée par deux femmes cisgenres, craint que les personnes transgenres et non-binaires de son œuvre soient *isolé·e·s* dans l'évènement (ligne 48), en particulier si la majorité des autres artistes met de l'avant une vision conventionnelle des féminités (ligne 45). En effet, Kinga semble être un peu déçue face à notre explication dans la mesure où elle s'attendait à une exposition mettant en avant la *déconstruction* des idées typiques

¹⁵³ Kinga nous a donné cette information à un autre moment de la conversation, quand je lui ai demandé comment elle avait rencontré notre appel.

associées au genre (ligne 46). Aux lignes 57-60, c'est à mon tour de tenter de la rassurer : effectivement, elle avait bien compris : tel est le but de l'exposition et les autres œuvres du groupe rendront honneur à cet engagement (lignes 62-63).

À la ligne 49, Kinga manifeste aussi un souci spécifique en lien avec l'usage de la couleur rose, une tonalité associée au stéréotype féminin, laquelle ne s'associe au queer que si elle est utilisée dans un contexte *queer femme*¹⁵⁴. En réponse, nous lui assurons que notre intention n'est pas de mettre de la couleur rose partout (lignes 50-52), une réponse qui ne semble pas la convaincre, comme nous le voyons par la suite dans la partie de notre conversation qui se déroule quelques minutes plus tard :

- 68 K: I was also gonna ask you ((elle se gratte le nez)) cuz I was:: surprised that the poster, you
69 chose it to be pink. Why? ((rires))
- 70 T: ((Trevia hoche sa tête en riant)) Ahm:: well, I mean, it's not (.) I think it was (.) I mean I
71 guess it is: it does have some kind of like gender complications to it, but I think: I dunno
72 ((elle se tourne vers Renata)) we wanted it to be bright and::
- 73 R: Yeah.
- 74 T: But wasn't specifically trying to:: connect with kind of that:
- 75 R: We didn't talk about it because (.) we thought, I thought it would be too obvious to say
76 "Hey look, we're talking about femininity, we can't use pink." You know, I- I actually
77 thought it was (.) going with us in our discourse of like trying to question it all, to use pink,
78 actually ((Kinga hoche la tête pour dire oui)). So:: you know, for me, it's really: not, it's a
79 way of like- say, "it's just a colour." Like any other, you know.
- 80 K: (0.2) Well *I don't think it's like any other* because ((elle regarde Trevia)) it is very assigned
81 to: like it's like, it's kind of like saying like "Oh it's just a colour," right, because it's not. Like
82 *in an ideal world it would be* ((Trevia hoche la tête pour dire oui)), but it's not *because of*
83 *the systems of oppression*. So:: I dunno, and like- I think it would work if it's like reclaiming
84 on the *femme power*, like reclaiming it, pink, that's your like, your goal, but I was surprised
85 to see it honestly because- because of the description of *trying to deconstruct* it, and then

¹⁵⁴ Dans un contexte queer en langue anglaise, l'utilisation du mot français « femme » fait allusion aux personnes s'identifiant comme femmes qui se présentent d'une manière considérée comme « féminine » selon l'idée traditionnelle que l'on se fait de la féminité. Pendant longtemps, il s'agissait d'un terme péjoratif dans l'univers LGBTQI+. L'idée était, en effet, qu'une femme non hétérosexuelle ne devait pas s'associer à des marques de féminité classiques, comme par exemple la couleur rose, les robes, le maquillage etc. En se réappropriant cette notion, l'esthétique *femme* propage, au contraire, l'idée selon laquelle les femmes queer ont le droit de décider comment leur sexualité sera représentée, y compris si celle-ci renvoie à une conception stéréotypée de la féminité. Autrement dit, dans la mesure où elle se retrouve appropriée par des personnes queer, la féminité classique ne serait plus classique.

86 using like the most like, obvious colour. I was surprised to see it, and you probably will (.)
87 be asked ((rires)) but, yeah.

88 T: Yeah, I don't know.

89 R: Yeah *it's pretty clear in my mind why it shouldn't bother*, but maybe we should talk about
90 it to (.) give a more: ahm:: (0.2) established answer, but yeah, in my head it was actually
91 *part of the provocation*. To use pink, but, yeah. But I understand that it can feel
92 uncomfortable, right?

93 K: Yeah. Because like, you know, a lot of people, like (.) like Hannah in that video right, is like,
94 born as a woman but wouldn't like (.) and like, wouldn't be comfortable like (.)

95 R: Uhum.

96 K: Being represented this way. Obviously, we have to like think of everyone, but I'm just like
97 (.) this is actually like *our "go to thing"* when we talk about feminine things, they're always
98 pink.

99 R, T: Uhum.

100 K: But (.) I also know that it can be empowering too, you know, "You don't like pink, I'll be
101 pink as fuck", you know, and that's ok too.

102 R: Yeah!

103 K: I guess.

104 T: (0.4) we can definitely look at it more.

105 R: Is the poster pink?

106 T: The:: the new one? Yeah it does have pink in it, yeah, cuz there's a lot of like flash tones
107 of Faye's work in the background.

108 R: It's not the pink of the call for projects.

109 K: No but the call was like, the call was like, orange, right?

110 R: Ahm no, it was pink.

111 T: It was pink.

112 K: Yeah?

113 T: But it was like a flashy:: it wasn't like hot pink it was a flashy pink.

114 K: ((rires)) Yeah, it's just::

115 R: But that bothers you, you think? It bothers you, a little?

116 K: It bothers me a little bit, in terms of like:: like, because: (0.2) *yeah, if it's deconstructing*
117 *gender*::

118 R: Uhum:

119 K: Then using:

120 R: A gendered:

121 K: A gendered colour, I'm just like, not sure:: like, it wouldn't have been my choice, like I
122 would say. I won't be thinking a lot about this, but I think it's good to like creatively open,
123 because::

124 R: Of course, yeah.

125 K: Ahm:: yeah.

126 T: Yeah, and the show definitely won't look like that ((Treva regarde Renata, qui fait non de
 127 la tête))
 128 R: No.

Encore une fois, cet extrait montre qu'au début de nos visites d'atelier, Treva et moi n'avions pas suffisamment de ressources pour répondre, d'une manière appropriée, aux questions relatives à la manière exacte dont le queer se matérialiserait dans *Femynnytees*. Cette partie de la discussion concerne le choix de la couleur rose pour l'affiche de promotion de l'exposition, une décision qui avait été prise communément par Treva et moi-même, même si Treva s'est chargée de l'élaboration conceptuelle et graphique de tout le contenu promotionnel de l'exposition.



Figure 15: Première version de l'affiche de promotion, Femynnytees.



Figure 16: Version finale de l'affiche de promotion de Femynnytees, après feedbacks de Kinga et Faye.

Lors de notre discussion à propos du *layout* de l’affiche, ce choix n’était absolument pas fondé sur une problématisation de la couleur, mais simplement sur une série de tentatives de combinaison ayant comme base la palette de couleurs de l’œuvre *Screenshot(s)*, de Faye Mullen, que Treva avait choisi comme arrière-plan du poster (Figure 15). Après la visite d’atelier de Kinga, Treva a produit une nouvelle version (Figure 16) qui augmentait l’emprise du noir dans l’affiche. C’est cette seule version qui fut finalement diffusée.

Dans l’extrait ci-dessus, la couleur semble matérialiser une importante dimension de ce que pourrait signifier le fait de renverser les stéréotypes traditionnels de genre liés au féminin, un renversement qui s’exprime cependant d’une manière opposée pour Kinga et moi-même. Cette question se matérialise aux lignes 68-70, lorsque Treva semble de nouveau prise par surprise par une question de l’artiste, à savoir, « pourquoi nous avons utilisé la couleur rose pour notre affiche promotionnelle ». Comme dans l’interaction précédente (ligne 12), Treva se tourne vers moi, comme pour chercher de l’aide par rapport à ce qui apparaît un peu comme une question piège (ligne 72). Encore une fois, ni moi, ni elle n’avons la réponse, même si j’admets avoir pensé à cette question auparavant (ligne 75) sans l’avoir considéré comme problématique, étant donné que pour moi, la réponse était *évidente*. Il s’agissait d’une couleur comme n’importe quelle autre (ligne 79). Promptement, Kinga manifeste son désaccord, en ajoutant que dans un monde idéal, le rose serait effectivement comme n’importe quelle autre couleur (lignes 80-82), mais qu’à cause des enjeux de pouvoir de la société et des stéréotypes de genre, ce n’est pas le cas (lignes 82-83). Ici, la disparité est flagrante : pour moi, le rose ventriloquerait une provocation *contre* les logiques de pouvoir découlant du patriarcat alors que pour Kinga, cette couleur exprimerait, en réalité, les systèmes d’oppression que je pense dénoncer à travers l’usage de cette couleur.

Au cours de ces deux différents moments de la conversation avec Kinga, les responsabilités que Treva et moi-même associons au *rôle de curatrices* – comme par exemple le devoir de *maîtriser* tous les éventuels détails de l’exposition – semblent nous avoir poussées à donner des justifications immédiates plutôt que de reconnaître que c’était une bonne question

pour laquelle nous n'avions pas de réponse. Nous avons ainsi préféré « garder la face », sans assumer, à l'endroit de notre interlocutrice, que nous avons peut-être été naïves en ignorant cet aspect dans la création du matériel promotionnel. Ainsi, malgré mes insécurités personnelles et comme pour lui démontrer que je peux répondre aux soucis que Kinga vient de relever, j'exprime, à la ligne 89, une sorte de certitude lorsque j'affirme que pour moi, il était *évident* que le rose ne pouvait pas déranger puisqu'il était clair qu'il s'agissait d'une provocation (ligne 91). Au-delà du fait que je change soudainement de posture – après tout, si c'était vraiment une provocation, le rose ne pouvait donc pas être une couleur comme n'importe quelle autre, comme je l'affirme pourtant à la ligne 79 – je suis, en fait, en train de fabriquer, sur place en quelque sorte, cette justification, dans la mesure où Treva et moi n'avions jamais eu cette discussion, et ce même si les questionnements soulevés par Kinga m'avaient traversé l'esprit la première fois que Treva m'avait montré l'affiche¹⁵⁵.

Malgré cette résistance de ma part, j'ouvre le sujet à la discussion (lignes 91-92), et aux lignes 96-98, Kinga invoque d'autres figures pour appuyer son argumentaire : elle utilise le prénom *nous*, ventriloquant, il me semble, *tout un chacun* pour affirmer que la couleur rose est un représentant universel de la féminité. Néanmoins, aux lignes 100-101, elle paraît avouer qu'on pourrait reconnaître un *certain sens* à notre raisonnement provocateur. Cette fois, c'est Treva qui ne semble pas convaincue que l'artiste croie vraiment à ce qu'elle est en train de dire (ligne 104), ajoutant que nous reconsidérions notre choix en prenant ses remarques en compte. Par la suite, aux lignes 116-117, Kinga évoque, encore une fois, la déconstruction de genre que notre exposition est censée promouvoir, ce qui est supposé rassurer l'artiste. À plusieurs reprises durant sa visite d'atelier, l'artiste ventriloquera cette déconstruction – un mot présent dans le texte de l'appel à projets – une action qui nous amène à réfléchir sur cette question de façon répétée. Une question alors, se formule : le trajet de l'exposition matérialise-t-il *vraiment* la

¹⁵⁵ Journal de bord, 7 mai 2018. Ajoutons à cela mon souci de ne pas avoir à demander à Treva de retravailler l'affiche, étant donné qu'elle seule, parmi nous deux, avait les compétences pour mobiliser les logiciels de création et que je ne voulais donc pas la surcharger.

déconstruction de genre que nous positionnons comme centrale dans le projet ? Une fois de plus, Treva et moi acceptons de faire un compromis pour répondre à une préoccupation de Kinga (lignes 126-128) : *Femynynytees n'aura pas* une esthétique similaire à ce qui s'affiche conventionnellement comme féminin. Nous nous engageons, pour la deuxième fois auprès de cette artiste, à maintenir ce qui avait été promu lors de l'appel à projets.

Les discussions autour de l'affiche ne se résument pourtant pas aux interventions de Kinga. L'artiste Faye Mullen a, elle aussi, fait des commentaires importants en regard de la question de la matérialisation du queer dans ce contenu promotionnel. Son questionnement concernait cependant le langage utilisé et non pas l'identité visuelle de l'affiche. Voici la réponse de Faye au courriel envoyé par Treva le 4 mai 2018¹⁵⁶, un courriel où la curatrice demandait l'autorisation de l'artiste pour l'utilisation des images de son œuvre *Scheenshot(s)* comme arrière-plan de l'affiche :

129 F : I feel very comfortable with the use of my image(s) for the exhibition poster and/or other
130 media. Please feel enabled in doing so.

131
132 Although, there is something leading to some discomfort in the poster. That is the use of
133 the word "womanliness" which, I feel excludes the variant experiences of femynynytee.
134 I feel safe bringing this forward because of the use of your inclusive language used in the
135 call for submissions. Would you feel it appropriate to use a different word even if that
136 might be "womxn" or "womyn" ?

137
138 I guess I'm just trying to eloquently say "if it's not going to be queer I don't want to be a
139 part of it" à la Leanne Betamosake Simpson. With this said - and this is directly apart of
140 my practice in decolonizing space/place would you feel comfortable also including
141 Montreal's traditional name: Tiohtià:ke acknowledging the unceded land we live, work
142 and make on.

143
144 These are both expressions of my commitment to the exhibition and the value I am placing
145 on collaboration. Thank you for holding space to hear this.

¹⁵⁶ Ce courriel nous a été envoyé avant que Treva et moi rencontrions Faye personnellement lors de sa visite d'atelier, réalisée le 16 mai 2018.

À la ligne 133, Faye fait référence à la phrase que l'on lit en haut de la première version de l'affiche (Figure 15) : « how can we manipulate the forces of evil, destruction and temptation, to which the feminine has been bound, in order to reclaim the very notion of *womanliness*? ». Pour Faye, le mot « womanliness », effectivement appliqué comme synonyme de *féminité*, exclut plusieurs autres formes d'expérience des *femynynytes* (ligne 133), contrairement à ce que nous avons promu dans l'appel à projets (lignes 135-136). Il s'agit d'un problème très similaire à celui pointé par Kinga en lien avec la couleur rose : les deux artistes identifient des failles d'inclusion de certaines identités de genre qui leur semblaient paradoxales vis à vis du texte de l'appel auquel elles avaient répondu.

Faye, pourtant, réagit de manière encore plus incisive que Kinga : en empruntant les mots qu'elle attribue à l'artiste Leanne Betamosake Simpson, elle clarifie que si l'exposition ne s'avérait pas elle-même queer, elle préférerait ne pas en faire partie (lignes 138-139). Les discussions entre Treva et moi ayant suivi cette demande de reconnaissance territoriale – une manière d'inclure d'autres diversités à ce processus curatorial et, par ce biais, de le rendre *plus queer* – nous ont poussé à inclure le nom autochtone de la ville de Montréal, Tiohtià:ke non seulement dans les pièces promotionnelles (affiches, bannières, communiqués de presse, infolettres), mais aussi dans le texte curatorial affiché à l'entrée de la galerie. La reconnaissance territoriale a également été prononcée au début de tous les événements dans le cadre de la programmation parallèle. La première requête de Faye, à savoir, la substitution du mot « womanliness », a aussi été accordée : nous l'avons tout simplement remplacée par le mot *femynynytes*, qui en soi ventriloquait déjà l'ampleur queer que nous cherchions à mettre de l'avant. Au travers de tous ces agencements mis en acte, ce courriel a été rétrospectivement un événement phare dans le développement de *Femynynytes*.

En résumé, l'évolution queer de l'exposition a été un processus collaboratif. Plus précisément, dans la re-considération de quelques-uns des moments les plus importants des échanges présentés ci-haut car ils ont modifié la route de l'exposition. Après ces deux événements, Treva et moi avons fait attention de ne plus mentionner le mot « femme » lorsque

nous faisons allusion à des féminités censées être représentées par *Femynynytees*. Ces deux échanges nous avaient, en effet, aidées à comprendre que les femmes cisgenres *sont déjà a priori incluses* dans la notion de féminité. En effet, si nous cherchions à parler d'autres formes de féminités possibles, la question de la cohérence avec nos propos originaux incluait d'office l'inclusion des formes amenées par Kinga et Faye. Le mot « femme » a donc été systématiquement remplacé par l'expression « personnes s'identifiant comme femmes » dans l'ensemble des textes éducatifs de l'exposition et la couleur rose n'a pas été prépondérante dans l'expographie, même si elle existait dans certaines des œuvres exposées¹⁵⁷. Cet effort curatorial fut d'ailleurs reconnu par Faye dans un « *post* » qu'elle produisit sur le compte Instagram de l'œuvre *Screenshot(s)* le jour de l'ouverture de l'exposition, 5 juillet 2018 (Figure 17). Elle y déclare :

146 @fayeinacorn : over the past decade, i've come to know that for me it is devastatingly rare
147 to feel safe in the artworld. institutions have been cages in which i had a false sense of
148 security and i tend to collapse again + again under these woollen weighted blankets. i
149 speak of rarities here because it leaves room for exceptions. .
150 .
151 within that room, there are worlds.
152 .
153 recently, i was invited into the world-makings of @femynynytees, empathetically
154 sustained by @renatareps and @trevamichelle who carved out space for a group of
155 womxn to *lay down walls and queer the fuck out of a line*.
156 it is one thing to make an exhibition about something and it's another to practice that
157 something in the making of. as curators, *they created space for a queering to be had*. and
158 throughout the process, i felt i was heard.
159 Renata + Treva reminded us that we are enough.
160 and some. .
161
162 Julia, Julia, Karla, Mailis, Kinga, Heidi, Eileen, Mary :: What an honour it is to be making
163 along side each of you, your propositions for ways of being in the world are inspiring.
164 there is hope that the exception that is this experience will one day be the expected.
165

¹⁵⁷ La machine à coudre utilisée par Mailis Rodrigues dans l'œuvre *Capucha* était rose vif, ainsi que la broderie de sa nappe en dentelles. Treva et moi n'avons pas interféré dans le choix de l'artiste parce que nous avons considéré que ce choix dérivait de sa liberté créative.

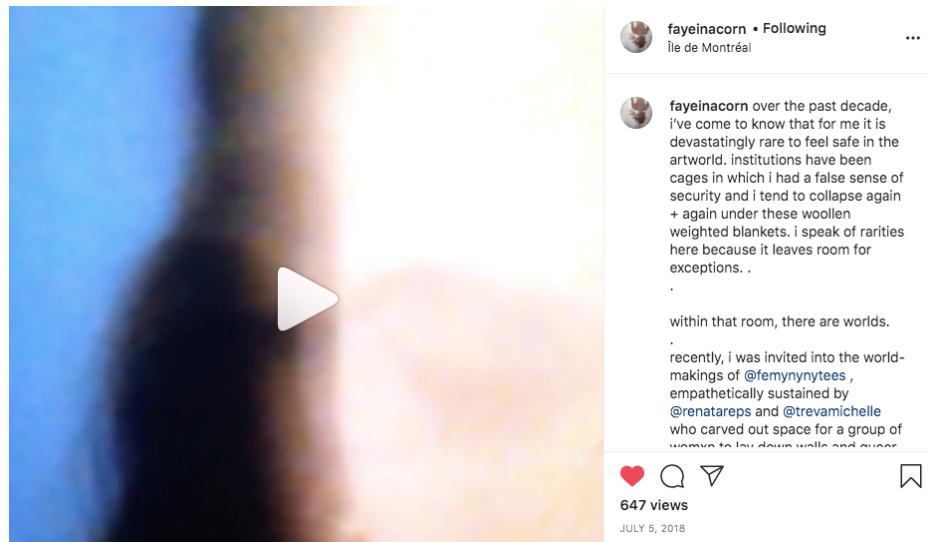


Figure 17 : « Post » Instagramt, Screenshot(s). Capture d'écran du post publié par Faye dans le compte @fayenacorn le 5 juillet 2018

Ce « post » de Faye est un important marqueur de nos tentatives de *queeriser* non seulement le cube blanc – espace de l'exposition - mais aussi l'ensemble du processus curatorial de *Femynnytees*. L'artiste affirme que les curatrices ont réussi à briser la barrière entre discours et pratique (lignes 156-157). Cela sous-entend que pour Faye, la thématique de l'exposition et les pratiques curatoriales chargées de l'engendrer pouvaient être dûment identifiées comme queer. Autrement dit, l'artiste suggère ici que Treva et moi avons finalement montré, dans la pratique, ce à quoi pouvait ressembler le *queer curating* (ligne 157) : une façon d'inclure les artistes dans le processus décisionnaire d'un projet curatorial pour que leurs doutes et aspirations soient pris-e-s en considération, mais aussi pour que les créateur-e-s se sentent écouté-e-s (ligne 158). Ce « post » est l'une des traces les plus concrètes de la matérialisation d'une pratique matérielle-discursive de *Femynnytees*, dans ce cas-ci sous la forme d'un texte rendant compte de l'émergence concomitante de discours et matières construisant le phénomène du queer dans l'exposition.

6.3.2 L'intimité dans *Femynynytees*

Une importante pratique matérielle-discursive du curatorial lors du processus de construction de l'exposition *Femynynytees* fut la matérialisation de l'exposition elle-même comme un ensemble de portraits intimes de la vie de chaque artiste. Il n'est pas rare que les œuvres d'art dévoilent ou manifestent une part de l'intimité de son auteur·e car elles sont fréquemment créées à partir de motivations, passions ou réflexions personnelles. Néanmoins, ce que l'on observe dans ce cas, c'est une compréhension des féminins comme autant d'*espaces d'intimité*, des lieux parfois inconfortables et menaçants, mais d'autres fois apaisants et joyeux. Il est, par ailleurs, possible d'accéder à ces espaces dans l'environnement sécurisé et relativement protégé de l'exposition.

Par exemple, le récit de harcèlement présenté par *circuits*, œuvre d'Eileen Mary Holowka, était accessible sur un écran d'ordinateur tourné vers un des murs, ce qui permettait aux publics d'entrer dans une espèce de bureau privé pour visualiser l'œuvre. Les vidéo-portraits de *Does Care Have a Gender* furent présentés, quant à eux, sur une petite télévision située dans un coin de la galerie, laquelle les visiteur·e-s pouvaient regarder assis·e sur un pouf, comme s'ielles étaient dans le salon de leur propre maison. Le récit d'infertilité d'*Échec quantifié* était, pour sa part, raconté par la voix de l'artiste Heidi Barkun elle-même afin de pouvoir être entendu individuellement par le biais de casques. Ainsi, sur un total de huit œuvres, trois avaient une inspiration autobiographique – *En attente*, *circuits* et *Échec quantifié*. Sur ce même total, deux offraient des portraits de moments intimes d'autres personnes – *In Bed* et *Does Care Have a Gender* – et deux autres, *Screenshot(s)* et *The Menstrual Cup Project*, appelaient à des actions que l'on pourrait aussi qualifier d'intimes : manipuler son propre téléphone cellulaire pour retrouver l'œuvre ou encore boire un liquide faisant allusion à du sang menstruel.

Force est de constater cependant que cette dimension de l'intime n'était pas du tout intentionnelle : elle ne faisait aucunement partie du projet que les curatrices avaient en tête pour l'exposition, l'intimité n'étant pas, par exemple, un critère ayant influencé notre sélection des

œuvres. Autrement dit, Treva et moi n'avons pas réalisé que le caractère intime des œuvres dans l'ensemble de l'exposition ressortirait, comme on le verra, de la perception des artistes elles-mêmes et d'une grande partie de commentaires des visiteur·e·s. Cet aspect s'est donc révélé *malgré nous* et *grâce* à d'autres composantes du curatorial, comme le dialogue établi entre les œuvres à travers leur placement dans la galerie. Ceci dit, c'est principalement à partir des similarités des démarches perçues par les créateur·e·s elles-mêmes que cette dimension de l'intime s'est explicitée. Cette correspondance spécifique s'est originellement rendue visible lors de notre réunion collective, au moment où les artistes ont pris la parole pour signaler des connexions entre leurs diverses pratiques. Dans l'extrait suivant, Eileen (E), moi (R) et Kinga (K) discutons de ce thème.

- 1 E: I think it's gonna be really interesting to see like how (.) how it plays out and how people
2 respond to things 'cause there're so many- there're so many like *very intimate and*
3 *personal pieces* and like I think that in a good way, the [inaudible] ask for like people to
4 come and so- so much work to like witness and see that throughout their work, in kind of
5 like going to very intimate spaces with other people, like think- I don't know what exactly
6 to say about that except that I think like (.) it's more exciting and more interesting than
7 just like an average art gallery space, like I think it's like, but it also asks a lot more work
8 of the people who are coming into that space to like (.) I don't know, in a, like in a- I think
9 it's interesting *when dealing with femininities it also (.) has moved into the space of like*
10 *intimacies*. Or like yeah, I don't know what else, like some other word you can put on that.
11 But (.) yeah, I think it's very powerful.
- 12 R: Yeah, it's interesting that you talk about- I'll just point something out, like it's interesting
13 I mean that you talk about intimacy 'cause I was just thinking about that actually, it was
14 not a (.) *conscious curatorial choice* to- to, you know to select works that were talking
15 about intimacy but at the end, we have a very intimate show. All of the pieces we're
16 gonna- we're gonna be ahm showing ahm (.) tell a lot about their artists and about their
17 own visions of femininities in a very very intimate way, that sometimes is not private, but
18 intimate, right? And ahm and we're gonna be sharing that with an audience of people that
19 we don't know and (.) that we want to be able to- to- (.) to be the most, you know like,
20 the larger as possible, so we don't want, as we're gonna be in a- we're gonna be showing
21 new media art-based work mostly, we don't ahm, we didn't want it to be focused on
22 people who are very familiar with the new media art world. So what we were trying to do
23 with all the- the work from the text, thank you very much for helping us with that, is to be
24 able to touch a larger audience too, so that the works that you have brought to us can be-
25 can live through these other people that we don't know how they're gonna be, so the

26 intimacy of your work, like it's- it's a- (.) it's something- it's a very complex way of talking
27 about femininity because it's gonna- it's gonna live through people, it's a- *intimate pieces*
28 *that are gonna live through people that we don't know*. So maybe if you could tell me- tell
29 us how you feel about that too or, you know just to complement that.
30 K: I think it's gonna be an interesting challenge for the creators to like, like really:: like
31 facilitate this experience of intimacy for the viewers (.) cuz I have been like, showing my
32 videos, and: you know, like, a few times, at vernissages, it's just like:: it's awful. Like
33 obviously at the vernissage no one is gonna like (.) watch the videos, but even if they try,
34 it's just like:: it's really not intimate, like: even if it's like, in the corner, it's- it's not ((rires))
35 so:: I don't know, and then: most of the people will just come to the vernissage, and::
36 especially like, with that amount of audio work and intimate, like, stories, I wonder how:
37 yeah, it will: yeah, I'm curious how to like have- how people will make it work.

Eileen est la première à verbaliser, aux lignes 2 et 3, un aspect qui lui semble remarquable après que tout·e·s les artistes aient présenté leurs œuvres : leurs créations sont « *very intimate and personal* ». Son raisonnement s'approfondit aux lignes 9-10 lorsqu'elle élargit cette association aux féminités en général. Selon Eileen, les récits de ses collègues expriment aussi un féminin qui se montre dans l'intime. Les œuvres dévoileraient donc une partie de l'intimité de chaque artiste et les publics seraient invités à témoigner de ces intimités *à travers les œuvres* (ligne 4). Ces espèces de couches supplémentaires identifiées par Eillen demanderait aussi beaucoup plus d'investissement de la part des visiteur·e·s (ligne 8), mais rendraient l'exposition plus intéressante qu'un autre espace de galerie quelconque (ligne 7). En d'autres termes, l'intimité devient un facteur enrichissant la valeur et la pertinence de l'exposition et par cela, la rend plus puissante (ligne 11).

Je me déclare frappée par les commentaires d'Eillen, lesquels démontrent, selon moi, une grande sensibilité à l'exposition de manière générale. Comme je le précise, il s'agit aussi de quelque chose à laquelle Treva et moi n'avions pas pensé auparavant (lignes 14-15). Cette perspective s'est finalement rendue visible dans le texte curatorial de l'exposition, lequel fut rédigé après cette rencontre. On y lit que « *L'intimité des œuvres qui nous sont présentées nous demande de considérer nos présupposés et suppositions de ce que signifie être féminin* ». Ce

moment de transition – ou de devenir-exposition – est un autre exemple des dimensions collaboratives que l'on peut identifier parmi les nombreux éléments du curatorial ayant mené à la création de *Femynyntees*. Cette acceptation de la collaboration et de ses influences dans le devenir-exposition démontre que cet événement n'a pas seulement été engendré par un geste curatorial, mais par un ensemble de pratiques du *curating* donnant lieu à des instants de surprise qui composent le curatorial en soi.

Pour terminer ma réflexion concernant les propos d'Eileen, j'ajouterais ce que je perçois comme un élément potentiellement problématique : la réception d'œuvres si intimes par des publics formés *a priori* d'inconnu·e·s. Évidemment, en soumettant leurs projets pour l'exposition, les artistes étaient *a priori* d'accord avec cette idée de partage. Néanmoins, à la lumière de ce que l'on pourrait nommer une certaine *intimité collective* mise de l'avant par cette réunion, j'invite alors les artistes à exprimer leur point de vue à propos de cette question. Kinga prend alors la parole pour formuler une préoccupation relative à la manière dont *les créatrices* allaient contourner le défi d'élaborer un espace favorable à l'expérience d'œuvres aussi intimes (lignes 30-32). Les créatrices auxquelles l'artiste fait référence sont Treva et moi-même, les curatrices qu'elle perçoit comme ayant le devoir de proposer aux publics une expérience soignée des œuvres. À ce propos, on notera que non seulement le soir du vernissage, mais aussi pendant toute la durée de l'exposition, les craintes de Kinga se sont finalement avérées sans réel objet (lignes 33-35), les publics démontrant, par exemple, un grand niveau de respect et d'admiration pour l'œuvre *Does Care Have a Gender*, qui fut souvent décrite comme la plus appréciée de *Femynyntees*. Le placement dans un coin peut ne pas avoir été suffisant (ligne 34), mais lorsque l'on ajoute l'esthétique casanière et le contenu diversifié de l'installation, l'expérience d'intimité permise par cette œuvre spécifique fut globalement une réussite.

Quelques déclarations des visiteur·e·s participent aussi de la matérialisation de l'intimité chez *Femynyntees*, comme par exemple :

38 V28 : *Does Care Have a Gender* il y a (.) comme la, la :: une grande simplicité (.) dans : comment
39 on peut entrer *dans son univers (.) dans son intimité*. Les photos, j'ai adoré ça! C'est comme

40 (.) tu sens que c'est vraiment les photos (.) de la vie de quelqu'un. C'est super agréable le
41 feeling, de regarder la vie de quelqu'un sans connaître la personne, le feeling de regarder
42 (.) la vie de quelqu'un sans connaître la personne, puis qu'encore là, ça transmet, par le
43 biais, ça transmet, par les photos, ses questions sur la vie queer, trans et tout ça (.) mais
44 au-delà de ça, toi t'as une expérience de juste être dans: j'assiste à l'intimité de quelqu'un
45 à mon rythme, je passe là le temps que je veux sur les images qui me touchent plus ou
46 moins, ou, t'sais (0.2) son livre, son livre, il:: il est génial.

47 ***

48 V29 : Celle sur laquelle j'ai passé moins de temps aujourd'hui parce que je l'avais fait euh : l'autre
49 fois, mais c'est celle sur les coupes menstruelles. Euh :: parce que :: (0.6) parce que je la
50 trouve très intuitive et très euh :: euh :: (0.2) vivante en fait. Euh je trouve ça : je trouve ça
51 chouette qu'elle parle directement bah au public puis que euh: euh : (.) je sais pas, peut-
52 être que je suis particulièrement euh: eh : comment dire, sensible, sensible au sujet (.)
53 euh : et que euh :: (0.2) et que c'est pour ça que ça m'accroche, mais euh j'ai vraiment
54 aimé le fait de, ahm :: (0.3) en fait de pouvoir créer une espèce de dialogue autour de euh
55 autour de l'œuvre en fait, et de pas être soumise à:: à une vision et à:: comment dire, à:
56 de *pas me sentir complètement prise par une intime idée* ou une vision de l'artiste, mais
57 au contraire de euh... de *tisser ma, ma propre vision, ma propre intimité* avec quelqu'un
58 d'autre en plus en face pour dialoguer.

59 ***

60 V5 : C'est une exposition qui ouvre les horizons, qui euh qui me fait connaître des mondes que
61 je ne connais pas très bien effectivement, qui euh:: me laisse *entrer dans des intimités* euh
62 dans des (.) dans des questions que: bah que je sais que les gens se posent et qu'ils se
63 posent par rapport à eux-mêmes et que moi je n'ai pas à me poser pour des différentes
64 raisons quoi, personnelles effectivement euh (.) c'est euh je pense que c'est la découverte
65 de l'altérité, la découverte de l'autre, la découverte des problèmes que vivent enfin.

66 ***

67 V7 : Je trouve que l'expo est *très personnelle parce qu'il y a beaucoup d'histoires intimes* et
68 beaucoup de photos intimes et, bah par exemple les, bah, cette histoire sur l'ordi- t'sais,
69 c'est vraiment: c'est très, très, très intime (.) de lire quelque chose comme ça, même si
70 c'est un peu abstrait, ça m'a beaucoup touché (.) et je pense que c'est une chose que
71 beaucoup de femmes peuvent se retrouver dans ça, quoi, d'une façon ou d'autre, bah je
72 pense que chaque femme, quoi. Beaucoup de personnes.

73 ***

74 V23 : I really liked the variety of different artworks and different mediums. It's like, it's actually
75 very stimulating coming in and seeing the video right away, but I felt like the way the space
76 is set up, I could really kind of like engage with each work kind of separately, maybe just
77 'cause ((rires)) Peter and I are the only- no one is here. But that was my first impression,
78 just kind of like the chance to *have a really intimate relationship with each of these works.*

À travers ces témoignages, plusieurs types d'intimités se mettent ainsi à exister. Même si V5, V7 et V28 semblent tout·e·s parler du caractère voyeuriste (ligne 41) qui les amène à s'intéresser à des histoires intimes (ligne 67) et à entrer dans d'autres intimités dépeintes dans l'exposition, (ligne 61), V5 mentionne aussi un aspect éducatif. Lorsqu'il affirme, aux lignes 60-61, que *Femynnytees* « ouvre les horizons [...] me fait connaître des mondes que je ne connais pas très bien effectivement », il fait parler un des aspects les plus importants de notre projet curatorial, à savoir, la production d'un rapprochement entre l'univers queer et les personnes qui n'y sont pas forcément habituées. Sans mentionner une œuvre spécifique, il dit que l'intimité promue par l'exposition favorise la découverte de l'altérité et des problèmes que d'autres personnes vivent (lignes 64-65). Cette déclaration me paraît un bon exemple de *pont qui comble le fossé*, un point problématisé par V16 tout au long de la session 6.2.

Pour V29, en citant *The Menstrual Cup Project*, c'est sa propre intimité qui semble parler à travers l'œuvre – et d'autant plus lorsqu'elle est mise en dialogue avec une autre personne. Ainsi, non seulement l'œuvre parle directement aux publics (ligne 51), mais elle laisse aussi de la place pour que ces publics expriment librement leur propre intimité au sujet de la menstruation. V23, à son tour, souligne l'intimité *avec les œuvres elles-mêmes* (lignes 78-79) qui serait mise de l'avant, selon lui, par l'expographie et par la manière dont les œuvres étaient installées (lignes 75-76). Selon V23, l'espace physique et la matérialité des œuvres participent à la promotion de cette relation intime qui aide à saisir l'histoire racontée par chaque artiste. Par le fait que les visiteur·e·s rencontrent une œuvre à la fois, et ce même si ces œuvres furent exposées de manière relativement isolée les unes des autres (ligne 76), une expérience plus privée semble avoir été générée et, par conséquent, une expérience plus particulière et intime.

.....

Dans ce chapitre, j'ai analysé en détails quelques moments du *devenir-œuvre d'art* et aussi du *devenir-exposition* que j'ai rencontrés dans le trajet de réalisation de *Femynnytees*. Ces

moments se sont matérialisés, comme j'ai essayé de le montrer, à partir de rencontres affectives et créatives, autrement dit, de *correspondances* établies entre œuvres d'art et curatorial. Afin d'y accéder, j'ai fait appel à une approche communicationnelle centrée sur les interactions mises en acte par les artistes, les curatrices et les membres du public. Ces derniers et dernières ont été également influencé-e-s par les aspects physiques de l'exposition, comme l'espace de la galerie, l'expographie ou encore la matérialité des œuvres exposées. Dans le prochain et dernier chapitre, je ferai un bref retour sur l'ensemble de l'analyse, en mettant l'accent sur ce que je considère comme étant certains de ses points phares et ce dans le but d'élaborer un résumé des enseignements qui émergent de cette recherche.

Interlude 5

Parfois, le plus important est de continuer à rêver

“Art at its best has revolutionary power. It can make that which was forbidden yesterday acceptable today, enabling us to observe reality differently. This transformation is also the result of processes that we experience, and can be comprehended via acts of translation, transgression, transgenderism, and other measures that conceal a turn and reject the notion of one absolute truth.”

Galit Eliat¹⁵⁸.

Voici la manière dont s’est terminée la première rencontre que Treva et moi avons faite, toutes les deux, avec André Masson, le 24 juin 2018. Lors de cette réunion, nous lui avons présenté certaines des œuvres qui seraient exposées dans le cadre de *Femynynytes*.

A: Moi, je suis tellement content.

R: Oui?

A: Oui. J’étais content l’année passée, l’année passée c’était un risque¹⁵⁹. Parce que [...] t’sais, la- la galerie, we don’t want to make money with the gallery. But (.) everytime we speak, we say « if we had money we could do this, if we had money we could do that » ((fait le geste de quelqu’un qui donne du cash à quelqu’un)) So we try to merge :: the gold.

T: Uhum.

A: Sometimes, we do not sell, but if we have a nice exhibition, it’s not an obligation. Ahm ahm:: ahm:: je suis très content de ça. [...] ça a développé euh:: moi je viens du monde des arts, j’ai travaillé dans des centres d’artiste, j’ai juste vu des installations, des performances, j’en ai vues:: comprends-tu : moi j’ai exposé, j’ai fait d’installation, performance, c’est comme:: pour moi c’est un show, c’est comme une pièce de théâtre, d’une façon différente là, mais:: puis on te connaît (.) maintenant ((il se tourne vers Treva)) on va te connaître toi, mais on fait confiance aussi beaucoup en toi ((il parle à Renata)) (.) fait que moi:: bah je suis content là, ce que je vois, c’est:: (0.2) bah en fait- c’est la plus belle affaire que la galerie file (.) pour l’instant, et je suis toujours fier de ça,

¹⁵⁸ Eliat, 2016, p. 128.

¹⁵⁹ La première fois que la Galerie AVE a cédé la place à des commissaires pour organiser une exposition, c’était pendant l’été 2017.

et je suis fier aussi de voir, de passer le fil à des commissaires. Moi je veux voir dans trois ans, vous comme *curator* du Musée d'art contemporain ((tout-e-s rient))

R : Dans trois ans ??

A : Non parce que (.) après ça vous allez être capables de venir m'aider avec la réputation, à avoir des jeunes, toujours monter la:: la qualité des artistes. Puis de monter, tu sais c'est comme ((fait un geste de va et vient avec ses mains)) c'est un jeu de, de:: tu donnes, puis tu reçois, puis tu donnes, puis tu reçois:: puis tu grandis ensemble.

Ce retour positif d'André s'est répété des nombreuses fois jusqu'à la fin de l'exposition. À plusieurs reprises, il nous a fait des compliments par rapport à notre professionnalisme. L'institution artistique, ici représentée par la Galerie AVE et son propriétaire, m'a réellement accueilli les portes ouvertes, sans savoir exactement qui j'étais. Je reconnais que c'était une chance, ou un rassemblement cosmique de forces de l'univers, d'avoir eu une certaine facilité dans mon entrée dans le monde des arts de Montréal. Le vrai défi viendra plus tard, et il s'agira de continuer à croire qu'il est possible, malgré mon arrivée tardive, de faire de l'art une carrière. Ou en fait, plus que cela, de continuer à être touchée profondément par l'art après qu'il soit devenu métier.

Un de ces jours, je lisais à propos du syndrome de Stendhal, qu'on connaît aussi sous le nom de syndrome de Florence (puisque ce genre d'épisode se produit davantage dans la ville de Florence, apparemment¹⁶⁰). L'histoire de la définition de ce terme médical est assez impressionnante :

On January 22, 1817, while visiting Naples, Stendhal entered the Santa Croce chapel in Florence. In this chapel, covered with marvelous frescoes by Giotto di Bondone, superb paintings by Baldassare Franceschini, known as "Il Volterrano"; a temple that houses the tombs of Niccolò Machiavelli, Galileo Galilei and Michelangelo Buonarroti, Stendhal experienced a life-changing event. As a monk opened the gates, the French poet knelt on a prayer bench, and leaned his head back in awe. About this moment, he wrote: "I had reached that point of emotion that meets the heavenly sensations given by the Fine Arts and passionate feelings. Leaving Santa Croce, I had an irregular heartbeat, life was ebbing out of me, I walked with the fear of falling" (Palacios-Sánchez et.al, 2017, p. 121)

Ce qui est surtout incroyable, c'est que, pendant que je lisais cette description, un sentiment d'extrême familiarité est survenu en moi : je savais exactement ce que c'était car je l'avais déjà ressenti quelques fois dans ma vie. Une explosion d'émotions lors d'une rencontre affective avec une œuvre d'art qui dépasse toutes les notions que j'avais de ce que pourrait définir une expérience esthétique. Manque de souffle, le cœur qui bat rapidement, la sensation

¹⁶⁰Consulté le 13 septembre 2020. Répéré sur <https://www.theguardian.com/artanddesign/shortcuts/2018/dec/18/stendhal-syndrome-botticelli-the-birth-of-venus>

d'étouffement, comme si tous ces sentiments ne tenaient pas à l'intérieur de moi. Tomber en larmes, chercher un abri à l'extérieur du musée ou de la galerie, avoir besoin d'aller prendre l'air pour m'en remettre. Peut-être que dans mon cas, ça n'avait pas été un phénomène proprement psychiatrique (heureusement), mais oui, je savais ce que cela pouvait donner.

Au fait, ce qui m'avait motivée à me renseigner sur le commissariat d'expositions, au tout début, c'était le désir de permettre à d'autres personnes de ressentir le pouvoir d'une rencontre artistique sincère. L'espoir qu'elles ressentent quelque chose de similaire à ce que j'ai ressenti quand j'ai découvert l'œuvre *A Lot of Sorrow*, de Ragnar Kjartansson, pour la première fois. Les frissons, la tristesse, le désespoir, l'extrême joie, tout cela accumulé et confondu. Je voulais être l'un des ponts pouvant rendre ce phénomène possible, un mode d'accès à la sublimité qui, pour moi, est très unique à l'art.

Des fois, je pense à mon père, qui est médecin en soins intensifs et déjà à la retraite, et à la façon dont les années de profession l'ont rendu moins sensible, du moins en apparence, à la douleur physique des autres. Après avoir réanimé quantité de patient·e·s dans des conditions de santé aussi sévères, il s'est habitué, d'une certaine manière, à relativiser la souffrance. Ce n'est pas juste d'affirmer que ça ne le dérangeait pas, mais c'est comme si le bouclier qu'il portait pour supporter tout ça était devenu une partie inséparable de lui-même. J'ai peur, moi aussi, de devenir insensible. D'avoir à me protéger, de mon côté, de ce qui m'aurait auparavant enchantée. Que ça devienne juste une profession, seulement un métier comme n'importe quel autre.

Après tout, les batailles pour trouver sa place, le fait d'être constamment sujet·te à des critiques dures, la précarité financière, tout cela peut très rapidement briser la passion. J'en connais des cas, et parfois je me dis que c'est en train de m'arriver.

Mais en ces moments, je tombe sur un film. Une chanson. Un concert. Une peinture. Une œuvre de réalité virtuelle ou une vidéo interactive. Quelle que soit sa forme, je finis par le rencontrer, le froid dans le dos. La dernière fois que ça m'est arrivé, c'était différent. J'ai été inondée d'un sentiment de relaxation absolue qui m'a littéralement poussée à m'endormir, et ce après quelques nuits d'insomnie. Dans ma chambre, je regardais cette œuvre, un concert acoustique que le musicien brésilien Caetano Veloso faisait en direct à partir de chez lui, et pour l'espace d'un instant toutes mes insécurités semblaient résolues. J'ai réalisé que je pouvais compter sur l'art pour me reconforter aussi, et pour me tenir compagnie dans les moments de solitude.

En fait, quelle chance que la mienne.

CHAPITRE 7

Le devenir-œuvre du curatorial, devenir-curatorial de l'œuvre

Ce chapitre se veut un dialogue entre la littérature parcourue dans cette thèse et les enseignements auxquels m'ont amenée la réalisation et l'analyse du terrain de recherche. En effet, c'est seulement à partir de son observation empirique dans le cadre de mon étude que j'ai pu comprendre la manière dont les relations entre œuvre d'art et « curatorial » (von Bismarck, 2012 ; Rogoff, 2012 ; Lind, 2009 ; Martinon, 2013) peuvent se matérialiser. Cette observation m'amène à paraphraser une citation de Deleuze et Guattari (1980) dans le titre de ce septième chapitre, une réflexion que je reproduis ci-dessous une fois de plus, après son inclusion initiale au premier chapitre :

Le devenir-guêpe de l'orchidée, devenir-orchidée de la guêpe, chacun de ces devenirs assurant la déterritorialisation d'un des termes et la reterritorialisation de l'autre, les deux devenirs s'enchaînant et se relayant suivant une circulation d'intensités qui pousse la déterritorialisation toujours plus loin. (p. 17)

Dans la manière dont je conceptualise ce terme, le *devenir-œuvre d'art* découle d'un état de permanente déterritorialisation de l'œuvre et reterritorialisation du curatorial, et *vice-versa*. Ces mouvements transitoires se produisent lorsque œuvre et curatorial entrent en relation et notamment, établissent une « *correspondance* » (Ingold, 2011) l'un avec l'autre au sein d'un processus donné. Selon cette vision relationnelle, l'œuvre acquiert certains éléments du curatorial, qui est influencé, à son tour, par certaines caractéristiques de l'œuvre, même si ni l'un-e ni l'autre ne deviennent jamais équivalent-e-s. Ainsi, la perméabilité de l'œuvre considérée comme un trajet infini – ou plus précisément, comme une « ligne de devenir » (Deleuze et Guattari, 1980) sans début ni fin – aux « pratiques matérielles-discursives » (Barad, 2003) du

curatorial indique qu'il ne s'agit pas de deux réalités fixes et isolées, mais plutôt de deux processus s'accommodant et s'adaptant mutuellement l'un à l'autre. C'est le cas, par ailleurs, dans n'importe quelle mise en relation entre deux êtres ou états différents.

Pendant la réalisation de *Femynnytees*, j'ai pu observer, dans la pratique, le processus de déterritorialisation des œuvres par les *agencements* (Guattari, 2013) du curatorial. Autrement dit, j'ai fait partie intégrante d'un phénomène où les projets de chaque œuvre et de l'exposition se sont transformés en trajet (Souriau, 2009), c'est-à-dire en *devenir-œuvre* et, par conséquent, en devenir-exposition. Plusieurs aspects ont été fondamentaux pour cette compréhension relationnelle : les adaptations matérielles des installations artistiques, les changements et substitutions d'éléments importants pour les artistes après des discussions et des rencontres avec les curatrices, l'imprévisibilité de l'œuvre exprimée par la parole et par les actions des visiteur·e·s, entre autres. Ce processus est réciproque : lorsque *Femynnytees* a influencé la réalisation et la mise en exposition de chacune des huit œuvres, ces créations ont, elles aussi, collaboré au développement de *Femynnytees*. Autrement dit, l'exposition n'aurait évidemment pas été la même sans la présence de ces œuvres, lesquelles ne seraient pas non plus pareilles sans leur rencontre avec cette exposition. *Devenir-œuvres* et exposition ont ainsi été, circulairement, cause et conséquence de l'existence l'un·e de l'autre – ou, pour éviter un raisonnement linéaire, doublement produit·e·s les un·e·s par les autres.

À la fin du chapitre 4, je posais la question de recherche que j'explore depuis le début de la préparation de mon terrain :

Dans quelle mesure les correspondances établies entre les pratiques matérielles-discursives du curatorial et l'œuvre d'art participent au *devenir-œuvre* dans le cadre du processus curatorial d'une exposition d'arts médiatiques ?

Ce questionnement reste assez ouvert dans la mesure où plusieurs agencements différents ont activement participé aux plusieurs niveaux de *matérialisation* (Cooren, sous presse ; Grosz, 2011; Bouteloup, 2016) des *devenir-œuvre d'art* au sein de *Femynnytees*. Pour les examiner, il me

paraît d'abord nécessaire de délimiter précisément *quelles pratiques matérielles-discursives du curatorial se sont développées* pendant la réalisation de *Femynnytees*, pouvant ainsi être analysées. Évidemment, je n'ai pas pu identifier la totalité de ces pratiques, mais le marquage des plus importantes d'entre elles est rendu nécessaire pour répondre à un questionnement parallèle à la question de recherche, à savoir, *comment le curatorial se manifeste-il dans cette étude de cas?* Dans mon analyse, il fut possible de repérer les dimensions suivantes :

- 1) L'influence de certains moments de la préparation et du développement de *Femynnytees* sur le processus de matérialisation des œuvres. C'est le cas de quelques discussions entre artistes et curatrices et de quelques contraintes imposées par des dimensions physiques de la galerie, ainsi que par des questions budgétaires ;
- 2) Les témoignages individuels des visiteur-e-s de l'exposition et la relative autonomie des œuvres qui se sont mises à exister par l'expérience de ces personnes et par leur capacité de décrire ces expériences à travers les entretiens réalisés ;
- 3) La collaboration conceptuelle et logistique entre artistes et curatrices pour la création des *devenir-œuvres* et du devenir-exposition.

Il est à noter que quelques-unes de ces pratiques matérielles-discursives adviennent de pratiques communes de *curating* retrouvées dans plein d'autres processus curatoriaux. Néanmoins, ce qui transforme des techniques curatoriales en pratiques matérielles-discursives, c'est leur *mise en acte*, c'est-à-dire la performativité des relations qu'elles créent entre les autres éléments du curatorial et les œuvres elles-mêmes. Pour reprendre l'explication de Barad (2003) :

Material-discursive practices are specific iterative enactments—agential intra-actions—through which matter is differentially engaged and articulated (in the emergence of boundaries and meanings), reconfiguring the material-discursive field of possibilities in the iterative dynamics of intra-activity that is agency. (p. 823)

Ainsi, les trois points identifiés ci-dessus consistent en des pratiques matérielles-discursives puisque leur mise en acte a suscité des transitions et des modifications dans la manière dont les

devenir-œuvre d'art se sont matérialisés, multipliant ainsi les possibilités matérielles-discursives que les œuvres avaient avant leur rencontre avec ces agencements du curatorial. Autrement dit, lorsqu'ils ont été mis en relation avec les œuvres, ces trois types de manifestations du curatorial les ont renouvelées, resignifiées et recadrées, engendrant ainsi des nouveaux moments dans leur *devenir-œuvre*.

Ce sont, en effet, ces moments qui importent dans le cadre de cette étude. Dans *Femynynytes*, les trois points que je viens de signaler ont marqué des instants de nouveauté, de rupture et de disruption caractéristiques du curatorial. Tout au long du chapitre 6, j'ai montré en détail de quelle manière quelques exemples de ces trois dimensions du curatorial sont entrés en relation avec certaines des œuvres d'art et l'exposition elle-même. Je propose maintenant de reprendre quelques-uns de ces instants pour préciser *dans quelle mesure* leur rencontre avec les œuvres a construit les instants des *devenir-œuvre* repérés dans le chapitre d'analyse. Dans certains cas, de nouveaux extraits d'interactions seront présentés¹⁶¹ non pas dans le but de faire de nouvelles analyses, mais de renforcer les propos avancés au chapitre précédent. Par la suite, lors de la conclusion de ce septième chapitre, je ferai un résumé des principales contributions de ma recherche.

7.1 Le *devenir-œuvre* par les adaptations et transitions matérielles

Dans son exploration des liaisons entre arts médiatiques et nouveaux matérialismes féministes, Mondloch (2018) nous rappelle que « *how one sees and experiences a given work of art is just as important as what one sees* » (p. 8). Dans sa conceptualisation de l'« interface » créée lorsque les corps humains des publics rencontrent les corps autre-qu'humains des œuvres médiatiques, elle ajoute ainsi : « *the interface is always a process-based enactment and the*

¹⁶¹ Contrairement aux extraits cités par une deuxième fois, ces nouveaux extraits seront numérotés.

viewing subjects of media installations are simultaneously actors and observers, subjects and objects. » (p. 8).

Comme je l'ai montré dans le chapitre 3, son idée de l'interface entendue comme une *mise en acte processuelle* ayant une importance sur la façon dont l'œuvre *se donne à voir* pour sa constitution même s'est révélée prépondérante dans les trajets de toutes les œuvres examinées dans le cadre de *Femynnytees*. Pour les artistes, il était important de réfléchir non seulement à la manière dont les œuvres seraient installées, mais surtout à la façon dont les publics en feraient l'expérience. Notamment dans le cas de *Capucha*, on remarque une grande préoccupation de Mailis en lien avec les modèles d'interaction permettant à son œuvre d'exister dans l'exposition de la manière la plus proche possible de ce qui existait alors dans son esprit. Autrement dit, il était important pour l'artiste que le projet de l'œuvre soit compatible avec son trajet tel que mis en acte par les divers éléments curatoriaux de *Femynnytees*, notamment la matérialisation de l'œuvre en galerie, sa relation avec les autres œuvres et sa rencontre avec les membres du public. Tous ces éléments sont présents dans la parole de Mailis pendant les interactions analysées au chapitre précédent, comme par exemple lors de l'extrait de la discussion ci-dessous :

M: But even the thing you said, the- the:: this idea of both, ahm:: the- of the:: audience doing kind of the same gestures that (.) we're listening to::

R: Yeah, yeah. I don't know, it feels like, there's something ritualistic that:

M: Yes.

Pourtant, *le comment* de la perception de l'œuvre *Capucha* – une question qui, selon Mondloch (2018), est aussi importante que de savoir *ce que* l'on voit – n'est pas un point isolé dans sa trajectoire ou une simple solution au problème de savoir « comment exposer ce travail ». Tel que discuté en amont, le moment de l'exposition de l'œuvre est, en effet, l'un des moments du *devenir-œuvre*. Notamment dans le premier chapitre, j'ai exploré les différences entre le *devenir* et l'*advenir* de l'œuvre. Cette distinction peut être résumée dans la vision de Poinot (1999) lorsqu'il affirme, comme mentionné auparavant, que « l'exposition est ce par quoi le fait artistique *advient* » (p. 35, mes italiques). La présente recherche a montré, au contraire, que le

fait artistique se crée, se développe et se transforme tout au long de sa mise en relation avec un processus curatorial donné, et pas seulement lors de sa présentation publique.

Dans le cas d'*Échec quantifié*, j'ai pu observer l'impact très important qu'ont eu l'espace de la Galerie AVE et le nombre d'œuvres que Treva et moi avons voulu intégrer à l'exposition dans la matérialisation de cette itération de l'œuvre. De manière encore plus flagrante, ce fragment de son *devenir-œuvre* (c'est-à-dire, sa mise en exposition dans *Femynnytees*) est marqué par la transformation, principalement perçue par Heidi, d'une installation sonore – laquelle devait être exposée dans une salle entièrement réservée à celle-ci – en une œuvre sonore, laquelle nécessitait *seulement* des casques et des chaises pour s'exposer. Le « lâcher prise » nécessaire au *devenir-œuvre* – exemplifiée par l'abdication, de la part de l'artiste, d'une possibilité de contrôle total par rapport à la manière dont les visiteur-e-s feraient l'expérience de l'œuvre – a eu comme conséquence que plusieurs membres du public ont vu ce que Heidi *ne semblait pas vouloir qu'elles voient* : la reproduction d'une salle d'attente d'hôpital. Le processus de compréhension et d'appropriation, de la part des curatrices, des désirs de l'artiste par rapport à la signification de la matérialisation d'*Échec quantifié* dans *Femynnytees*, révèle aussi une manifestation du curatorial. D'un côté, l'artiste s'est adaptée aux contraintes physiques de la galerie pour pouvoir participer à l'exposition, en acceptant de modifier son projet original et le médium-même qu'elle considérait comme central dans sa création. D'un autre côté, ces conversations et négociations ont, semble-t-il, *fait la différence* (Cooren, 2013) par rapport à ce que les visiteur-e-s ont vu et comment elles ont vu et écouté *Échec quantifié* dans *Femynnytees*.

Pour nous aider à mieux comprendre l'importance de ces modifications dans les *devenir-œuvre*, je fais appel à Grosz (2011), une auteure qui pense la philosophie processuelle en termes d'une « ontology of the relentless operations of difference » (p. 4). Dans mon étude, les transitions auxquelles les *devenir-œuvre d'art* font face sont permises par la production de *correspondances* – un terme que j'utilise selon une dénotation similaire aux « *intra-actions* » de Barad (2003) – des œuvres avec les pratiques matérielles-discursives du curatorial. Ces *opérations de différenciation* s'expriment, entre autres, dans les moments où ces modifications se

matérialisent dans et par la parole des acteur·e·s humain·e·s. Ce facteur ne s'en remet pas à une vision anthropocentrique du phénomène mais au contraire, permet une complexification du statut des voix (Mazzei et Jackson, 2012), des voix qui peuvent aussi être celles d'autres- qu'humains et qui se ventriloquent à travers ce qu'en disent les humains (Cooren, 2012, 2013).

Ainsi, il est important de considérer la matérialité dont il est ici question comme un *processus de matérialisation* qui ne se manifeste pas exclusivement dans les œuvres exposées ou à travers l'expographie de *Femynnytees* : cette matérialisation s'opère *aussi* dès que tout·e·s les acteur·e·s humain·e·s en font le sujet de débats, de négociations et de conversations. Autrement dit, ce n'est pas exclusivement la *forme actuelle* et exposée qui compte pour les *devenir-œuvre d'art*, mais aussi leurs possibilités virtuelles (Deleuze et Guattari, 1980 ; Massumi, 2008) et, en l'occurrence, futures (Grosz, 2010b). C'est pour cela que l'analyse de l'ensemble du processus de développement de *Femynnytees* a été fondamentale : il aurait été beaucoup plus difficile d'identifier les pulsions disruptives du *devenir* si je m'étais attardée uniquement à un seul moment du phénomène étudié.

Pendant ma recherche, les nouveaux matérialismes féministes ont également été un point d'ancrage pour les analyses de la matérialisation des *devenir-œuvre* dans le cadre de *Femynnytees*. C'est à partir de la lecture de théoriciennes comme Barad (2003 ; 2007), Grosz (2010a, 2010b ; 2011), Haraway (1988 ; 2015 ; 2016) et Mondloch (2018) que j'ai pu ainsi penser à la *manifestation matérielle de l'œuvre envisagée comme trajet*. L'observation et la description de ces processus de matérialisation dévoilent ce que je considère comme l'une des contributions les plus innovantes de la présente recherche. À la suite de Grosz (2010b), je considère que la complexité des pensées liées à une temporalité non-linéaire, des idées qui sont inhérentes au concept de *devenir*, constitue une partie non-négligeable de ce que les tournants matérialistes mettent en lumière :

Something is untimely not only to the extent that exerts forms of the past in the present, but perhaps more interestingly and in less secure and predictable mode than an

exploration and revivification of the past is the Nietzschean and Bergsonian leap into the future *without adequate preparation in the present, through becoming, a movement of becoming-more and becoming other*, which involves the orientation to the creation of the new, to an unknown future, what is no longer recognizable in terms of the present.(p. 48-49, mes italiques)

Grosz parle du devenir comme un saut vers le futur qui n'a pas de possibilité de préparation adéquate dans le moment présent, ce qui est par ailleurs une caractéristique fondamentale de l'œuvre en contact avec les éléments surprenants du curatorial. Par exemple, en demandant de choisir elle-même les chaises de l'installation d'*Échec quantifié*, Heidi a voulu créer un espace qui, pour elle, *évoquait* un état d'attente, mais n'avait pas l'intention de *récréer* une salle d'attente d'hôpital. Même si le vocabulaire utilisé dans les textes éducatifs avait été soigneusement examiné par l'artiste, l'association à une salle d'attente a été assez directe pour certain·e·s visiteur·e·s, comme les témoignages de V2 et V3 nous l'ont montré au chapitre précédent :

- V2: [Et elle est dans une salle d'attente un peu :
- V3: Oui t'es dans une salle d'attente, toi même, puis t'écoutes, moi j'ai ressenti sa frustration avec les noms des médicaments qu'on sait même pas c'est quoi mais ça sonne lourd, je trouvais que ça faisait mal d'entendre ces noms qu'on connaît pas mais moi j'ai ressenti son angoisse dans le (.) son traitement même.

En d'autres termes, tout ce que l'artiste et les curatrices ont tenté d'anticiper pour éviter ce type d'interprétation n'a pas été suffisant pour contenir ou mouler les mouvements autonomes du *devenir-œuvre*, notamment lors de la rencontre avec les publics.

Par ailleurs, la physicalité de l'espace était autant centrale dans la manière dont plusieurs membres du public visiteur ont parlé des œuvres. Cette dimension n'était donc pas exclusivement présente dans le cas des deux œuvres analysées et se révèle de manière équivalente dans le type d'observation ci-dessous :

1 V21 : The way each- at least some of the installations came with like ah (0.2) kind of a way of
2 looking at it, like the one with the desk, so it's- you're not just reading the poem (on the
3 computer), you're experiencing that desk that's been set up for you, and then the one
4 with the ah (.) with ah:: kind of cushion on the floor, sort of feels like you're in somebody's
5 room watching their TV. So the- the way that those things were crafted together was::
6 (0.4) affecting.

V21 fait référence ici aux espaces physiques occupés, respectivement, par l'œuvre *circuits* (lignes 2-3) et *Does Care Have a Gender* (ligne 4). Ce témoignage renforce, encore une fois, le point de vue de Mondloch (2018) selon lequel, dans des pratiques en arts médiatiques, il est essentiel de prendre en considération non seulement ce que l'on voit – respectivement, l'œuvre disposée sur un ordinateur sur un bureau de travail ou des vidéos dans une télévision – mais aussi *la manière dont on le voit*. Ainsi, ce que les installations évoquent ou récréent, au-delà des intentions curatoriales et artistiques, *fait une différence*, d'une façon équivalente aux spécificités des installations d'*Échec quantifié* et de *Capucha*. De ce fait, en s'asseyant à ce qui évoque le bureau même de l'artiste, ou en se posant confortablement dans le salon d'un foyer, comme pour visualiser des vidéos de la famille qui y vit, on peut se transporter vers d'autres espace-temps qui rendent la possibilité de différenciation entre *reproduire* et *évoquer* très floue. Ce déplacement symbolique vers l'environnement intime des créateur·e·s et des œuvres est possible grâce à la matérialisation du curatorial sous la forme d'installations en galerie, une matérialisation qui permet aux œuvres, aux publics et aux artistes de se rapprocher et de nous aider finalement à répondre à la question : *où est l'œuvre ?*

7.2 Le devenir-œuvre dans et par la parole des visiteur·e·s

Un aspect central de mon étude aborde un fait qui n'est souvent pas pris en compte dans les analyses de réception de l'art, que ce soit pour des raisons conceptuelles ou méthodologiques. Il s'agit, et j'insisterai sur ce point, de la position selon laquelle l'œuvre se matérialiserait aussi *dans les témoignages des membres des publics*. Ces récits sous la forme d'opinions, d'interprétations et d'analyses des œuvres et de l'exposition donnent aux œuvres un autre « mode d'existence » (Souriau, 2009), prenant parfois des tournures relativement indépendantes des intentions originelles des artistes ou des curatrices. Dans ma recherche, j'envisage ces

déclarations comme une pratique matérielle-discursive du curatorial qui, mise en relation avec les œuvres, engendre des conditions ontologiques non anticipées, devenant ainsi une partie de certains *devenir-œuvre* spécifiques.

Dans la sous-section 6.2.3, j'ai ainsi montré comment le sentiment d'exclusion de certain·e·s visiteur·e·s s'est matérialisé dans leur perception des œuvres dont elles ont fait l'expérience. Parallèlement, à la sous-section 6.3.2, j'ai indiqué les moments où les commentaires des membres du public de l'exposition matérialisaient un aspect mis de l'avant par le curatorial, à savoir, l'intimité des œuvres et de l'exposition *Femynnytees*. Dans quelques-uns de ces moments, les œuvres deviennent, entre autres, confuses, impénétrables, troublantes. Elles agissent par elles-mêmes, mais aussi au nom des artistes, causant chez les visiteur·e·s des sentiments de non-appartenance vis-à-vis d'une « communauté des arts médiatiques » qui, seule, serait capable d'apprécier ces œuvres à leur juste mesure. Les créations expriment, dans les témoignages analysés, une partie de la vie intime et privée des artistes, suivant un raisonnement allant de pair avec notre propre geste curatorial, tel qu'il s'exprime aussi dans le texte curatorial disponible à l'entrée de la salle d'exposition¹⁶². Ainsi, les artistes tentent de ventriloquer les œuvres et les œuvres tentent de faire parler les visiteur·e·s, dans une relation symbiotique de production de connaissances et de nouveaux modes d'existence, mais ce mouvement peut aussi se comprendre dans le sens inverse. Autrement dit, les visiteur·e·s peuvent aussi ventriloquer les œuvres, qui, à leur tour, font parler les artistes, un phénomène qu'on peut observer clairement dans l'extrait souvent :

V28 : *Does Care Have a Gender* il y a (.) comme la, la :: une grande simplicité (.) dans : comment on peut entrer *dans son univers (.) dans son intimité*. Les photos, j'ai adoré ça! C'est comme (.) tu sens que c'est vraiment les photos (.) de la vie de quelqu'un. C'est super agréable le feeling, de regarder la vie de quelqu'un sans connaître la personne, le feeling de regarder (.) la vie de quelqu'un sans connaître la personne, puis qu'encore là, ça transmet, par le biais, *ça transmet, par les photos, ses questions sur la vie queer, trans et tout ça* (.) mais

¹⁶² Je fais notamment référence au segment suivant : « L'intimité des œuvres qui nous sont présentées nous demande de considérer nos présupposés et suppositions de ce que signifie être féminin. Nous sommes invité.e.s à entrer dans les histoires personnelles des artistes... »

au-delà de ça, toi t'as une expérience de juste être dans: *j'assiste à l'intimité de quelqu'un à mon rythme*, je passe là le temps que je veux sur les images qui me touchent plus ou moins.

À travers sa discussion sur l'*émerveillement (wonder)*, Ross (2018) nous montre que « new materialism... associates the affect of wonder with vitality and the subject's capacity to be touched » (p. 215). En citant la philosophe Catherine Malabou, Ross ajoute que « 'without the capacity to be surprised by objects, the subject wouldn't be able to have a feeling of itself.' As such, 'wonder is what attunes the subject both to the world and to itself' » (p. 215). Puisque Ingold (2011) parle également de rencontres affectives, la définition d'émerveillement, telle que proposée par Ross, semble proche de la différenciation Ingoldienne entre « *object* » et « *thing* ». Inspiré de Heidegger (1962), Ingold affirme – et je reprends ici une partie de la citation incluse au premier chapitre :

Every thing, for Heidegger, is a coming together of materials in movement. To touch it, or to observe it, is to bring the movements of our own being into close and affective correspondence with those of its constituent materials. (p. 85)

Il en suit que, selon les observations de Ingold et Ross, on pourrait dire que l'absence d'émerveillement chez certain·e·s visiteur·e·s découlait d'une impossibilité de pouvoir *correspondre affectivement* avec les œuvres montrées, c'est-à-dire d'être, en quelque sorte, *touché·e·s* par elles. Il s'agirait, dans les mots de V16, cités au chapitre 6, d'une incapacité à réaliser un « *bridge gap* » lors de la mise en relation entre les œuvres et certains membres du public de l'exposition. Pour reprendre la discussion de Kwastek (2013) sur les conditions de l'expérience esthétique dans les arts interactifs, telle que présentée au troisième chapitre, l'auteure argue que « materiality and interpretability should be understood as complementary components of aesthetic experience » (p. 143). En effet, cette pensée est similaire à la simultanéité des effets de sens et de présence préconisée par Gumbrecht (2004) pour que la production d'une expérience esthétique soit considérée comme réussie.

Dans *Femynnytees*, la capacité de la plupart des visiteur·e·s à être touché·e·s par les œuvres semblait dépendre, effectivement, de leur aptitude ou disposition à joindre ressentis et compréhension dans leur expérience. Un élément important dans ce constat fut la mise à disposition des quatre modèles de textes éducatifs pour chaque œuvre exposée et l'observation de la manière dont chaque personne faisait sa visite. Ces textes ont servi à la fois de modes d'accès au projet de l'œuvre, tel que créé par l'artiste, mais aussi de *parergon*, au sens de Derrida (1978) :

Le *parergon* inscrit quelque chose qui vient en plus, extérieur au champ propre... mais dont l'extériorité transcendante ne vient jouer, jouxter, frôler, froter, presser la limite elle-même et intervenir dans le dedans *que dans la mesure où le dedans manque*. (p. 65, mes italiques)

Ainsi, on constate que l'absence d'accès direct aux textes – lequel aurait été permis par l'inclusion des traditionnels cartels physiques dans l'expographie, par exemple – a fait que seul.e.s les membres du public qui considéraient que les œuvres elles-mêmes *manquaient* de quelque chose ont fait appel à cette lecture (ou écoute). À la suite de Derrida (1978), on pourrait croire que l'extériorité inhérente à ces éléments textuels, c'est-à-dire leur condition de *parergon* des œuvres, a seulement influencé les créations artistiques dans la mesure où certaines personnes considéraient qu'elles avaient besoin de plus de détails sur la démarche de l'artiste ou sur les significations des œuvres pour *compléter* leur expérience esthétique. Autrement dit, ces œuvres, dans ce cas, *manquaient* de quelque chose pour pouvoir donner le sentiment d'être complètes, un quelque chose qui pouvait être fourni par les textes.

Tel qu'expliqué dans le chapitre 5, l'accès aux textes éducatifs de l'exposition était exclusivement disponible via le site www.femynnytees.com. Ce facteur demandait aux visiteur·e·s l'effort supplémentaire de chercher la page internet de l'œuvre sur leur téléphone personnel afin de visualiser le texte correspondant. Le résultat de cette démarche est que, des 30 personnes avec qui j'ai discuté après leur visite, 18 avaient lu au moins l'un des modèles textuels

pour chaque œuvre. Ceci dit, ce pourcentage n'indique pas une différence significative par rapport à quelques études autour du taux de lecture de cartels physiques dans des musées¹⁶³. La plupart du temps, dans *Femynynytees*, les visiteur-e-s choisissaient les textes courts, qui correspondaient à la première option apparaissant à l'écran, parce qu'ielles n'avaient souvent pas compris que le site offrait de multiples versions pour chaque œuvre. Les 12 personnes n'ayant pas cherché à s'informer davantage sur les œuvres ont donné l'une des cinq justifications suivantes :

- Les œuvres avaient déjà assez de contenu en elles-mêmes, donc le fait de devoir chercher encore plus d'informations demandait un investissement de temps et/ou d'énergie qu'elles n'étaient pas prêtes à faire ;
- Elles préféraient développer leur propre interprétation et lire les cartels ou faire appel à d'autres éléments éducatifs de l'exposition ne faisait pas partie de leurs habitudes ;
- Elles profitaient de moments de loisir, comme une visite dans une exposition d'arts, pour prendre une pause de leur téléphone cellulaire ;
- Elles avaient oublié que le site existait ;
- Elles étaient fatiguées ou ne voulaient simplement pas les lire lors de la visite.

Curieusement, j'ai observé que l'accès aux textes était loin d'être *indispensable* à une rencontre affective avec les œuvres. Inspirée de Gumbrecht (2004) qui perçoit l'expérience esthétique comme « an oscillation (and sometimes as an interference) between 'presence effects' and 'meaning effects' » (p. 2) – j'ai constaté que l'élaboration d'une interprétation qui pouvait enrichir cette expérience n'était absolument pas *dépendante* de la lecture (ou écoute) des textes. Et ce parce que cette interprétation n'avait pas à être nécessairement conforme aux

¹⁶³ L'une des recherches les plus célèbres et exhaustives au sujet de la lecture de cartels dans les musées a été réalisée par Paulette M. McManus en 1987. L'auteure a analysé le comportement de 1 571 visiteur-e-s dans le British Museum of Science, à Londres. Elle a observé par la suite que le pourcentage de personnes ayant lu les cartels, même ceux et celles qui les parcouraient juste brièvement, était de 51,5%. Au sein de *Femynynytees*, le taux de lecture correspond à 60% des membres de son public. La comparaison de ces chiffres n'offre pas beaucoup d'enseignements, ni sur les motivations, ni sur la qualité ou l'utilité des textes puisqu'il s'agit d'expositions très différentes. La plupart des études de ce type se concentrent, en effet, sur les musées de sciences (Screven, 1992; Gutwill, 2006; Atkins et. al, 2008).

intentions des artistes et curatrices, mais devait plutôt découler d'une capacité à élaborer une compréhension individuelle et intime de l'art dont on faisait l'expérience. Dans les mots de Manning (2016), « what matters is less how the work defines itself than how it is capable of creating new conduits for expression and experimentation » (p. 55). Ainsi, toujours selon les propositions de l'esthétique processuelle de Kwastek (2013), l'élaboration cognitive souvent nécessaire à l'expérience esthétique ne se produit parfois pas au moment exact de la rencontre avec les œuvres (et, éventuellement, avec les textes éducatifs), mais peut advenir suite à une prise de recul réflexive, dans une sorte d'après coup.

Encore une fois, dans mon étude, tout·e·s n'ont pas pu me parler de leur expérience immédiatement après leur visite, plusieurs visiteur·e·s me révélant avoir besoin de plus de temps pour digérer ce qu'elles avaient vécu. Quelques un·e·s, toutefois, sont arrivé·e·s à en faire des comptes-rendus détaillés, comme c'est le cas de plusieurs témoignages inclus dans le chapitre 6. À travers l'examen de certains de ces récits, l'élaboration d'une interprétation paraît faciliter une *correspondance* avec les visiteur·e·s, cette compréhension agissant ainsi comme un « *minor gesture* » (Manning, 2016) qui *fait la différence* dans son expérience. Pour reprendre les mots de Manning, un geste mineur est « the gestural force that opens experience to its potential variation. It does this from within experience itself, activating a shift in tone, a difference in quality » (p. 1).

Pour illustrer l'émergence du geste mineur, je reproduis l'exemple de V10, cité au chapitre précédent, une visiteuse qui relate une rencontre affective potentialisée par la lecture des textes poétiques :

V10 : Quand il y a le dialogue en fait entre le- par exemple le poème et puis l'œuvre. Je trouve qu'à chaque fois ils sont hyper bien :: choisis et puis ça fait vraiment- enfin je trouve que ça exprime quelque chose de- enfin c'est comme si on entendait un peu plus une voix derrière alors que quand on voit l'œuvre juste comme ça (.) on sait par forcément par où la prendre (.) puis là ça donne une certaine couleur, tu vois, je trouve.

Il est possible de constater que l'accès aux textes poétiques a permis un certain *changement de ton et de qualité* (Manning, 2016) dans l'expérience-même que V10 a eu des œuvres. Au départ

considérées par la visiteuse comme relativement insaisissables, leur *correspondance* avec ces textes leur a donné « une certaine couleur », dit-elle.

D'autres membres du public visiteur dévoilent des expériences où la compréhension cognitive est également importante, mais résulte d'interprétations originales et intuitives. Ces interprétations demeurent, pour autant, essentielles à la profondeur de leur rencontre avec les œuvres, même si elles n'équivalent pas forcément aux informations indiquées dans les textes éducatifs. Un exemple est le cas de V12 :

- 7 V12: I:: (0.4) like that it was all interactive for the fact that (.) there are no texts. The little signs
8 beside the works, I think this gave me the possibility to think about other:: what would be
9 the other objectives of that work than what they indeed were. For example, the one of
10 the- the one which was just the:: audio. In which she tells what were the medication doses
11 she took daily, I found out after that it was because of an *in vitro* fertilization process (.)
12 that for the fact that I don't know- that I don't know the reality of what these medications
13 would be, I thought that no, that they were maybe a- a:: feminine hormones that she was
14 taking, that she was maybe a trans woman, it's the same I thought for this video here ((il
15 pointe vers *En Attente*)), just from my impression that I had seen a scar in her breast, I
16 thought she was a trans woman, but no, she was a cis woman. The fact that there was no
17 signage gave me (.) gave me freedom to read whatever I wanted, you see? *Which maybe*
18 *was not what you wanted to say, but what I wanted to read*, you see, so that was the
19 interpretation that I would normally look for in a feminist exhibition and also thinking
20 about the queer, you see [...] the fact that there were no texts helped me not to be guided
21 anywhere, and instead be guided towards what I wanted to interpret from what I was
22 seeing. And I think that in the end of the day, that's what we look for.
- 23 V11 : But are you pleased?
- 24 V12 : Yes, I am super pleased. Because I had an idea that ended up being deconstructed by what
25 I read after (.) and I ended up leaving with another result (.) which for me was super
26 satisfying¹⁶⁴.

Martinon (2013) souligne notamment le pouvoir de l'imaginaire dans le curatorial. Il affirme ainsi : « The curatorial... intends... to densify in order to multiply, the potential for the imaginary. Why the imaginary? Because the imaginary is the only thing that can never be drawn

¹⁶⁴ Témoignage traduit du portugais.

with any certainty, can never be satiated or simply confined by a discipline or practice » (p. 29). Ainsi, pour V12, les œuvres *Échec quantifié* et *En attente* deviennent le récit personnel et intime de femmes transgenres ayant subi des interventions médicales de transition de genre (lignes 13-16). Son interprétation, au départ non-médiée par les textes, constitue un geste mineur qui modifie ces deux *devenir-œuvre*. Dans sa conceptualisation du curatorial, Rogoff (2012) parle du fossé (« *gap* ») que les curateur-e-s laissent, de manière intentionnelle ou non, entre le *projet* curatorial et le *processus* curatorial : « This is where I hold such a belief in audience, as people recognize *the gap* and go to work in it » (p. 24, mes italiques). V12 a reconnu l'une de ces lacunes : il identifie une certaine incohérence entre ce qu'il voit et ce qu'il cherchait à voir *dans une exposition féministe* (ligne 19). Ainsi, il prend la décision de remplir cette lacune avec sa propre vision de la forme dont ces œuvres pourraient représenter les féminités. Pour lui, il devrait s'agir de représentations donnant plus de place aux personnes transgenres, ce qu'il choisit de faire lui-même avec son interprétation active et créative des œuvres, sans pour autant sembler déçu par les « vraies » explications contenues dans les textes éducatifs qu'il a lus par la suite.

L'autonomie des *devenir-œuvre* traduite dans l'interprétation individuelle des visiteur-e-s démontre que les moments du devenir *n'appartiennent pas* aux seuls êtres humains, mais se produisent à partir de plusieurs *correspondances* créées par la rencontre de multiples composantes du curatorial au sein de l'évènement lui-même. Le fait que l'interprétation de V12 ne soit pas équivalente à l'intention des artistes et curatrices ne signifie pas qu'elle ne doive pas être prise en compte : cette dimension fait autant partie des *devenir-œuvre* d'*En attente* et d'*Échec quantifié* que leurs interprétations pouvant être jugées comme « correctes » *a priori*. En effet, il s'agit d'autant plus d'éléments créatifs dévoilés à partir de la correspondance entre V12 et les œuvres exposées, même si la lecture des textes est venue réfuter leur idée initiale, au lieu de la faciliter comme dans le cas de V10. Comme le suggèrent les visions Whiteheadiennes de Manning (2016) et Massumi (2008, 2015), ce sont les forces intérieures et spécifiques à l'évènement lui-même qui manifestent ces agencements particuliers. Dans ces cas, ces agencements s'engendrent à partir de la rencontre entre les œuvres, les attentes et le *récit*

d'entrée (pour reprendre la traduction que j'ai faite de l'expression « *entrance narrative* » de Doering et Pekarik (1996)) de V10, V12 et plusieurs autres membres du public visiteur cité·e·s au chapitre précédent. Force est de constater que j'ai seulement pu prendre connaissance de ces moments au travers du récit de ces personnes.

7.3 Le *devenir-œuvre* et le devenir-exposition par la collaboration entre artistes et curatrices

Dans son texte *The Incomplete Curator : Aka Fighting the Delineated Field*, Gillick (2016) affirme : « The incomplete curator believes in the group as a supportive antagonist. Bringing together disagreements as part of the construction of potential » (p. 149). À la sous-section 6.3.1, j'ai présenté quelques moments du processus curatorial de *Femynynytes* durant lesquels des désaccords entre artistes et curatrices ont émergé. Plus précisément, j'ai étudié une dimension fondamentale pour le développement de cette étude, à savoir, la matérialisation du queer dans l'exposition. Cette question, entremêlée de discussions et d'échanges courriel délicat·e·s où les artistes Kinga Michalska et Faye Mullen ont fait part de leur insatisfaction par rapport à certains éléments utilisés dans les pièces de promotion de l'exposition, deviennent alors une manifestation importante du curatorial. Même si elle ne participe pas directement à des *devenir-œuvre* précis, l'expression de ces mécontentements a cependant été cruciale pour le devenir-exposition. Les interventions de ces deux artistes à propos des pratiques de *curating* qu'elles considéraient comme incohérentes avec la position que le queer était supposé occuper dans *Femynynytes* ont engendré des transformations décisives dans le trajet de l'exposition.

Il est à noter, néanmoins, que ces changements ont seulement pris de l'ampleur dans la mesure où la caractéristique collaborative de notre geste curatorial était également mise de l'avant. En étant ouvertes à ce que les artistes donnent leur opinion et interfèrent sur les stratégies curatoriales de *Femynynytes*, Treva et moi avons accueilli et répondu à leurs critiques et demandes d'adaptations, lesquelles ont, à leur tour, directement influencé la matérialisation

de l'exposition. Martinon (2013) argue que « the curatorial is a send-off, a breaking of rhythm, a disruption of order, that is what causes worry in the exhibition » (p. 29). Tel que discuté tout au long du chapitre 2, pour que le curatorial se produise, un changement disruptif de direction doit avoir lieu. En ce qui concerne spécifiquement les éléments collaboratifs de ce processus imprégné de transitions, O'Neill (2012a) écrit :

The curatorial is always dialogical, with the resultant exhibition form being a condensed moment of presentation exposing to varying degrees the processes of cooperation, exchange, and agonistic coproduction that have made it possible (p. 95).

Ainsi, les interactions citées et discutées à la sous-partie 6.3.1 ont été des pratiques matérielles-discursives équivalentes à ce que Martinon (2013) identifie comme une rupture de rythme et une disruption de l'ordre dans la mesure où elles ont amené Treva et moi à *remettre en question* les choix de *curating* que nous avons nous-mêmes faits. Lorsque Kinga et Faye nous ont interpellé au sujet de la couleur et du contenu de l'affiche promotionnelle, par exemple, elles nous ont fait revenir en arrière afin que nous nous questionnions à propos de plusieurs autres aspects de l'exposition que nous avons déjà décidés. Nous nous sommes donc demandées comment adapter le vocabulaire des textes éducatifs pour les rendre plus inclusifs ; comment éviter que la couleur rose soit prévalente dans l'expographie ; comment, en définitive, *queeriser* davantage l'exposition¹⁶⁵.

En accord avec ce que propose O'Neill (2012a), l'évènement curatorial public a constitué un moment où les résultats de ces processus décisionnaires collaboratifs se sont matérialisés. Quelques exemples sont la réalisation d'évènements spécifiquement dirigés vers la communauté LGBTQI+ dans le cadre de la programmation parallèle ; la non-utilisation du mot « femme » dans les textes éducatifs ainsi que l'expographie matérialisant l'intimité des œuvres dans leur manière-même d'être installées, entre autres.

¹⁶⁵ Notes de terrain et journal de bord, juin 2018.

La réunion collective, explorée à la sous-section 6.3.2, a été un autre exemple illustratif de l'importance de la collaboration au sein du processus curatorial de *Femynnytees*. À partir de la rencontre synchrone entre les curatrices et six des huit artistes, quelques caractéristiques virtuelles de l'exposition ont pu s'actualiser, comme c'est précisément le cas du caractère intime des œuvres. Dans une perspective plus particulière qui a été analysée en détails à la sous-section 6.1.1, Faye demande explicitement la collaboration de ses paires pour réussir à rendre la matérialisation de son œuvre dans l'exposition plus accessible. De surcroît, dans plusieurs des interactions présentées, le caractère relationnel et collaboratif du *devenir-œuvre* a fait qu'artistes et curatrices se sont repris-es circulairement les idées les un.e.s des autres. Cette circularité fait que l'origine de quelques idées est souvent difficile à identifier, cette question devenant même sans importance, ce qui caractérise également la définition relationnelle de *devenir-œuvre* proposée dans cette thèse.

Finalement, dans les chapitres 3 et 4, j'ai élaboré l'hypothèse selon laquelle les pratiques en arts médiatiques seraient *plus perméables* au curatorial, un attribut qui faciliterait l'observation du *devenir-œuvre* sur un tel terrain. Même si j'admets que cette relative perméabilité soit aussi liée aux médias mêmes utilisés dans ces pratiques artistiques, j'ai remarqué une grande ouverture de la plupart des artistes elles-mêmes aux suggestions et réflexions des curatrices au sujet de la présentation de leurs œuvres. Cook et Graham (2010) nous rappellent que

to truly understand the 'mediums' of new media art, one has to understand the complex structure of the network new media art creates and uses, as well as its protocols, through the nodes within it – namely, the artist, the artwork, the curator, and the audience. (p. 36)

Les « nœuds » structurels des arts médiatiques auxquels ces auteur·e·s font référence intègrent, en eux-mêmes, une invitation à la collaboration. Dans le cadre de *Femynnytees*, l'analyse montre une matérialisation de ce réseau dans les interactions qui se sont déroulées pendant les visites d'atelier et les conversations entre les curatrices et avec les visiteur·e·s. Ces discussions

tournaient autour des préparations logistiques de l'évènement public, de sa promotion et de l'expérience des visiteur·e·s. Selon la perspective processuelle et relationnelle adoptée pour cette étude, ces interactions participent à la création des *devenir-œuvre d'art* dans la mesure où elles sont *les propres pratiques matérielles-discursives du curatorial correspondant avec les œuvres conçues par les artistes*. D'un point de vue méthodologique, il me paraît clair que la possibilité de négociation collaborative à propos de la matérialisation des œuvres en galerie a été amplifiée car il s'agissait d'« *open works* », pour reprendre le concept de Green (2018), où les modes processuels par lesquels les œuvres se mettent à exister importent plus que les objets qui en sont le résultat.

7.4 Contributions de la recherche

La première contribution de cette thèse se situe dans le champ d'études sur le curatorial. Les exemples de *devenir-œuvre* présentés et analysés dans ma thèse rendent le concept de curatorial tel que proposé par Lind (2009), von Bismarck (2012), Rogoff (2012) et Martinon (2013) *plus matériel qu'auparavant* car ils en offrent une perspective empirique, processuelle et communicationnelle qui n'est pas présente dans la littérature. La délimitation de pratiques matérielles-discursives que je propose comme constituant le curatorial dans un processus spécifique, ainsi que l'étude détaillée de leur matérialisation deviennent, en elles-mêmes, des exemplifications des connaissances que le curatorial peut produire. L'autonomie des événements curatoriaux remet en question le pouvoir de contrôle des curatrices, des artistes et des publics, sans pour autant négliger leur participation fondamentale à la formation des *devenir-œuvre d'art*. La rencontre avec le curatorial constitue ainsi, pour l'œuvre, une importante remise en question des limites la constituant comme création artistique. En utilisant les mots du collectif Raqs Media (2013) dans l'article *On the Curatorial, From the Trapeze* :

Artworks arise and are consequent to each other in a situation where their emergence and existence are predicated on the presence of other works, processes, sensibilities and

even accidents. It is to weave these complex networks of co-present suspension that calls in the curatorial sensibility. A form's attachment to itself is severed within this process of mutuality... *What is at hand is the liberation of forms from themselves*. (p. 23, mes italiques.)

Autrement dit, c'est dans le processus de modification des nombreuses *matérialités* de l'œuvre que le curatorial collabore à la définition de cette dernière en tant que *trajet*.

De plus, même si le curatorial s'avère relativement indépendant des figures humaines qui l'intègrent, la présente recherche a montré que ce processus demeure altérable par agencements de l'ensemble de ses évènements internes. En particulier, pour reprendre les mots de Martinon (2013), lorsqu'il s'agit de situations non-anticipées ou potentiellement problématiques, étant donné que le curatorial implique

its enactment, dramatization and performance. 'Curating' takes place in a promise; it produces a moment of promise, of redemption to come. By contrast, 'the curatorial' is what disturbs this process; it breaks up this stage. (p. IX¹⁶⁶)

Donc, en me concentrant sur ce qui s'est effectivement passé dans les phases de conceptualisation, de préparation et de mise en place de l'exposition *Femynnytees* – autrement dit, dans le trajet et non pas dans le projet de l'exposition – j'ai pu retracer les principaux moments où le curatorial a non seulement émergé mais est aussi entré en relation avec les trajets des œuvres d'art. L'élaboration d'un concept qui puisse rendre compte de l'entité relationnelle née des rencontres entre les multiples possibilités de matérialisation du curatorial et les œuvres d'art se veut une deuxième contribution fondamentale de cette thèse, laquelle s'applique autant au domaine des études curatoriales qu'aux sciences de la communication. Traditionnellement comprises comme deux réalités autonomes qui ne s'affectent pas l'une par l'autre, le *devenir-œuvre d'art* montre qu'un regard relationnel entre œuvre et curatorial permet d'identifier de

¹⁶⁶ Citation incluse à la page 63.

multiples croisements ontologiques entre les deux. Après tout, comme le résume très clairement Barad (2003), « reality is not composed of things-in-themselves or things-behind-phenomena but 'things'-in-phenomena » (p. 817).

Cette connexion permet, par ailleurs, de repenser ce qu'une exposition peut être potentiellement, comme l'a déjà évoqué Rogoff (2012) :

[An] exhibition – as the most concrete manifestation within the curatorial – can from this perspective turn into a relational, spatiotemporal configuration that in itself creates differences, deviances, and frictions with the existing conditions. It is the potential which accounts for the relevance of the curatorial beyond the arts.

Inspirée des remarques de Rogoff, cette recherche propose également d'inclure, dans les possibilités de définition d'une exposition, sa conception en tant *qu'étape d'existence du devenir-œuvre*. L'exposition n'est pas simplement une présentation publique avec laquelle l'œuvre interagit, elle devient un événement avec lequel l'œuvre *correspond*, participant ainsi à sa compréhension comme trajet.

De surcroît, la méthodologie par laquelle les « *devenir-œuvre d'art* » ont été observés permet, notamment, de déficeler ce que fait le curatorial à l'œuvre – autrement dit, de comprendre *de quelle manière* la rencontre entre ces deux phénomènes peut générer un troisième phénomène. En me dévouant à l'analyse interactionnelle et ventriloque des nombreuses voix qui se matérialisent lors du processus curatorial de *Femynynytes*, j'ai approché ce phénomène selon une perspective communicationnelle. Il s'agit, dans ce sens, d'une troisième contribution de la recherche, située précisément dans le champ des analyses d'interaction et de la constitution communicationnelle de la réalité (CCR), telle que définie par Cooren (2012). Cet apport permet notamment de placer la présente thèse dans un effort de production de recherches multidisciplinaires, notamment en précisant des liaisons potentielles entre les interdisciplines de la communication et de l'art.

Enfin, j'aimerais aussi signaler que la plupart des recherches en études curatoriales sont réalisées en langue anglaise, étant donné que la majorité des cours et formations dans ce domaine sont données dans des pays anglophones. Pour cette raison, cette étude se veut également une contribution aux études sur le curatorial faites en langue française, notamment à partir d'une redéfinition du langage inclusif qui fait suite à l'approche queer qui a inspiré la réalisation du terrain de recherche. C'est en questionnant et en repoussant les frontières entre communication et art, œuvre et curatorial, matériel et discursif, objectivité et subjectivité, que cette recherche prétend placer ses principaux apports à la production de connaissances qui privilégient plutôt la construction de liens que le maintien de séparations absolues.

CONCLUSION

En regard d'une pensée processuelle, l'idée d'une conclusion définitive demeure problématique. Le devenir est constant car il s'agit d'un état intermittent, les êtres et choses étant en permanente transformation. Le même se passe avec l'œuvre d'art lorsqu'elle est envisagée comme un trajet : dans sa ligne de devenir, l'œuvre traverse de nombreuses modifications esthétiques, matérielles et ontologiques. Certains de ces changements se produisent, comme cette thèse l'a démontré, lorsque des correspondances entre l'œuvre et plusieurs éléments d'un processus curatorial sont engendrées. L'élaboration du concept de *devenir-œuvre d'art* a été rendue nécessaire pour définir l'entité relationnelle née de la rencontre entre l'œuvre et les pratiques transformatives du curatorial. Ainsi, à chaque fois que les agencements humains et autre qu'humains au sein du curatorial se mettent en acte et entrent en relation avec l'œuvre, le *devenir-œuvre d'art* s'altère aussi, ces altérations émergeant de la rencontre créative entre ces deux dimensions complémentaires d'une même réalité.

Pour avoir accès au *devenir-œuvre d'art*, cette recherche a envisagé le curatorial comme un phénomène matériel-discursif observé de manière empirique lors du processus de création et de développement de l'exposition *Femynynytees*. Considérer le curatorial et les connaissances qui y émergent comme des *pratiques matérielles-discursives* implique qu'il soit possible à la fois de témoigner et de participer à la matérialisation d'une telle série d'évènements, en étant corporellement présent·e et en prenant part à son déroulement. Cette étude prend donc en considération les agencements des corps humains et autre-qu'humains qui participent à la production du curatorial, comme les artistes, les curatrices, les visiteur·e·s, le galeriste, la matérialité de l'œuvre exposée, la galerie, l'expographie, les éléments textuels et éducatifs de l'exposition, entre autres. Entre ces corps se situe le mien, un corps de curatrice et chercheure situé à Montréal, mais venu d'ailleurs. La manière dont mon corps s'est mis en relation avec les autres composantes du curatorial au sein de *Femynynytees* n'est pas négligeable, dans la mesure

où il s'agit d'une recherche située qui part de ma propre expérience pour comprendre la réalité que j'observe et, parallèlement, celle que je mets en place.

Comme mentionné dans le chapitre précédent, décrire et analyser matériellement et empiriquement le curatorial se veut une des contributions de la présente thèse. D'une part, elle permet de savoir précisément *de quoi je parle* lorsque je me réfère au curatorial. Je me concentre ainsi sur les moments de rupture, de redéfinition, de changement de route et de disruption au sein du processus curatorial de *Femynnytees*. Autrement dit, le curatorial se situe dans la matérialisation du trajet se déroulant suite à l'élaboration d'un projet curatorial, un processus où plusieurs dimensions inattendues et surprenantes se mettent à exister. Aussi, cette approche m'a permis de considérer l'emprise que peuvent avoir certains éléments autre-qu'humains dans le dévoilement du curatorial. C'est en ce que qu'exposition, expographie, galerie et dimensions matérielles des œuvres d'art *s'expriment* à travers les interactions verbales entre artistes, curatrices, membres du publics et galeriste, pouvant ainsi être étudiées.

En envisageant la communication comme un caractère omniprésent et constitutif de toute réalité, l'étude transversale et longitudinale des interactions tout au long de l'émergence de *Femynnytees* s'est révélé un outil méthodologique intéressant pour comprendre le curatorial dans sa globalité. Étant donné que le *devenir-œuvre d'art* est un phénomène relationnel, observer sa matérialisation dans les conversations et débats entre une ou plusieurs acteur-e-s de l'exposition a permis d'explicitier les caractéristiques collaboratives inhérentes à ce concept. D'une manière assez transparente et précise, l'analyse des interactions développée dévoile les moments exacts où certains éléments des œuvres sont empruntés ou assimilés par le curatorial et *vice-versa*, donnant lieu à des *devenir-œuvre* qui n'existent que dans ce processus curatorial particulier.

Par ailleurs, l'inclusion de mon corps et de mes perspectives personnelles dans la création d'une expérience curatoriale m'a permis d'avoir accès à une très grande partie du processus ayant mené à l'exposition, étant donné que je faisais moi-même partie de tous les moments clefs

analysés dans cette thèse. Si cette implication directe m'a posé des défis considérables dans la mesure où je devais constamment naviguer entre deux rôles distincts, elle m'a également permis d'incarner moi-même une partie du curatorial. L'analyse autoethnographique qui complète l'analyse de conversations m'a ainsi aidé à faire sens de cette participation, et à expliciter dans quelle mesure mes propres impressions et attitudes ont influencé la manifestation du curatorial au sein de *Femynynytees*.

Finalement, les aspects pratiques du queer matérialisés dans la thématique de l'étude de cas et dans les techniques de *queer curating* offrent un point d'ancrage enrichissant pour le concept de *devenir-œuvre*. Dans la mesure où la notion-même de queer invite à briser les frontières et les dualités qui existent *a priori* dans des définitions atomistes de la réalité, sa mobilisation dans le cadre de cette recherche appuie la remise en question des clivages et dissociations strictes entre œuvre et curatorial. Pour renforcer l'emprise d'un regard queer, l'expérience curatoriale réalisée a parallèlement interrogé l'opposition dualiste entre féminin et masculin ainsi que les conceptions et compréhensions traditionnelles de la féminité. Au travers d'une analyse inspirée des nouveaux matérialismes féministes, ces aspects ont pu être observés dans la matérialisation-même des *devenir-œuvre*. Autrement dit, chacune des huit œuvres exposées a intégré le non-dualisme émergeant du fait d'être, en même temps, œuvre et curatorial, tout en performant des incarnations plurielles des féminités.

Comme c'est souvent le cas, certaines contributions de cette recherche peuvent également être envisagées comme limites. Méthodologiquement, par exemple, l'analyse interactionnelle peut être considérée comme insuffisante pour rendre compte des dimensions matérielles du curatorial. En effet, ce choix considère la matérialité des agent·e·s autre-qu'humains d'une façon relativement indirecte, étant donné que leur voix est principalement prise en compte quand elle est prononcée par des êtres humains au travers du phénomène de ventriloquie. Pour cette raison, d'autres méthodes pourraient se montrer enrichissantes pour l'analyse du *devenir-œuvre*, inclusivement si le cadre conceptuel proposé est maintenu.

De surcroît, il serait également intéressant d'étudier d'autres formats d'évènements curatoriaux publics moins récurrents que l'exposition de groupe. Même si la forme « finale » n'est finalement pas ce qui compte le plus pour une étude processuelle, la discussion autour des formats plus expérimentaux est présente au sein de la littérature sur le curatorial. Ainsi, il me paraîtrait pertinent de vérifier empiriquement dans quelle mesure la modification de la forme de l'évènement public ferait la différence dans la construction des *devenir-œuvre*.

Enfin, la transférabilité des observations obtenues lors d'une étude de cas qualitative pose toujours des difficultés puisqu'il peut être complexe de prévoir ou de mesurer leur impact lors d'une recherche de nature différente. L'usage d'autres méthodes impacterait certainement le déroulement du processus, de même que la modification des concepts théoriques ici formulés. Néanmoins, il me paraîtrait également intéressant d'observer le *devenir-œuvre d'art* dans un cas différent dans la mesure où il s'agit d'un concept expérimental qui me semble pouvoir être mis à l'œuvre dans différents contextes, dans des situations qui pourraient collaborer à son développement. Une nouvelle étude empirique pourrait ainsi contribuer à une plus ample définition de ce concept et à augmenter le nombre de voix qui l'intègrent pour l'instant.

BIBLIOGRAPHIE

- Advenir (s.d.). Dans *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales en ligne*.
<https://www.cnrtl.fr/etymologie/advenir>.
- Ahmed, S. (2006). *Queer phenomenology: Orientations, objects, others*. Duke University Press.
- Ahmed, S. (2010). Orientations matter. Dans D. Coole, et S. Frost (dir.), *New materialisms: Ontology, agency, and politics* (p. 234-257). Duke University Press.
- Alaimo, S.; Hekman, S.(dir.).(2008). *Material feminisms*. Indiana University Press.
- Alcade, M. (2011). *L'artiste opportuniste : entre posture et transgression*. L'Harmattan.
- Altshuler, B. J. (1998). *The avant-garde in exhibition: New art in the 20th century*. The University of California Press.
- Atkins, L. J.; Velez, L.; Goudy, D.; Dunbar, K. N.; (2008, 9 juin). The unintended effects of interactive objects and labels in the science museum. *Wiley InterScience*. DOI 10.1002/sce.20291.
- Bachand, N. (s.d). L'art numérique en 2016 : origines, enjeux, développement et pratiques artistiques. https://www.cqam.org/wpcontent/uploads/2019/03/Guide_Art_numerique.pdf.
- Bal, M. (2007). Le public n'existe pas. Dans E. Caillet et C. Perret (dir.), *L'art contemporain et son exposition* (2, p. 12-20). L'Harmattan.
- Barad, K. (2003). Posthumanist performativity: Toward an understanding of how matter comes to matter. *Journal of Women in Culture and Society*, 28(3), 801-830.
- Barad, K. (2007). *Meeting the universe halfway. Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Duke University Press.
- Barad, K. (2012). Nature's queer performativity. *Women, gender and research. Feminist Materialisms* (1-2), 25-53.
- Barbu, A. (2018, 4 avril). Queer curating, from definition to deconstruction. *Canadian Art*.
<https://canadianart.ca/features/queer-curating/>.

- Beaman, A. L.; Klentz, B.; Diener, E.; Svanum, S. (1979). Self-awareness and transgression in children: Two field studies. *Journal of Personality and Social Psychology*, 37(10), 1835–1846. <https://doi.org/10.1037/0022-3514.37.10.1835>.
- Bennett, T. (1995). *The birth of the museum: History, theory, politics*. Routledge.
- Bergson, H. (1907). *Creative evolution* (traduit par Arthur Mitchell). Dover Publications.
- Bergson, H. (1946). *The creative mind: An introduction to metaphysics* (traduit par Mabelle L. Andison). Dover Publications.
- Bessis, R. (2003). Vocabulaire de Deleuze. Dans caute@lautre.net. http://vadeker.net/humanite/philosophie/vocabulaire_deleuze.pdf.
- Biggs, S.; Travlou, P. (2012). *Distributed authorship and creative communities*. Dichtung Digital. <http://www.dichtung-digital.org/2012/41/biggs-travlou/biggs-travlou.htm>.
- Binford, L. R. (1979). Organization and formation processes: Looking at curated technologies. *Journal of Anthropological Research* 35(3), 255-273. <https://www.jstor.org/stable/3629902>.
- Bishop, C. (2004). Antagonism and relational aesthetics. *October* (110), 51-79. https://academicworks.cuny.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1095&context=gc_pubs.
- Bishop, C. (2006). *Participation*. The MIT Press.
- Bishop, C. (2012). Digital divide: Contemporary art and new media. *Artforum* 51(1). <https://www.artforum.com/print/201207/digital-divide-contemporary-art-and-new-media-31944>
- Black, I. ; White, G. (2013). *Collaborative creativity and new media arts* [communication orale]. Conference on Human Factors in Computing Systems, Paris. https://www.academia.edu/10300432/Collaborative_creativity_and_New_Media_Arts.
- Bohm, D. (1992). *Thought as a system*. Routledge.
- Bougnoux, D. (2001). *Introduction aux sciences de la communication*. La découverte.
- Bourriaud, N. (1998). *Esthétique relationnelle*. Les Presses du Réel.
- Bourriaud, N. (2002). *Postproduction. Culture as screenplay: how art reprograms the world*.

Lukas & Sternberg.

- Boutéloup, M. (2016). It is reading that counts. Dans P. O'Neill, M. Wilson et L. Steeds (dir.), *The curatorial cunundrum: What to study? What to research? What to practice?* (p. 175-180). Luma Foundation and the Center for Curatorial Studies, Bard College et The MIT Press.
- Braidotti, R. (2012). Interview with Rosi Braidotti. Dans R. Dolphijn et I. van der Tuin (dir.), *New materialism: Interviews and cartographies* (p. 19-37). Open Humanities Press.
- Buden, B. (2012). Towards the Heterosphere : Curator as Translator. Dans M. Lind (dir.), *Performing the curatorial within and beyond arts* (p. 23-44). Sternberg Press.
- Butler, J. (1990). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. Routledge
- Butler, J. (1993). *Bodies that matter: On the discursive limits of "sex"*. Routledge.
- Callon, M.; Latour, B. (1981). Unscrewing the big Leviathan: How actors macro-structure reality and how sociologists help them to do so. Dans Cicourel (A. V); Knorr-Cetina, K. (dir.). *Advances in social theory and methodology. Towards an integration of micro- and macro-sociologies* (pp. 277-303). Routledge & Kegan Paul.
- Calma.vc (2017, 18 juillet). Por que me arrependi de colocar silicone? *Vice Portugal*. <https://www.vice.com/pt/article/bjxpa4/por-que-me-arrependi-de-colocar-silicone>.
- Camnitzer, L. (2016). The source of our nobility and our path to the highest things. Dans P. O'Neill, M. Wilson et L. Steeds (dir.), *The curatorial cunundrum: What to study? What to research? What to practice?* (p. 106-117). Luma Foundation and the Center for Curatorial Studies, Bard College et The MIT Press.
- Camus, S. (2014). *Le spectateur-auteur : de la participation à une création possible?* [mémoire de Master 2, Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne]. HAL. <https://core.ac.uk/download/pdf/52813717.pdf>.
- Catrilacà, V. (2015). *Media art: Towards a new definition of arts in the age of technology*. Gli Ori.
- Cauquelin, A. (1996). *Petit traité d'art contemporain*. Seuil.
- Cepeda, R. G. (2019). Rescuing new media art from technological obsolescence. *DAT Journal* 4(3), 37-46.

- Chaucer, G. (2007). *The Canterbury tales* (traduit par Kline, A. S.). Poetry in Translation. <https://www.poetryintranslation.com/PITBR/English/CanterburyTales1.php>.
- Chaumier, S. (2010). La muséographie de l'art, ou la dialectique de l'œuvre et de sa réception. *Culture & Musées* 16, p. 21-43. https://www.persee.fr/doc/pumus_1766-2923_2010_num_16_1_1558.
- Clough, P. (2008). The affective turn: Political economy, biomedica and bodies. *Theory, Culture & Society*, 25(1), 1–22 DOI: 10.1177/0263276407085156.
- Cobb, J. B. (2003). *The process perspective: Frequently asked questions about process theology*. Chalice Pr.
- Cohen, A. (2018, 21 décembre). Everyone's a curator. That's not (always) a bad thing. *Artsy*. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-everyones-curator-bad-thing>.
- Collin, P. M.; Livian, Y-F.; Thivant, E.; (2016). Michel Callon et Bruno Latour. La théorie de l'acteur-réseau. Dans Burger-Helmchen, T.; Hussler, C.; Cohendet, P. (dir.), *Les Grands Auteurs en Management de l'innovation et de la créativité* (p. 157-178). EMS Editions. DOI : 10.3917/ems.burge.2016.01.0157.
- Collins, H. M. (1981). Stages in the empirical programme of relativism. *Social studies of science*, 10(1), 3-10. <https://doi.org/10.1177/030631278101100101>
- Communication (s.d.). Dans *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales en ligne*. <https://www.cnrtl.fr/etymologie/communication>.
- Conseil des Arts du Canada (s.d). *Champs de pratique, arts médiatiques*. <https://conseildesarts.ca/financement/subventions/guide/presenter-une-demande-de-subvention/champs-de-pratique>.
- Cook, S., Graham, B. (2010). *Rethinking curating: Art after new media*. MIT Press.
- Coole, D.; Frost, S. (dir.).(2010). *New materialisms: Ontology, agency, and politics*. Duke University Press.
- Cooren, F. (2010a). Comment les textes écrivent l'organisation. Figures, ventriloquie et incarnation. *Études de communication*, 34, 23-40.
- Cooren, F. (2010b). Ventriloquie, performativité et communication. Ou comment fait-on parler les choses. *Réseaux* 28(163), p. 33-54.

- Cooren, F. (2013). *Manières de faire parler: Interactions et ventriloquie*. Le Bord de l'eau.
- Cooren, F. (2012). Communication theory at the center: Ventriloquism and the communicative constitution of reality. *Journal of Communication* 62(1), 1-20. <https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.2011.01622.x>.
- Cooren, F. (2018). Bruno Latour ou les exigences de l'irréductionnisme. Ontologie relationnelle et études des phénomènes communicationnels. *Symposium*, 22(1), 6-21.
- Cooren, F. (sous presse). Beyond entanglement: (Socio-)materiality and organization studies. *Organization Theory*.
- Cooren, F.; Martine, T. (2016). Matérialité, communication et organisation : La vidéo-filature d'une idée. *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, 9. <https://doi.org/10.4000/rfsic.2065>.
- Cooren, F.; Malbois, F. (2018). How to follow and analyze a diversity of beings: An introduction. Dans Cooren, F. et Malbois, F. (dir.), *Methodological and Ontological Principles of Observation and Analysis: Following and Analyzing Things and Beings in Our Everyday World* (p. 1-12). Routledge.
- Cubitt, S.; Thomas, P. (2013). Introduction: The New Materialism in Media Art History. Dans S. Cubitt et P. Thomas (dir.), *Relive: Media Art Histories* (p. 1-22). MIT Press.
- Curate (s.d.). Dans *Lexico English Dictionnaire en ligne*. <https://www.lexico.com/definition/curate>.
- Curateur (s.d.). Dans *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales en ligne*. <https://www.cnrtl.fr/etymologie/curateur>.
- Davies, B. (2014). Reading A]anger in early childhood intra-actions: A diffractive analysis. *Qualitative Inquiry*, 20(6), 734–741. <https://doi.org/10.1177/1077800414530256>.
- Davis, E. (2018). *Why Art?* Fantagraphics Books.
- Davis, H. (2015). Toxic progeny: the plastisphere and other queer futures. *PhiloSOPHIA: Journal of Continental*, 231-250.
- Deleuze, G. (1987, 17 mai). *Qu'est-ce que l'acte de création?* [communication orale]. Les mardis

- de la Fondation Femis, Paris. <https://www.lepeuplequimanque.org/acte-de-creation-gilles-deleuze.html>.
- Deleuze, G.; Guattari, F. (1975). *Kafka, pour une littérature mineure*. Les Éditions de Minuit.
- Deleuze, G.; Guattari, F. (1980). *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*. Les Éditions de Minuit.
- Demos, T.J. (2009). Dada's event: Paris, 1921. Dans Hinderliter, B.; Kaizen, W.; Maimon, V.; Mansoor, J.; McCormick, S. (dir.), *Communities of Sense: Rethinking Aesthetics and Politics* (p. 135-152). Duke University Press.
- Derrida, J. (1972). *Marges de la philosophie*. Les Éditions de Minuit.
- Derrida, J. (1978). *La vérité en peinture*. Champs Flammarion.
- Derrida, J. (1990). *Limited Inc*. Galilée.
- Desmet, N. (2009). Une relation esthétique impossible : les expositions dans lesquelles il n'y a rien à voir. *Nouvelle revue d'esthétique*, 3(1), 85-92. <https://doi.org/10.3917/nre.003.0083>.
- Devenir (s.d.). Dans *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales en ligne*. <https://www.cnrtl.fr/etymologie/devenir>.
- Dewey, J. (1934). *Art as experience*. Minton, Balch & Company.
- Diederichsen, D. (2007, 3 février). Media art undone. *Transmediale : Art & Digital Culture*. <https://transmediale.de/content/media-art-undone>.
- Dinshaw, C. (1989). *Chaucer's sexual poetics*. The University of Wisconsin Press.
- Doering, Z. D.; Pekarik, A. J. (1996). Questioning the entrance narrative. *The Journal of Museum Education* 21(3), 20-23. <http://www.jstor.org/stable/40479072>.
- Eco, U.; Carrière, J.-C. (2011). *This is not the end of the book: A conversation curated by Jean-Philippe de Tonnac*. Random House.
- Eliat, G. (2016). Collectivity, conflict, imagination, transformation. Dans P. O'Neill, M. Wilson et

- L. Steeds (dir.), *The curatorial cunundrum: What to study? What to research? What to practice?* (p. 181-188). Luma Foundation and the Center for Curatorial Studies, Bard College et The MIT Press.
- Fauré, B.; Arnaud, N. (2014). *La communication des organisations*. La Découverte.
- Fausto-Sterling, A. (2012). *Sex/gender. Biology in a social world*. Routledge.
- Female (s.d.). Dans *Cambridge Dictionnaire en ligne*. <https://dictionary.cambridge.org/grammar/british-grammar/female-or-feminine-male-or-masculine?q=female>.
- Femininity (s.d.). Dans *Online Etymology Dictionary*. <https://www.etymonline.com/search?q=femininity>.
- Fernández, M. (1999). Postcolonial media theory. *Art Journal*, 58(3), 59-73. <http://www.jstor.org/stable/777861>.
- Fotopolou, A.; O’Riordan, K. (2014). Introduction: Queer feminist media praxis. *A Journal of Gender New Media & Technology* 5. <https://adanewmedia.org/2014/07/issue5-fotopoulouoriordan/>.
- Foucault, M. (1970). *The order of things: An archaeology of the human sciences*. Vintage Books.
- Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir*. Éditions Gallimard.
- Fourmentraux, J.-P. (2007). L’oeuvre en devenir. *Communication*, (26)1, (n.d). <https://doi.org/10.4000/communication.869>.
- Fraser, M. (2015). L’exposition² : Qu’est-ce qui fait exposition dans l’exposition ? / Exhibition²: What makes an exhibition within an exhibition?. *Esse arts+opinions* 84, 4-13.
- Fulton, J. (2016, 8 septembre). What happens when artists take on the role of curators. *Sleek*. <https://www.sleek-mag.com/article/artist-curator/>.
- Garfinkel, H. (1974). The origins of the term ethnomethodology. Dans R. Turner (dir.), *Ethnomethodology*, 15-18. Penguin.
- Genette, G. (1987). *Seuils*. Seuil.
- George, D. (1985). Evaluating art. *British Journal of Aesthetics* 25(1), 3-16. DOI 10.1093/bjaesthetics/25.1.3.

- Gillick, L. (2006). Contingent factors: A response to Claire Bishop's "Antagonism and relational aesthetics". *October*, 115, 95-107. http://www.c-cytc.com/OccuLibrary/Texts-Online/Gillick_Resp_to_Bishop.pdf.
- Gillick, L. (2016). The incomplete Curator: AKA fighting the delineated field. Dans P. O'Neill, M. Wilson et L. Steeds (dir.), *The curatorial cunundrum: What to study? What to research? What to practice?* (p.147-151). Luma Foundation and the Center for Curatorial Studies, Bard College et The MIT Press.
- Glicenstein, J. (2009). *Art : une histoire d'expositions*. Presses universitaires de France.
- Glicenstein, J. (2015). *L'invention du curateur : mutations dans l'art contemporain*. Presses universitaires de France.
- Glicenstein, J. (2019, 17 septembre). *Alfred H. Barr Jr et la naissance de la collection du MoMA de New York* [communication orale]. Université du Québec à Montréal.
- Goodman, N. (2001). *Esthétique et connaissance* (2^e éd). Éditions de l'éclat.
- Green, A. (2018). *When artists curate : Contemporary art and the exhibition as medium*. Reaktion Books Ltd.
- Grosz, E. (2010a). Feminism, materialism, and freedom. Dans D. Coole, et S. Frost (dir.), *New materialisms: Ontology, agency, and politics* (p. 234-257). Duke University Press.
- Grosz, E. (2010b). The untimeliness of feminist theory. *Nordic Journal of Feminist and Gender Research*, 18(1), 48-51. DOI: 10.1080/08038741003627039.
- Grosz, E. (2011). *Becoming undone : Darwinian reflexions on life, politics, and art*. Duke University Press.
- Grusin, R. (2015). Radical mediation. *Critical Inquiry*, 42(1), 124-148. https://www.jstor.org/stable/10.1086/682998?origin=JSTOR-pdf#metadata_info_tab_contents.
- Guillaume, A. (2017, 17 octobre). Les animaux, ces êtres doués de « sentience ». *The Conversation*. <https://theconversation.com/les-animaux-ces-etres-doues-de-sentience-82777>.
- Gumbrecht, H.U. (2004). *Production of presence. What meaning cannot convey*. Stanford University Press.

- Gutwill, J. P. (2006). Labels for open-ended exhibits: Using questions and suggestions to motivate physical activity. *Visitors Studies Association*, 9(1), 1-9.
- Haraway, D. (1988). Situated knowledges: The science question in feminism and the privilege of partial perspective. *Feminist Studies* 14(3), 575-599. DOI 10.2307/3178066.
- Haraway, D. (1991). A Cyborg manifesto: Science, technology, and socialist feminism in the late twentieth century. Dans *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. Routledge, 149-181.
- Haraway, D. (2014, 5 septembre). *Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene : Staying with the Trouble* [communication orale]. Anthropocene: Arts of Living on a Damaged Planet, Santa Cruz. <http://opentranscripts.org/transcript/anthropocene-capitalocene-chthulucene/>.
- Haraway, D. (2016). *Staying with the trouble: Making kin in the chthulucene*. Duke University Press.
- Hauser, J. (2017). Art between synthetic biology and biohacking: Searching for media adequacy in the epistemological turn. *Leonardo Electronic Almanac* 22(1), (s.d).<https://contemporaryarts.mit.edu/pub/artbetweensyntheticbiology/release/3>.
- Heckman, S. (2008). Constructing the ballast: An ontology for feminism. Dans S. Alaimo et S. (dir.), *Material feminisms* (p. 85-119). Indiana University Press.
- Heidegger, M. (1962). *Being and time* (traduit par John Macquarrie et Edward Robinson). Blackwell Publishers Ltda.
- Heidegger, M. (1968). *What is a thing?* Gettaway Books.
- Heinich, N. (1998). *Le triple jeu de l'art contemporain*. Les Éditions de Minuit.
- Higgins, D. (1966). Synesthesia and intersenses : Indermedia. (n.d). *Something Else Newsletter* (1). Something Else Press. http://www.ubu.com/papers/higgins_intermedia.html.
- Hoffman, J.; Lind, M. (2012). To show or not to show. *Mousse Magazine*, 31, (n.d.). <http://moussemagazine.it/jens-hoffmann-maria-lind-2011/>.
- Hufschmidt, I. (2018). The queer institutional, or how to inspire queer curating. Dans J. D. Katz, I. Hufschmidt et A. Söll, (dir.) *On Curating*, 37, (p. 29-32). CreateSpace Independent Publishing Platform.

- Ingold, T. (2013). *Making: Anthropology, archaeology, art and architecture*. Routledge.
- Ingold, T. (2017). *Knowing from the inside: Correspondences*. University of Aberdeen.
- Ilic, N. (WHM) (2013). Dear art, yours sincerely. Dans J.-P. Martinon, *The curatorial: A philosophy of curating*, (p. 49-55). Bloomsbury.
- Ippolito, J.; Blais, J.; Smith, O. F.; Evans, S.; Stormer, N. (2007). New criteria for new media. *Leonardo* 42(1), 71-75. <https://www.mitpressjournals.org/doi/pdf/10.1162/leon.2009.42.1.71>.
- Iseminger, G. (2003). Aesthetic experience. Dans J. Levinson (dir.), *The Oxford Handbook of Aesthetics* (p. 99-116). Oxford University Press.
- Jackson, A. Y.; Mazzei, L. A. (2017). Thinking with theory: A new analytic for qualitative inquiry. *The SAGE handbook of qualitative research 2017* (717-727).
- Jacques, V. (2005). Le monde de la musique et la musique comme monde selon Deleuze. *Horizons philosophiques*, 16(1), 1–23. <https://doi.org/10.7202/801302ar>.
- Jeanson, F. (1973), *L'Action culturelle dans la cité*. Seuil.
- Jensen, C. B. (2017). New ontologies? Reflections on some recent 'turns' in STS, anthropology and philosophy. *Social Anthropology/Anthropologie Sociale*, 25(4), 525-545. doi:10.1111/1469-8676.12449.
- Jones, J. (2018). Stendhal syndrome: can art really be so beautiful it makes you ill? *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/artanddesign/shortcuts/2018/dec/18/stendhal-syndrome-botticelli-the-birth-of-venus>.
- Kant, E. (1791). *Critique de la raison pure* (traduit par Jules Barni ; ed. 1990). Folio Gallimard.
- Karatas, T. (2017, 17 mars). The Revolution will be over-curated. *Medium*. <https://medium.com/@designerd/the-revolution-will-be-over-curated-2fd228165cf>.
- Katz, J. D. (2018). Queer curating and covert censorship. Dans J. D. Katz, I. Hufschmidt et A. Söll, (dir.) *On Curating*, 37 (p. 33-38). CreateSpace Independent Publishing Platform.
- Katz, J.D.; Hufschmidt, I.; Söll, A. (dir.).(2018). *On Curating*, 37. CreateSpace Independent Publishing Platform.

- Koitela, J. (2018), Posthuman performativity of the curating-curatorial. Dans K. Koskentola (dir.), *Soils, Séances, Sciences and Politics - On the Posthuman and New Materialism*, (48-56). Institute for Provocation.
- Krasny, E. (2016). Curatorial materialism. A feminist perspective on independent and co-dependent curating. *On Curating*, 29. <https://www.on-curating.org/issue-29-reader/curatorial-materialism-a-feminist-perspective-on-independent-and-co-dependent-curating.html#.X4X6vXhKiu4>.
- Kwastek, K. (2013). *Aesthetics of interaction in digital art*. MIT Press.
- Kuhn, T., Ashcraft, K. L., Cooren, F. (2017). *The work of communication: Relational perspectives on working and organizing in contemporary capitalism*. Routledge.
- Latour, B. (1991). *Nous n'avons jamais été modernes: Essai d'anthropologie symétrique*. La Découverte.
- Latour B. (1994). Une sociologie sans objet. *Sociologie du travail*, 36(4), 587-607.
- Latour B. (2006). *Changer de société, refaire de la sociologie* (traduit par Nicolas Guilhot). La Découverte.
- Latour, B.(2012). *Enquête sur les modes d'existence*. Découverte.
- Lind, M. (2009). "The curatorial". *Artforum International*, 48(2), p. 103. <https://www.artforum.com/print/200908/the-curatorial-23737>.
- Lind, M. (dir.).(2012). *Performing the curatorial within and beyond arts*. Sternberg Press.
- Lomax, H.; Casey, N. (1998). Recording Social Life: Reflexivity and Video Methodology. *Social Research Online* 3(2), (n.d.). <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.5153/sro.1372>.
- Luckmann, T.; Berger, P. L. (1966). *La construction sociale de la réalité* (traduction par Pierre Taminiaux). Armand Colin.
- MacCormack, P. (2004). Perversion: Transgressive sexuality and becoming-monster. *Thirdspace: A journal of feminist theory & culture*, 3(2), (s.d.). <http://journals.sfu.ca/thirdspace/index.php/journal/article/view/maccormack/174>.
- Manning, E. (2013). *Always more than one: Individuation's dance*. Duke University Press.

- Manning, E. (2016). *The minor gesture*. Duke University Press.
- Manovich, L. (1995, Mai). Reading new media art. Mediagramm, ZKM (s.d). http://manovich.net/content/04-projects/013-reading-new-media-art/10_article_1995.pdf.
- Manovich, L. (1996, 22 octobre). The death of computer art. *Rhizome*. <https://rhizome.org/community/41703/>.
- Manovich, L. (2001). *Post-Media Aesthetics*. http://manovich.net/content/04-projects/032-post-media-aesthetics/29_article_2001.pdf.
- Marchiori, M. (2013). The analysis of the artwork. Dans J. Noordegraaf, C. G. Saba, C B. Le Maitre et V. Hediger (dir.), (Preserving and exhibiting media art : challenges and perspectives (p. 121-148). Amsterdam University Press.
- Martinon, J.P. (dir.).(2013). *The curatorial: A philosophy of curating*. Bloomsbury.
- Massumi, B. (2002). *Parables for the virtual: Movement, affect, sensation*. Duke University Press.
- Massumi, B. (2008, mai). . *Inflexions 1.1, How is Research-Creation?* http://inflexions.org/n1_The-Thinking-Feeling-of-What-Happens-by-Brian-Massumi.pdf.
- Massumi, B. (2015). *Politics of affect*. Polity Press.
- Mazzei, L. A.; Y. Jackson, A. (2012). Complicating voice in a refusal to “let participants speak for themselves”. *Qualitative Inquiry*, 18(9), 745-751. DOI: 10.1177/1077800412453017.
- Milevska, S. (2013). Becoming-curator. Dans J.-P. Martinon (dir), *The curatorial: A philosophy of curating* (p. 65-71). Bloomsbury.
- Mondloch, K. (2018). *A Capsule aesthetic: Feminist materialisms in new media art*. University of Minnesota Press.
- Moreira, R. A. (2018, 26 avril). L’art au rendez-vous : *Veins*, de Rita McKeough, un effondrement de frontières. *Baronmag*. <https://baronmag.com/2018/04/art-au-rendezvous-veins/>.
- Muñoz, J.E. (2009). *Cruising utopia: The then and there of queer futurity*. NYU Press.
- Nathues, E.; van Vuuren, M.; Cooren, F. (2020, 26 mai). Speaking about vision, talking in the

- name of so much more: A methodological framework for ventriloquial analyses in organization studies. *Organization Studies*. <https://doi.org/10.1177/0170840620934063>.
- Noël, D. (2007). Le virtuel selon Deleuze. *Intellectica*, 45, 109-127. https://www.persee.fr/doc/intel_0769-4113_2007_num_45_1_1269.
- Noordegraaf, J.; Saba, C. G; Le Maitre, B.; Hediger, V. (dir.).(2013). Preserving and exhibiting media art : challenges and perspectives. Amsterdam University Press.
- O'Doherty, B. (1986). *Inside the white cube : The ideology of the gallery space*. The Lapis Press.
- Ogien, A. (2016). Garfinkel et la naissance de l'ethnométhodologie. *Occasional Paper 34*. Institut Marcel Mauss – CEMS.http://cems.ehess.fr/docannexe/file/3721/op34_ao_garfinkel_naissance_ethnomethodologie.pdf.
- O'Neill, P. (2007). The curatorial turn: From practice to discourse. Dans J. Rugg, M. Sedgwick et P. O'Neill (dir.), *Issues in curating contemporary art and performances* (p. 13-28). Intellect.
- O'Neill, P. (2012a). *The culture of curating and the curating of cultures*. The MIT Press.
- O'Neill, P. (2012b). The curatorial constellation and the paracuratorial paradox. *The Exhibitionist* 6, 55-60.
- O'Neill, P.; Wilson, M. (dir.).(2010). *Curating and the Educational turn*. Open Editions.
- O'Neill, P.; Wilson, M. (dir.).(2015). *Curating research*. Open Editions/ de Appel.
- O'Neill, P.; Wilson, M.; Steeds, L. (dir.).(2016). *The curatorial cunundrum: What to study? What to research? What to practice?* Luma Foundation and the Center for Curatorial Studies, Bard College et The MIT Press.
- Orlikowski, W. (2007). Sociomaterial Practices: Exploring Technology at Work. *Organizational Studies*, 28(9), 1435-1448. Doi:10.1177/0170840607081138.
- Palacios-Sánchez, L.; Botero-Meneses, J. S.; Pachón, R. P.; Hernández, Laura, B. P., Triana-Melo, J. del P.; Ramírez-Rodríguez, S. (2018). Stendhal syndrome: a clinical and historical overview. *Archivos de Neuro-Psiquiatria*, 76(2), 120-123. <https://doi.org/10.1590/0004-282x20170189>.
- Paquin, L-C.; Noury, C. (2018, 14 février). Définir la recherche-création ou en cartographier ses

- pratiques? *Acfas Magazine*. <https://www.acfas.ca/publications/magazine/2018/02/definir-recherche-creation-cartographier-ses-pratiques>.
- Parry, R. (2010). Video-based conversation analysis. Dans I. Bourgeault, R. Dingwal, & R. De Vries, (dir.). *The SAGE handbook of qualitative methods in health research* (pp. 373-396). SAGE Publications Ltd.
- Paterson, N. (2001). *Mediaworks*. Surrey Art Gallery.
- Paul, C. (2008). *New media in the white cube and beyond: Curatorial models for digital arts*. University of California Press.
- Penn-Edwards, S. (2004). Visual evidence in qualitative research: The role of videorecording. *The Qualitative Report*, 9(2), 266-277.
- Peters, J. D. (1999). *Speaking into the air: A history of the idea of communication*. University of Chicago Press.
- Petersen, A. R. (2015). *Installation art: Between image and stage*. Museum Tusculanum Press.
- Poinsot, J. M. (1999). *Quand l'oeuvre a lieu : l'art exposé et ses récits autorisés*. Les presses du réel.
- Poissant, L. (dir.).(1997). *Dictionnaire des arts médiatiques*. Presses de l'Université du Québec.
- Poissant, L. (2003). *Esthétique des arts médiatiques : interfaces et sensorialité* (vol. 111). CIEREC. Presses de l'Université du Québec.
- Quarantana, D. (2013). *Beyond new media art*. Link Editions.
- Quinn, R. (2008). *Becoming-artwork* [mémoire de maîtrise, Mc Master University]. Bitstream. <https://macsphere.mcmaster.ca/bitstream/11375/10624/1/fulltext.pdf>.
- Raqs Media Collective, (2013). On the curatorial, from the trapeze. Dans P. O'Neill, M. Wilson et L. Steeds (dir.), *The curatorial cunundrum: What to study? What to research? What to practice?* (p. 17-24). Luma Foundation and the Center for Curatorial Studies, Bard College et The MIT Press.
- Raunig, G., Ray, G. (dir.).(2009). *Art and contemporary critical practice. Reinventing institutional critique*. MayFlyBooks.

- Rescher, (2001). *Process philosophy: A survey of basic issues*. UPP.
- Rescher, N. (2006). *Essais sur les fondements de l'ontologie du procès* (vol. 9, traduit par Weber, M.). Ontos Verlag.
- Robichaud, D. ; Cooren, F. (2013). *Organization and organizing : Materiality, agency, and discourse*. Routledge.
- Roelstraete, D. (2013). How about pleasure? Dans J. Hoffmann, (dir.), *Ten Fundamental Questions of Curating* (p. 137-144). Mousse Publishing, Fiorucci Art Trust.
- Rogoff, I. (2005). *Smuggling: An embodied criticality* [communication orale]. TRANSFORM. The Future of Institutional Critique. Linz. <http://www.alicedittmar.de/wp-content/uploads/2017/09/rogoff-smuggling.pdf>.
- Rogoff, I. (2006). Academy as potentiality. *Zehar* (60/61), p. 4-9. <https://www.raggeduniversity.co.uk/wp-content/uploads/2017/12/Rogoff-academy-as-Potentiality.pdf>.
- Rogoff, I. (2013). The expanding field. Dans J. P. Martinon (dir.), *The curatorial: A philosophy of curating* (p. 41-48). Bloomsbury.
- Rogoff, I.; von Bismarck, B. (2012). Curating/curatorial: A conversation between Irit Rogoff and Beatrice von Bismarck. Dans B. von Bismarck, J. Schaffaff et T. Weski (dir.), *Cultures of the curatorial*, p. 21-38. Sternberg Press.
- Ross, C. (2018). Sarah Sze's The Last Garden and the temporality of wonder. Dans D. Karlholm et K. Fleming Moxey (dir.), *Time in the history of art: Temporality, chronology, and anachrony* (p. 205- 220). Routledge.
- Rosa, J. G. (1968). *Tutaméia – terceiras estórias* (2^{ème} éd.). José Olympio.
- Rouse, J. (1996). *Engaging science: How to understand its practices philosophically*. Cornell University Press.
- Saurier, D. (dir.).(2015). Entre les murs, hors les murs : culture et publics empêchés. Introduction. *Culture & Musées* 26, 13-22. <https://doi.org/10.4000/culturemusees.277>
- Saurier, D.,; Ghlamallah, S. (2015). Souplesse et permanence de la médiation culturelle : Le cas de la visite découverte du musée du Louvre. *Questions de communication* 2015/2(28), 251-272.

- Schaffner, I. (2003). Wall text. Dans Marincola, P. (dir.), *What makes a great exhibition?* (p. 154-167). Philadelphia Exhibition Initiative.
- Screven, C. G. (1992). Motivating visitors to read labels. *The International Laboratory for Visitors Studies Review*, 2(2), 183-211.
- Shannon, C. E., & Weaver, W. (1949). *The mathematical theory of communication*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Sheikh, S. (2010). Letter to Jane (investigation of a function). Dans P. O'Neill et M. Wilson (dir.), *Curating and the Educational turn* (p. 61-75). Open Editions.
- Sheikh, S. (2017). From para to post: The rise and fall of curatorial reason. *Springerin*, XXIII(1), p. 16-20. <https://www.springerin.at/en/2017/1/von-para-zu-post/>.
- Shelley, J. (2017). The concept of the aesthetic. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. <https://plato.stanford.edu/entries/aesthetic-concept/#AesExp>.
- Sholette, G. (2011). *Dark matter. Art and politics in the age of enterprise culture*. Pluto Press.
- Sontag, S. (2003). *Regarding the pain of others*. Picador.
- Souriau, E. (2009). *Les différents modes d'existence*. Presses Universitaires de France.
- Staniszewski, M. A. (1998). *The power of display: A history of exhibition installations at the Museum of Modern Art*. MIT Press.
- Stengers, I. (2002). *Penser avec Whitehead. Une libre et sauvage création de concepts*. Leseuil.
- Stengers, I.; Latour, B. (2009). Le sphinx de l'oeuvre. Dans E. Souriau, *Les différents modes d'existence*. Presses universitaires de France.
- St. Pierre, E. A. (2011). Post qualitative research: The critique and the coming after. Dans N. K. Denzin et Y. S. Lincoln (dir.), *SAGE handbook of qualitative inquiry* (4^{ème}ed., p. 611-635). SAGE.
- St. Pierre, E. A.; Y. Jackson, A. (2014). Qualitative data analysis after coding. *Qualitative Inquiry*, 20(6), 715-719. <https://doi.org/10.1177/1077800414532435>.
- St Pierre, E. A.; Y. Jackson, A.; A. Mazzei, L. (2016). New empiricisms and new materialisms:

- Conditions for new inquiry. *Cultural Studies and Critical Methodologies*, 16(2), 99-110. DOI: 10.1177/1532708616638694.
- St. Pierre, E. A. (2019). Post-qualitative inquiry in an ontology of immanence. *Qualitative Inquiry* (25)1, p. 3-16. <https://doi.org/10.1177/1077800418772634>.
- Taylor, J. R. ; Van Every, E. J. (2000). *The emergent organization: Communication as its site and surface*. Lawrence Erlbaum Associates Publishers.
- Tempero, E. D.; Anslow, C.; Dietrich, J.; Han, T.; Li, J.; Lumpe, M.; Melton, H.; Noble, J. (2010, 30 novembre). The Qualitas Corpus: A curated collection of Java code for empirical studies [communication orale]. 17th Asia Pacific Software Engineering Conference, APSEC 2010, Sydney, Australia. DOI: 10.1109/APSEC.2010.46.
- Theval, G. (2012). "Ce sont les regardeurs qui font les tableaux" (Duchamp)... et les lecteurs le poème ? La place de l'acte interprétatif dans le poème ready-made [communication orale]. L'acte interprétatif et les œuvres littéraires, théâtrales, cinématographiques, etc., Lyon. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00950752/document>.
- Tracy, S. J (2020). *Qualitative research methods: Collecting evidence, crafting analysis, communicating impact* (2^e ed.). Wiley Blackwell.
- Tribe, M. ; Jana, R. (2006). *New media art*. Taschen.
- Tuncer, S. (2016). The effects of video recording on office workers' conduct, and the validity of video data for the study of naturally-occurring interactions. *Forum: Qualitative Social Research*, 17(3), Art. 7.
- Verwoet, J. (2010). Control I'm here: A call for the free use of the means of producing communication, in curating and in general. Dans P. O'Neill et M. Wilson (dir.), *Curating and the Educational Turn* (p. 23-31). Open Editions.
- Vesic, J.; Jeric, V. (2016). Under the sycamore tree: Curating as currency: actions that say something, words that do something. Dans P. O'Neill, M. Wilson et L. Steeds (dir.), *The curatorial cunumdrum: What to study? What to research? What to practice?* (p. 39-53). Luma Foundation and the Center for Curatorial Studies, Bard College et The MIT Press.
- Vivès, J.-M. (2018). D'un temps spécifique à la rencontre avec l'œuvre d'art. Médiations thérapeutiques par l'art et temps potentiels. *Ligeia* 161-164(1), 209-216. DOI : 10.3917/lige.161.0209.

Von Bismarck, B.; Schafaff, J.; Weski, T. (dir.).(2012). *Cultures of the curatorial*. Sternberg Press.

Wahl, C. (2013). Between Art History and Media History: A Brief Introduction to Media Art. Dans J. Noordegraaf, C.G. Saba, B. Le Maître, V. Hediger (dir.), *Preserving and exhibiting media art* (p. 25-28). Amsterdam University Press.

Whitehead, A. N. (1938). *Modes of thought*. Macmillan.

Whitehead, C. (2012). *Interpreting art in museums and galleries*. Routledge.

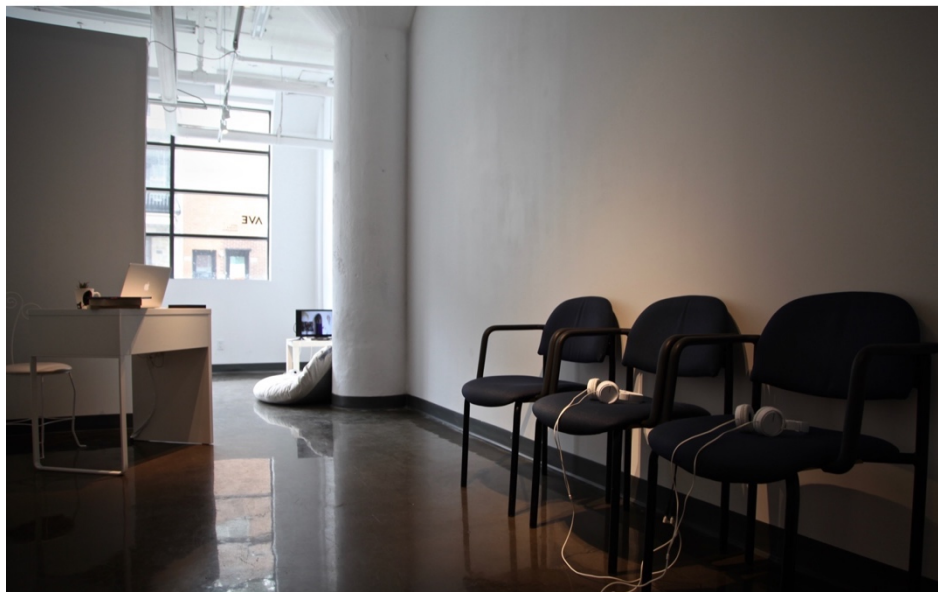
Wong, A. L. (2019). Comment se confronter au marché : les nouveaux médias face au marché de l'art. *Marges*, 28(1), 98-112.

ANNEXE A – Photos de documentation – *Femynyntees*

Crédits photos : Treva Michelle Legassie



À gauche: Does Care Have a Gender. Au centre: Capucha. À droite: In Bed.



À droite, Échec quantifié; À gauche, circuits. Au fond, Does Care Have a Gender.



Vue générale de l'exposition.



Détails, In Bed.



Détails, The Menstrual Cup Project.



Détails, circuits.

ANNEXE B – Transcriptions des visites d’atelier

Réunion collective – 7 juin 2018

(3:50)

R: Ok, can everybody hear me better now?

[les gens signalent positivement]

R: Oh, that’s good. That’s what we want, right? (0.1) ok, so I’ll just start over and (.) just ask us all to speak like (.) ahm (.) slowly and loud, right? Ahm (0.1) so (.) yeah, so I was just saying thank you so much for being able to be here and contribute to this creative process that is the creation of *Femynynytees*. Ahm (.) the reason that me and Treva wanted to do this collective meeting is ahm to do things a bit differently from what normally is done just to try to ahm (0.1) to create in all of us, curators and artists, a sense of ahm (0.1) common creation of something so we’re all collectively creating something that didn’t exist before and will exist through us all. So ahm we thought that it would be maybe a good idea to [un chien commence à aboyer] Toutes: [rires]

R: What’s happening? (0.3) ok, so we just thought it would be a good idea to (.) everybody to get to know each other’s practices and the way we, we think about the show collectively, right? So, ahm (0.1) maybe just to start talking the ahm, I’m not, me and Treva are not gonna do all of the talking today

Toutes: [rires]

R: We really are here just to facilitate this encounter amongst us all so I’m just like doing the introduction and then I’m gonna just stop talking [rires] so yeah just to explain everyone a bit about how the show first came out like, the idea first emerged, I ahm I got in touch with Karla’s [Karla is the biggest one on the screen] ahm video (.) work ahm that (.) was the first work I you know, I, I saw that gave me this, this desire to talk about what it could possibly mean to be or to have a feminine body and if that even does it make sense (.) ahm thinking about a queer world and ahm (.) a queer, from a queer perspective (.) ahm, what would that mean, what would that. What does it feel like to be in a strange body that is a feminine body but sometimes it’s not, and sometimes you refuse it, so it made me think and then I met Treva here in, in Montréal and we started talking about what could become of ahm thinking about ahm thinking through these concepts. And then ahm (0.1) then we (.) started talking and we ahm thought of launching the call so what I would invite us all to do is so to introduce everyone’s practices and who you are whatever you wanna say where you come from ahm and if you could include in this ahm presentation why ahm as we’re doing so why this call interested you and why did you wanna be a part of *Femynynytees* that would be nice you know so that we know. (7m34)

(9m52)

T: And as a curator I’m really interested in kind of process-based curating ahm and also creating, generating collaboration between artist and curator, so that’s sort of a reciprocal more generative kind of relationship between artist and curator ahm and that’s kinda one of the reasons why we though it would be really important and great to have a collective meeting and also to see (.) ahm it’s not just Renata and I kind of drawing connections between the works that you’re all gonna be showing ahm but rather you can sort of, and collectively we can kind of build and draw out some of these connections. We’ve seen a lot of connections after doing the studio visits but I feel like it will be interesting to have you all kind of figure out where the points of departure or shared interests are between you. [10m45]

(V 03 – 11m40)

T: Awesome. Thank you all [sourires] very much. I think that we can probably open it up and see if you all kind of have (.) questions or comments or things about (.) one another’s work or reflections (0.1) so we can (.) anyone who wants to.

[sourires]

M: I, I

H: Do you wanna like [*making a movement with the hands*] I feel like I'm the only one that they can see so maybe

M: Oh ok

Toutes: [rires]

M: Well I, I just wanted to say that I, I

R: [I think you have to speak louder.]

M: Sorry. I just wanna say [rires]

K: I cannot hear you

M: I just wanna say [rires] yeah, no just to tell you, all of you, that I, first I'm really impressed by (.) by your work and I thank you all for all that you shared it was really personal and really beautiful and ahm (.) [rires] I don't have many words now but I, I ahm yeah, I'm also interested in the (.) failure but more in the sense of error in technology and how to use it like (.) in a privileged way. But I, I just wanted to say I feel it's hum (0.1) I like that all the works are very personal and [rires] [inaudible]

H: Well I can just say that I'm also interested in failure and technology but not in the same way and again I'm from under.neath maybe right so like how technology fails how can I use the failure of a technology that I use in a creative way, so in this sense it connects in that you know (.) to what you said. But I ahm (.) yeah I obviously very much connect to Karla [*les deux artistes ont un travail qui parle de fertilité*]

M: Yep.

H: Ahm (.) and ahm and Kinga also I think, actually all of you out there [*elle montre les artistes qui sont sur l'écran*]

Toutes: [rires]

H: I mean, Faye and I have already talked about our connections a little bit ahm 'cause we've seen each other in different ahm spaces at UQAM but ahm (.) but ahm yeah that, I mean I think we're talking about that yea the body and ahm several constructs of the body ahm I realized I didn't tell you what my artwork is ahm [rires] so what is gonna be included in the show is a sound work ahm, ah where I recite all the ahm day by day, all the medications and ahm, ah (.01) measurements ahm (.) that were taken during my ahm one of my, my last cycle of IVF, ahm, ahm, so that's the work. Ahm but I connect with all of you also in terms of space because while this show it's a sound work with headphones I'm really thinking about ahm the political space of the exhibition and how to use ahm how to rethink spaces, of spaces of body, and then move out from there, right, the space that the artwork takes, and then the political space of the exhibition and, and I guess it connects also with your walls [*elle parle à Faye*] and sort of those methaforical spaces right, and so how can you within ahm within what as an artist you show in an exhibition space how can you rethink the political structures that have now created that exhibition space so what is the actual space but also what is the ahm the political space and ahm you know the brick space, like where is that and you know, ahm and going out from there into like what is Canada and Montréal and.

Toutes: Uhum.

H: Ok that's it [sourires]

K: It is (.) ahm I don't know, I can hear some parts of what you guys say so I just keep picturing the rest

Toutes: rires

K: But ahm (0.1) I'm sorry, but it is true [rires]. Eh (.) I'm really interested about, like I'm really curious about all the works and I wish I could be there in person (.) and (0.1) I don't know I, I think that we are like privileged to live in a moment, it is like reeeeaally strong turn point from what it always has been to be a woman and, and how now, and not and how as you said Kinga, it's not just like femininity is not just like you know, having this body or, you know and it's really funny how a lot of things that you guys said now, it was like the subject of the lunch in like at my husband's family's house today

Toutes: [rires]

K: We were talking about how weird it is that there's this girl that likes another girl that looks like a boy so why doesn't she you know hang out with a boy you know, a man, yeah let's talk about this, nice, yeah. And (.) and also like something that comes to my head is, of, I don't know, I don't know I think it's all just very open I don't need to give examples but I just feel like we're all really like connected and how, how great it is to have technology to use

you know, to connect all these parts. And how beautiful it is when it fails also, I don't know just thinking outloud. So (.) nice, thank you very much for the invitation, I think we can bother and help a lot of people.

Toutes: [rises]

[longue pause]

T: Well, maybe I can pose a question, I think. Heidi, it's really interesting that you bring up the kind of political space of the exhibition and there is (.) ahm I mean, with a few of you, I think all of you we had conversations about how to actually install the work. Ahm and we haven't really talked about it so much in terms of like the politic of an exhibition space and what the, and we really are in a white cube gallery space, so what does that mean for the kind of work that we're looking at ahm so, I'm thinking about Faye's work for example, how we've had conversations about how to show an Instagram work that still facilitates the kind of relationship that you would have you know outside of an art exhibition to Instagram. Ahm and then ahm (.) we've also talked to Heidi about how to show your work and how to recreate a particular waiting room environment that adds something to an audio work that has to be listened to with headphones. So ahm I don't know I'm interested in, and also with Kinga's work we've talked about how to kind of facilitate a comfy space where people can ahm watch the video work not in a kind of essentialized voyeuristic way. Ahm (.) because we had thought about doing a kind of multichannel install of these really personal intimate videos and how if we had a bunch of them that would be really invasive and voyeuristic and kind of creepy. Ahm and not appropriate when we're looking at marginalized communities through that kind of work. So (.) I mean, this is sort of like opening this up to a discussion that I think is really important. We've had all these conversations about how to show the work but then how do we think about this in terms of the kind of like political nature of the exhibition space or how this can be kind of exclusionary or generate certain types of like relationships between the public and the work and what kind of publics are also being drawn in ahm (.) through the exhibition space. So (.) anyone, if anyone has some ideas about that in relation to your own work or other's people work ahm who already talked about it.

E: I think it's gonna be really interesting to see like how (.) how it plays out and how people respond to things 'cause there're so many, there're so many like very intimate and personal pieces and like I think that in a good way, the [inaudible] ask for like people to come and so so much work to like witness and see that [inaudible] throughout their work, in kind of like going to very intimate spaces with other people, like think I don't know what exactly to say about that except that I think like (.) it's more exciting and more interesting than just like an average art gallery space, like I think it's like, but it also asks a lot more work of the people who are coming into that space to like (.) I don't know, in a, like in a, I think it's interesting when dealing with femininities it also (.) has moved into the space of like intimacies. Or like yeah, I don't know what else, like some other word you can put on that. But (.) yeah, I think it's very powerful but (.) .

R: Yeah, it's interesting that you talk about

K: [inaudible – sorry, we can

R: yeah? No, just, I'll just point something out, like it's interesting I mean that you talk about intimacy 'cause I was just thinking about that actually, it was not a (.) conscious curating choice, curatorial choice to, to, you know to select works that were talking about intimacy but at the end we have a very intimate show. All of the pieces we're gonna, we're gonna be ahm showing ahm (0.1) tell a lot about their artists and about their own visions of femininities in a very very intimate way, that sometimes is not private, but intimate, right? And ahm and we're gonna be sharing that with an audience of people that we don't know and (.) that we want to be able to, to (.) to be the most, you know like, the larger as possible, so we don't want, as we're gonna be in a, we're gonna be showing new media art based-work mostly, we don't ahm, we didn't want it to be focused on people who are very familiar with the new media art world. So what we were trying to do with all the, the work from the text, thank you very much for helping us with that, is to be able to touch a larger audience too, so that the works that you have brought to us can be, can live through these other people that we don't know how they're gonna be, so the intimacy of your work, like it's, it's a (.) it's something, it's a very complex way of talking about femininity because it's gonna, it's gonna live through people, it's a, intimate pieces that are gonna live through people that we don't know. So maybe if you could tell me, tell us how you feel about that too or, you know just to complement that.

KI: I think it's gonna be an interesting challenge for the creators to like, like really... like facilitate this experience of intimacy for the viewers (.) cuz I have been like, showing my videos, and... you know, like, a few times, at vernissages, it's just like... it's awful. Like obviously at the vernissage no one is gonna like (.) watch the videos, but even if they try, it's just like... it's really not intimate, like... even if it's like, in the corner, it's, it's not ((laughs)) so... I don't know, and then... most of the people will just come to the vernissage, and.... especially like, with that amount of audio work and intimate, like, stories, I wonder how.... yeah, it will... yeah, I'm curious how to like have, how people will make it work, yeah I don't know what comes to mind, maybe having some, because it's such a long exhibition, maybe vaping like a few... ahm... yeah, I dunno, little events (.) ((everyone nods)) to gather people like not only for the vernissage and also like the idea of like queering the space, like queering the gallery, like set up, maybe, I dunno, like having a durational ((rires)) I dunno, I'm curious, I don't know how to answer this but it's something I've been thinking about, that... ahm... like 'ahm, a vernissage, it's often not (.) you know, interesting ((rires)) you know, it's just something that has been on my mind.

F: ((I help Faye move the computer to her so people online can see her face)) I guess I've been thinking, because my work is ahm based on Instagram, I've been thinking about the space as, ahm... (0.2) how that might not be... how the intimate space of Instagram, how that's accessible wherever you might be (.) ahm, how the gallery space can be the opposite of that and how... it **excludes** so many. And... kind of pointing to that, in a way, like even though the work is going to be accessible... online and everyday I'll submit something on Instagram and post, ahm (0.1) I kind of wanted it to be transpatial and trans, like, kind of like touching at many places at the same time, so I'm thinking about... geolocation, and how that tag can be an act of... maybe being in different places at once in so that the gallery kind of explodes, or kind of like, expands. Ahm... (0.2) so in a, and I, I would like to ask, maybe for your opinions or ahm... **help** even, with the work, I'm thinking about just having my username as a vinyl (.) along with a series of... kind of, ahm... in terms of making the work more inclusive or accessible, so especially with Instagram it's so visual and I'm thinking about those whose visual field is... other than, you know, screen based, or (.) how sound might be altered for some individuals or how the exhibition space is not ahm **open** to everyone or inclusive to everyone, so there's like a... a number of bullet points that make, that kind of attempt, I think that the point is to just **highlight** how inaccessible the white cube is ((Treva and I nod)) while remaining in it. So I don't (.) I kind of feel like I'm... (0.1) like chasing my own tale ((fait un geste circulaire avec ses mains)) in my attempt to kind of building a decolonial and queer gallery space, right. Ahm... I'd like your opinions, maybe I can send it and if you... **see** any absent, people that might be absent that I'm not seeing, I would like to ((shruggles)).. I've sent it to a few friends that are... you know... of (0.1) of the margins, of different sensitivities, and their inclusions have been helpful, but I would like (.) to send it and see if there's anything else (.) ahm... (0.3) yeah I think in a way we're all kind of wondering what it means to show this work kind of still in that same frame ((toutes nodent)) and I think the idea of making events is a really nice way to bring... others that aren't there at the vernissage or... you know, I think that's a good idea.

H: I really connect to both of those ideas because I mean, even at the beginning, the work (.) and ah I had this conversation ah with Renata and Treva because the work was conceived as a sound installation (.) ahm... so the space of the work was important ahm... to help create that intimacy in fact that you're talking about

M: Uhum, yeah.

H: Ahm... and then we had this conversation about how the work changes if it's just on headphones and what that does. Ahm... and so... it's definitely been something that (.) it's, ahm... I thought about **a lot** (.) ahm... and... ahm...(0.3) yeah. So... just to, cuz I think it's just a fine line, but also, anyways ((she acts as if she was going to say something, but she preferred not to)) I think it's also a really good idea to, I've also been thinking about how to bring other people in and how... is it more important that ahm... because **when I show this work**, like Karla, I mean, women all of the sudden just open up, who had never said anything before about infertility or their experiences ahm (.) in any way, about ahm their own reproductive health or what have you and so ahm... how I kinda negotiated that, to me, it's like well it's more important that it's out there than the form, right. So if I can just ((fait un signe d'équilibre avec ses bras)) de...rierichise the form and then not not privileging one, ahm one specific way of showing the artwork over another, then I can say oh okay so it's more important that it's out there, that people hear it and see it, for women firstly and then ahm... for... people who support, and you know it could be, to be honest with you, I hope that the work transcends just the ahm subject, ahm... so ahm, you know, just about

medical procedures in general, so... ultimately that's how I kinda negotiated that, in saying ok well, and then ((turns to Treva and I)) we've also had talked about making some kind of event, so I was really interested, one of the big things in my mental list was how we would talk about what kind of events would happen and

Visite d'atelier – JoJota – 22 février 2018¹⁶⁷

R: Enfin, Femynnytees.

JM: Vous avez inventé ce mot?

R: [non

JM: [je n'ai] pas réussi à comprendre

R: Ah bon?

JM: La référence (rires)

R: Alors la référence, c'est quelque chose d'un peu intellectuel, moi j'aime bien fouiller à travers l'origine des termes (.) je suis un peu folle des langues, de textes, des choses comme ça. Et (.) femynnytees en réalité est un terme anglais, du Middle Age English, alors genre, le premier livre en anglais à être publié en 1560 par un mec appelé George... quelque chose (je voulais dire Geoffrey Chaucer), ça s'appelle The Canterbury Tales (.) et, enfin, jusqu'à cette époque-là dans le Moyen Âge, tous les ouvrages publiés devaient être publiés en français par l'Académie, donc ça a été la première œuvre en langue anglaise à être publiée, c'était toujours genre un anglais ancien. Alors femynnytees n'est rien d'autre que la version de l'ancien anglais pour dire femininity aujourd'hui, n'est-ce pas, de l'anglais, avec deux [iis

JM : [pour] vrai?

R : [et un y] à la fin. Mais dans l'ancien anglais, c'est y, y et ee au final.

JM: Wow!

R: Oui. Et donc dans ce compte

JM: Oulà, je croyais que t'avais fait une espèce de collage, donc c'est un vrai mot!

R: C'est un mot, c'était comme le terme était écrit à principe, pourquoi faciliter quelque chose que l'on peut compliquer! (0.2) et alors (.) dans ce (.) dans ce livre, la notion de femynnytee, donc c'était la première fois que ce mot a été écrit et qu'a été lancée la notion du terme en anglais, c'est une notion de (.) c'est que (.) que connecte les aspects de la féminité à ce qui est pur, à ce qui est absent de malice. Alors tout ce qui est féminin est (.), tout ce qui vient avec un regard étrange, monstrueux, lascif, euh, vilain, a besoin de se garder étranger à la notion de féminité (.) qu'ils proposent dans ce livre, enfin ça a été la première fois que le terme a apparue. Alors (.) on a enfin, après autant d'évolution, autant de débat, justement de pendre vers l'autre côté, non, de euh (0.2) de par exemple d'Ève, non, avec la pomme, alors il parle de la figure d'Ève dans, dans le livre, il dit bon, mais Ève, elle était chargée de femynnytee, donc de pureté et d'absence de malice, mais elle était prise en charge par le démon quand elle a tenté Adam machin. Alors pour être féminin on ne peut pas être creepy, on ne peut pas être étrange, on ne peut pas être (.) tu sais, donc on a voulu prendre ce concept pour attirer des projets qui mettent en question cette idée de féminité, donc qu'est-ce que ça veut dire d'être féminine (.) aujourd'hui? Qu'est-ce qu'on peut (0.1) comment est-ce qu'on peut dissocier ou associer ce concept à l'idée de maligne, étrange, bizarre, laid, beau, non, pour parler de féminin. Alors, cette idée qu'il fallait être pur, qu'il fallait être beau, merveilleux, mignon, cela n'existe plus, cette idée qu'il ne fallait pas être toute cette monstruosité (.) pourquoi pas? Allons alors nous approprier ce qui est étrange et essayer de transformer ça en art, essayer de voir ce qui émerge des projets qu'on va appeler aussi pour revendiquer le féminin, non, le féminin dans toutes ses formes, alors on parle beaucoup de corps, de la notion de corps féminin, machin, euh (0.2) qui n'est pas nécessairement liée à des genres, non, donc on n'a pas besoin d'être femme, comme on n'a pas besoin de ne pas être femme, on peut être dans la vaste (.) gamme de (.) transitions entre femme et homme. Donc on veut euh ce que (0.2) tu vas lire après dans le projet, Julia, c'est seulement, c'est juste la traduction dans un petit paragraphe en anglais de tout ça, tu vois.

¹⁶⁷ Transcription traduite de la conversation tenue en portugais.

JZ : Oui, c'est [correct.

R : [que s'agit de nous qui revendiquons des projets qui remettent en question le concept de féminin, de corps féminin, de ce que ça veut dire d'être féminin, toujours an arts médiatiques, donc ce sont des installations, on ne veut pas par exemple des peintures, des sculptures, rien de très classique (0.3) on veut des œuvres qui (.) qui aient cet aspect plus (0.2) plus interactif avec le public, enfin, qui utilisent la technologie d'une certaine manière, n'est-ce pas, c'est notre idée. Et donc Julia m'a montré son site, je ne sais pas qui me l'a montré en fait, si c'était Rebeca qui me l'a montré?

JM : Non, c'était un jour dans le café, [qu'on a

R : [un jour] dans le café! C'était quand j'ai vu l'œuvre et j'ai dit, oh, j'ai regardé votre travail, ensuite j'ai encore regardé à la maison, et donc l'œuvre Na Cama était celle que j'ai trouvé que mieux rentrait dans cette idée, non, et j'ai dit JULIA! PARTICIPE DE MON EXPOSITION!

JZ : Aham.

R : Et donc j'avais kiffé la télévision, non, très vieillarde, mais donc Julia m'a dit que not possible anymore, non.

JM : Oui... (0.2)

JZ : Je n'ai plus la télé (rires)

JM : Cette télé était ta télé à toi? Je croyais que [c'était

JZ : [je crois] qu'elle est à moi

JM : [à ma mère]. Ah (rires)

JZ : Je crois que c'était à moi, je ne sais pas. Mais alors, vous envoyer cette télé, ça serait un peut difficile... (0.2)

R : Oui, non, il fallait qu'on trouve une autre ici, non, quelque chose comme ça.

JZ : Oui...

R : Mais pour moi il n'y a pas de problème, c'est juste que j'avais trouvé cela intéressant, mais ça peut être de la même manière dans une (.) une tablette, enfin, j'avais même, j'en avais même discuté avec Julia, on pourrait trouver une façon de (.) de dire que l'œuvre a évolué, de dire que l'œuvre date de 2008, n'est-ce pas?

JM : Oui. Oui.

R : Et alors, enfin, dix ans plus tard, le média a changé, non.

JZ : Non, ça passe tellement vite, parce qu'on a utilisé cette télé non pas parce que c'était rétro, mais parce que c'était celle qu'on avait! (rires)

(14m25)

...

(16m)

JZ: Oui, je pense que ça peut être comme ça, oui, Parce que l'échelle, la télé avait une échelle beaucoup plus grande, non, que les poupées.

JM: Uhum. C'était un gros cinéma, non?

JZ: Oui, un gros cinéma.

R: C'était un gros cinéma (rires)

JZ: Je crois que l'importante de l'œuvre c'est qu'on les laisse regarder, non, eles mêmes, comme si c'était une novela, je ne sais pas (rires)

JM: Oui!

JG: La folie, genre, elles dans le lit à regarder leur propre quotidien.

R: Leur quotidien. Et raconte moi comment c'était quand vous avez créé cette oeuvre, comment a été le processus! Enfin, comment vous travaillez ensemble, je ne connais rien de votre historique, je sais seulement ce que j'ai vu sur le site.

JZ : Oui. On s'est rencontrées à l'UnB (Université de Brasília), non, dans le cours d'atelier à la fin de notre bac en arts plastiques, et donc il y avait un projet, on devait rendre un projet final, et on s'est beaucoup identifiée avec les travaux de vidéo l'une de l'autre, de sculpture, non Ju? Je pense qu'on faisait déjà le cours ensemble? Est-ce que je suivais déjà ton cours?

JM : On avait pris quelques cours ensemble, mais on a commencé à discuter davantage dans le cours d'atelier.

JZ : Oui, mais est-ce que je suivais déjà ton cours de sculpture, je pense que oui, non?

JM : Non... je pense pas.

JZ : Non, n'est-ce pas?

JM : Je pense que ça a été après qu'on a commencé.

JZ : Oui, donc on a commencé, moi j'ai commencé à fréquenter l'atelier de Julia, j'étais son élève de sculpture, et (0.1) et donc on a défini, ah, on fait le travail ensemble, n'est-ce pas, ce travail d'Atelier 2, et donc on a fini pour créer le duo.

R : (Se tournant vers JM) Julia était élève de Julia? C'était toi qui donnait le cours de sculpture?

JM : Oui.

R : À Unb?

JM : Non, non.

R : Dans ton atelier. Ok j'ai compris.

JZ : Oui, [même dans]

JM : [le nom] a été une blague, n'est-ce pas

JZ : Même dans le projet, non, des Jojotas

JM : Mais parle-lui du nom!

JZ : Oui, c'est que le projet est un autoportrait, non, des deux

R : Uhum.

JZ : Explique-lui le nom, Ju (rires)

JM : Alors on n'a, on n'a jamais réussi à définir le nom de quoi que se soit qu'on faisait ensemble, le nom était toujours le plus difficile. Donc le frère de Ju a dit Jojota pour rigoler, il n'a jamais cru qu'on le prendrait au sérieux, et on a adoré

R : (rires)

JM : On a adoré! (rires) et c'est comme ça que les Jojotas ont apparus.

R : C'est super, les filles.

JM : Mais ça ne marche qu'au Brésil, n'est-ce pas, personne ailleurs comprend la référence

R : Oui...

JZ : Oui. On disait qu'une était Jo et l'autre était Jota, non, et il y avait aussi le truc de la performance, car on s'habillait en poupées toutes les deux, alors c'était toujours comme ça, une relation d'autoréférence, mais des fois elles d'habillaient de nous aussi, il y avait un aller/retour de cette image.

R : Les poupées étaient vous et vous étiez les poupées.

JZ : La poupée nous représentait dans un moment, dans un autre on représentait les poupées aussi, donc il y avait cette échange. C'est pour ça que (0.1) le truc de la vidéo, du fait que les poupées nous regardaient habillées en poupées, genre une chose dans l'autre (0.1) tu comprends? (rires)

JM : Uhum.

R; Oui. C'est comme un métalangage, non, que se référence elle-même.

19m30

...

(20m46)

JZ: Alors cette (.) cette inadéquation aussi, n'est-ce pas. De ne pas avoir un corps, non, d'être toujours en quête, de se transformer tout le temps.

R : Mais quand elles sont dans le lit, sous la couette, elles ont un corps? (0.1) Le corps est sous [la

JZ : [elles ont un, non. Oui, le lit a les petites têtes, les petites mains, les petits pieds, mais [le corps]

JM : [c'est le lit, non?]

JZ : Il y a une idée de corps. C'est un corps de mousse, n'est-ce pas. Comme si c'était un corps sous un drap, non, il y a une idée de corps, mais il n'y a pas encore le corps.

R : Je vois. Mais tu parlais de l'évolution, qu'elles ont commencé seulement avec des têtes et ensuite, dans un moment donné, elles ont, est-ce que c'était quelque chose de conscient, genre oulà, elles sont seulement des têtes, allons faire leurs corps, ou n'allons pas faire leurs corps. Tu sais, genre [maintenant]

JZ : [oui, c'était] quelque chose de

R : [elles vont rester] sous la couette et elles ont seulement un corps de mousse

JZ : Oh, je m'excuse.

R : Non, genre maintenant, elles vont rester sous la couette et vont gagner de la mousse, est-ce que à un moment donné elles un gagné un corps de quelque chose de matériel?

JZ : Oui, ça a été une évolution du personnage.

R : Oui. Et donc de vous qui évoluiez ensemble.

JZ : Oui, exactement (rires). Et alors il y a eu un moment qu'elles avaient un corps de tissu, non, c'était (.) un corps de tissu, mais dessiné, le corps est (0.1) délimité, non. C'est ça la question. Avant c'était un corps sans limites, non. Il n'y avait pas un limite de corps, c'étaient des corps de formes étranges, ou une forme presque mi-corps, c'était des corps de formes étranges, ou une forme moitié corps, mais qui n'est pas un corps, et ensuite elle a conquis une limite de corps, non. Avec du temps.

R : Oui.

JZ : Mais il y avait toujours cette question de la transformation du corps. Dans un autre travail, il y avait la question de la mort, non, donc de la décomposition du corps, donc je pense que notre travail parle beaucoup de ça, de ce corps, et il y avait aussi la question qu'elles étaient (.) elles étaient des individus, mais ensemble elles étaient un être unique (rires).

R : Comme Jojota!

JZ : Alors il y avait cette unité aussi, il y avait Jo et il y avait Jota, et il y avait Jojota, qu'était un groupe, elles formaient une unité. Et on disait que les poupées et nous, on était un groupe, comme si c'étaient quatre

JM : (rires)

JZ : Les personnes voyaient seulement une entité, qu'était Jojota. [C'est]

R : [E comment vous (0.2) viviez avec le fait que, genre, parce qu'il y avait les poupées, et les poupées étaient vous, et il y avait aussi vous, ce que je veux savoir c'est comment était votre relation avec les poupées?

JM : Je pense qu'on était comme deux enfants, non Julia? Avec les poupées. Genre, TOUT le temps on mourait de rire, il n'y avait rien qu'on faisait avec un sentiment de sérieux, c'était juste pour jouer. Jouer aux poupées.

JZ : Oui.

JM : C'était une façon de jouer aux poupées tout en étant adultes, je pense (rires) c'est ce qu'on faisait!

JZ : Oui. Et aussi de mettre dans le jouet, dans la poupée, un nouveau moment, un nouveau regard sur le corps de cette poupée, sur ses fringues, sur la relation qu'elles entretiennent qu'était un peu surréaliste! Elles par exemple avaient un enfant et (.) et l'enfant a été généré à partir de bave et de (rires)

JM : (rires)

JZ : Et de poiles, tu vois, c'était un truc de fou, dégueulasse, scatologique, et (0.1) enfin c'était effectivement une façon de transformer cette poupée, ce que tu as dit par rapport au féminin, au beau, au naïf, dans quelque chose de (.) oui, de bizarre, d'étrange, mais pas agressif. Ce n'était pas un travail agressif, je pense.

JM : Je ne l'ai jamais vu [de cette manière

JZ : [il y avait du scatologique, mais ce n'était jamais offensif, je pense.

JM : Je pense que personne ne s'est jamais sentie offensée, on pourrait peut être demander aux gens, mais je ne pense pas.

25m48

...

26m40

R: Et comment c'était le moment, enfin parlant de cette vidéo spécifiquement, de Na Cama, est-ce que vous vous souvenez du moment où vous l'avez faite?

JZ : Oui, on a pensé, on a besoin (.) parce que c'est ça, comme on a créé ces personnages, on a commencé à se demander, comment serait leur quotidien?

R : Aham

JZ : Comment elles (0.1) interagissent, qu'est-ce qu'elles font? Donc on voulait montrer leur jour le jour. Alors c'était la brosse à dents, non? [Elle regarde JM]

JM : Uhum. Oui!

JZ : Et montrer aussi la dépendance qu'une avait de l'autre, elles faisaient tout ensemble, elles avaient cette dépendance. Donc une brossait les dents de l'autre, en même temps qu'elles faisaient des références à des questions sexuelles aussi (rires) il y a un professeur qui a dit que se laver les dents était similaire à faire du sexe oral

JM : (rires) oui, mais c'était totalement ça en plus, Julia.

JZ : Oui, oui.

JM : Et il y avait un truc qui sortait de notre bouche! (rires)

JG : Une espèce de crachat, tu vois, pour prétendre que c'était la vraie sécrétion. Donc c'était des poupées qui avaient du plaisir, elles avaient une relation, mais d'une manière différente puisqu'elles n'avaient pas de corps, n'est-ce pas (rires).

R : Uhum.

JZ : Donc elles se brossaient les dents, ensuite elles se peignaient les cheveux l'une de l'autre

R : Mais quand tu parles des poupées, tu parles de vous deux?

JZ : Oui. Dans cette [vidéo

R : [c'est drôle] ça (rires) la façon dont tu parles

JZ : Dans cette vidéo, c'est nous, habillées en poupées. Sur la vidéo il y a seulement nos têtes aussi.

JM : Et il y a quelques scènes où on s'échange dans la vidéo, la tête des poupées qui apparaît vite fait

JZ : Oui.

R : Mais je parle en fait de la façon dont toi tu parles, pour toi, quand vous étiez en scène pour faire la vidéo, est-ce que vous deveniez les poupées?

JZ : Oui, oui. C'étaient des vrais personnages.

R : Oui. La Jojota, le Jojota? Les Jojotas?

JM : La Jojota je crois, non? [regardant JZ]

R : Oui, donc la Jojota, c'est un personnage, c'est les artistes, c'est des personnes, ou c'est tout cela?

JZ : Oui (0.1) (rires) oui, ce sont des personnages, je les vois plutôt comme ça.

JM : Mais c'est aussi le nom du duo, non?

JZ : Ahm?

JM : Je ne sais pas. Oui, ce sont les personnages, mais aussi un peu le nom du duo d'artistes, qui amène aussi en soi un peu de nous mêmes.

JZ : Oui. C'est quelque chose qui se sépare, tu vois, Jojota c'est le duo, mais on parlait aussi d'un groupe qu'était formé par moi, Julia, Jo et Jota, elles avaient des vrais noms, Jo était une poupée et Jota était l'autre.

R : Qui était Jo?

JZ : Je ne sais pas (rires)

JM : Je pense qu'on a décidé pendant un moment, mais après on a laissé ça tomber.

JZ : Oui. Et on s'échangeait aussi le (.) des fois par exemple, pendant la soutenance de notre projet, raconte-lui de notre soutenance, Ju.

JM : Oh, c'était super cool (0.2) on a mis des sacs sur nos têtes. C'était des collants blancs en fait, et on avait un truc avec des cols, on portait beaucoup de cols, qu'étaient en fait la séparation entre la tête et le corps, alors il devait avoir quelque chose au niveau du cou, les poupées avaient ça normalement. Dans la vidéo il y en a aussi.

R : Et pourquoi c'était important de séparer la tête du restant du corps?

JM : Parce que le corps était (.) il changeait en fait

JZ : Le corps changeait, c'était même une façon de faire la finition pour pouvoir changer ce corps, tu sais, c'était l'ajustement.

JM : Donc on portait ces cols, tu sais, avec ces collants, et on a mis deux projections, je peux te montrer cela.

R : Montre-moi.

JM : Et on a mis les projections de nous même en train de parler. Mais on a projeté ma face dans celle de Julia et la sienne dans la mienne (0.1) et donc elles expliquaient ce qu'était le projet, d'où ça venait.

JZ : Donc en fait c'est les poupées qui ont présenté notre projet.

R : Aham. Et vous avez regardé ça assises devant l'écran?

JG : Non, on était juste un avatar, un support.

R : Et les poupées physiques, elles étaient là-bas?

JM : Non...

JZ : Non. À la fin on s'enlevait les masques, et donc les gens étaient surpris parce qu'ils voyaient qu'on s'était échangée nos corps, donc il y a eu ce jeu-là.

R : C'est tellement cool ça, je veux voir, montre-moi. Et (0.2) je ne sais toujours pas ce qui va arriver en termes d'autres projets, on est dans l'attente. On a reçu un seul projet pour l'instant, qui est (0.2) intéressant, c'est une œuvre sur Instagram, ce sont leur vidéos, de la fille, sur Instagram, elle a fait une page, un projet, et elle (.) et ce sont des vidéos courtes justement qui questionnent le corps féminin et sont en format de selfie, j'ai trouvé ça très intéressant, on va voir ce qui viendra par la suite. Et après il y a le grand défi de (.) aussi (0.2) de monter une stratégie de dialogue entre les œuvres, ce qui sera mis à côté de chaque chose etc. Mon idée était de faire aussi, dès qu'on aura tout décidé, toutes les œuvres, c'était de faire une grande rencontre

JZ : Uhum

R : entre toutes les artistes, moi et Treva. Pour que tout le monde fasse connaissance et pour que chacun présente son œuvre à l'autre, pour que vous sachiez avec qui vous allez être, à côté de qui votre œuvre sera montrée, et donc enfin, s'il y a un problème, s'il y a quoi que se soit, s'il y a quelque aspect qui ne convient pas à quelqu'un, je veux que les gens me le disent pour qu'on puisse s'organiser, mettre une œuvre loin de l'autre, je ne sais pas (rires) quelque chose comme ça. On veut faire tout ça de la manière plus démocratique et joyeuse possible pour tout le monde.

JZ : Aham

R : Je veux que tout le monde se sente (0.1) à l'aise (.) avec le show (,) et d'ailleurs, au delà de cela (.) enfin, l'anglais, ça va, Julia?

JZ : Pour parler?

R; Aham

JZ : Non. (rires)

R : Non? Hum. Le français non plus?

JZ : Mais tu vas faire quoi? Ça va être une rencontre là-bas [à Montréal], n'est-ce pas?

R : Alors, c'est l'idée, encore une utopie, puisque je ne sais pas qui sont ces gens (rires), je n'ai pas reçu tous les projets

JZ : Il peut avoir des artistes qui viennent de l'étranger aussi, non?

R : Oui, tout à fait. Et ça serait un grand monde idéal de fantaisie et illusion où toutes les personnes seraient ensemble dans cette langue universelle qui serait l'anglais, mais si tu ne te sens pas à l'aise, tu peux juste observer, ou Julia peut participer à ta place, comme tu préfères.

JZ : Non, c'est ok.

R : Et ensuite tu lui transmets les infos, Julia. On va voir ce qui se passe, c'est cette idée de quelque chose de collaboratif, d'une co-création, parce que comme je parle d'une œuvre qui est l'exposition et ce dialogue entre toutes les œuvres, on imagine environ 10 artistes, peut-être 10 œuvres. Comme il s'agit d'un processus de co-création, je peux justement pouvoir entendre tout le monde pour créer avec, tu sais, parce que dès qu'on met une œuvre en contact avec d'autres œuvres dans un discours d'une exposition et en contact avec chaque personne qui va la visiter ayant un background différent...

JZ : Uhum

R : Des gens qui sont zéro familiers avec le féminisme, des gens qui ne sont pas familiers avec des nouveaux médias, qui aime juste la peinture et la sculpture, je ne sais pas. Il y a tellement de choses que peuvent se passer, et donc l'œuvre devient autre chose, et c'est ça qui va être intéressant d'observer.

JZ : Oui.

R : Je ne sais pas si vous avez un doute, si vous voulez dire quelque chose d'autre?

JZ : Non. Non, j'ai beaucoup aimé le projet, je crois que c'est une très bonne idée, et enfin, je crois qu'il est super important de faire projets qui parlent de cette thématique, et je crois que cette idée de construction collective va fonctionner, cette préoccupation que tu as de nous rencontrer, discuter, expliquer, tout ça est vraiment sympa et différent de ce qui se passe normalement. La commande qui vient des fois de l'extérieur, ou du commissaire, ou de l'appel, au moins c'est comme ça se passe au Brésil, et donc tu crées un projet spécifiquement pour rentrer dans cet appel là, il y a pas cette préoccupation de faire des recherches auprès des artistes, de leur demander d'envoyer une œuvre qui existe déjà etc. Enfin, c'est une inversion de l'invitation je trouve.

R : Du haut vers le bas, non?

JZ : Oui.

R : Je vois. Et aussi si vous avez une idée [se tournant vers JM] tu m'as envoyé le projet de l'œuvre et je le trouve super, mais si vous décidez que vous voulez changer quelque chose, je ne sais pas, on est totalement ouvertes.

JZ : Très bien!

Visite d'atelier – Heidi Barkun – 14 mai 2018

R: So when we first looked at your work, we (.) I think we misread it, we thought it was an earplug that hanged from the ah...

H: Oh yeah!

R: Yeah.

H: But that could work too.

(Laughs)

R: Yeah! We thought it was an earplug, and then we were like, ahm, we really liked its content, we, we thought the ahm the proposal was excellent but we had this misconception idea that it was an earplug and then I (.) and then we took some time to look at it after having spoken to you and we were like "well actually that's not only a sound work, it was meant to be an installation (0.2) ahm but the way, as we told you afterwards, the way, as we told you after right, the way we had envisioned it would be as a sound piece.

H: I ahm (.) you know, it really (.) it was, I think this discussion was really important for me so ahm thank you? (laughs) no really, because ahm I have been thinking ahm, ok (inaudible) so the work was conceived as a (.) installation, and yet it ahm sort of took on another life as I submitted the work in text form ahm for a (0.2) kinda hasn't come up yet, but for this ahm student magazine ahm FéminÉtudes that they, that is organized here at UQAM ahm a feminist (.) magazine. Ahm an so (.) and I've been thinking a lot about the different spaces that work can exist and yet, so I was like oh ok, so the work sort of exists in the text, in the page, so you know part of my idea was ahm as it's gonna be published it sort of ahm gives direction to ahm (.) to read aloud. So I had sort of gone that far. And that was kind of where this idea had kind of ended and then when you talked about sound work I was just like well... no! (laughs) I didn't say that

R: [Yeah, you didn't]

H: [but I was just like] no, it's like this, and then, and then when you were like well you know we have this space and we are thinking about this and I was just like ok, I mean why, and generally when I have such a strong reaction against things is sort of when I say "why would you think like that" you know (laughs) "why would you have such a strong (.) you know like [aversion

R:

[yeah, yeah]

H: to something like that, you know, seems strange. And so (0.1) deconstructing that, I realized that actually there is sort of a reason, and in fact it works (ahm) I've been thinking a lot about the different sites of artwork so (.) what that

means, and what the meaning is of the site that (.) you know how the site confers meaning onto the work and so I just thought well this way is sort of rethinking the site of the artwork, why would I not allow that to (.) happen or exist within my own artwork. And so that the work can exist in all these different spaces and it doesn't necessarily make one better or worse.

R: Uhum.

H: Or, or real or (.) you know, adapted, just means that the work exists in a whole bunch of different ways. (0.1) so (.) it really freed me (laughs) actually that conversation to be, you know our virtual conversation about it, to just sort of look at my work and say well of course it could exist as a sound work, why wouldn't it (.) be able to? Ahm (.) so that's (.) so anyways, so thank you (laughs) right, 'cause sometimes we're not ahm (0.2) don't think about [everything

R: [yeah]

H: And it takes another point of view to say "hey we like like this" or "it works in our space like this", and so why not, right?

R: Yeah. No, it was excellent that you were open to that (H laughs) because we, well you know the priority for us is that everybody was very happy with the way the work is being shown and and, and worked like through the exhibition so (.) we had a couple of installation (.) [ideas

H: [oh, great!]

R: Right? (R looking at T, who is nodding) so (0.1) do you wanna?

[Pause for coffee!!!]

T: Yeah, so we talked a couple, I mean as Renata mentioned initially we thought that (0.1) it was sort of the [earplugs

H: [uhum]

T: hanging from the ceiling. Ahm (.) logistically we were thinking we probably can't have earplugs because...

H: Oh yeah, yeah. (makes gesture indicating headphones)

T: You know, not ahm, you just can't (laughs) so we'll probably buy a couple of (.) ahm headphone sets for the install ahm (.) we were thinking just playing I found some on Amazon that are just plain white ones that would sort of blend in a little bit more with the space (.) and we talked about either installing from the ceiling, so having them kind of either up against the wall or hang in the center of one of the areas in the room, and we can show you the (looking at R) I didn't actually bring my computer, so that we can show you a layout, but we thought about either having it maybe up against the wall or hanging from the center of the room (.) ahm the headphones, we're thinking of a way to secure them so people can just walk up and put them on

H: Yep

T: Ahm (.) maybe having a pair of headphones

H: Yeah

T: So also something to think about I mean you talked about how (.) making it an audio work that you can listen to through your headphone rethinks the work in a different way so would what does that mean to you know be in a larger exhibition and close yourself off to listen to the work, what does that mean to do that then in a pair of headphones kind of closes off and then simultaneously listening to the work at the same time

H: Yep

T: Ahm I think it is an interesting different kind of intimacy that you can generate through the work that way

H: Yep

T: Ahm or also to have them hanging down but then placed on a plinth (0.1) probably on the center of the gallery which (.) also does something very different to have them kind of like the headphone as (.) [a work

H: [yeah]

T: And then how do you invite somebody to actually put them on ahm. Yeah, how does that reimagine the work in a different way as like also sculptural thing?

H: Yeah (0.1) So

R: And also if we use only one set of headphones or two, so this is all ahm open to...

H: So can I ahm so in thinking about this, ahm you know and (0.2) ah, it's not a (.) right, so there is all these other considerations of having when it's a sound work, like all the things you talked about (looking at T), ahm (.) and I don't know what the space is so I guess we can talk about that, would you be averse to (0.1) ahm (0.4) my intervention in your ideas of how the set up the headsets

T: No!

H: And I only say that ahm because it's 20 minutes (0.1) and because you have headsets (everyone nods) so is there a way to have a seat and if there is, or two, or three, and if there is, like what does that, what kind, what does that change

T: Uhum

H: Ahm (.) and so those are some of the reflections that I've had given ahm I mean I love the idea that they would be hanging from the (laughs) from the middle of the ceiling

R: [Yeah, I love it too

H: [Don't know how it's possible

R: Yeah, I don't know how, logistically, Treva was like "huumm"

T: Yeah. [Would be difficult].

R: [how do we secure that?] you know, and people go and, you know

T: Pull them (laughs) down or something

H: Well yeah, so my in general, well right so yeah, so I didn't know if ah so that's in my sort of idea and I thought ok well (0.1) how (.) does that (0.2) you know how will that change things and then what kind of seat and how can you put it on something ahm and so I had done this a bunch of research on ahm (0.1) because of the hospital, because I was thinking of the work in the hospital, the different space in the hospital, and ahm and so I have been thinking a lot about waiting room chairs so I don't know if that would be something

T: It's so interesting too to think about how like how do you actually invite somebody to stay and listen to the work for an extended period of time

H: Yeah

T: In a place that is so much about movement and momentary directions so (.) I mean, the hospital is (.) exactly like that too right it's so sterile, it's not really inviting to be in a waiting room, it's a space where you could spend hours and hours and hours and that's not really built

H: No

T: For that kind of engagement.

H: No.

T: I think that could be really interesting (looking at R, both nodding)

H: So (0.1)

T: To recreate something.

H: Yeah, and you know I think it doesn't, exactly I, I, I don't know how much it (.) I think with the right seats then it could make the ahm

R: Uhum. Because this is the space (showing H the gallery's map)

H: Ok perfect yeah

R: This is the entrance (showing the map to H). We were thinking about, so we'll have 8 pieces, we'll have probably a curatorial text here, around here somewhere, but we were thinking about maybe a space here, the first idea would be the plinth in the middle, in the center of this space for instance, and then the headphones ahm have them hanging from the ceiling, but we hadn't yeah, but we could make maybe a private space, like with the (inaudible) of the chairs, or on the chairs

H: Yeah, I mean exactly, it doesn't necessarily have to be super ahm private I think, it can be like the lights, like the way you put the lights on it will, I don't know what your lighting is

R: Uhum. So here (showing the map again) they have a big window

H: Ah.

R: So (.) it's very bright

H: Right. Yep. So the less bright spaces are here, here is a little room where they keep ahm just...

H: Yeah yeah yeah yeah
R: So here, anyways
H: It doesn't matter to me if it's bright or not, [you know
R: [ok
H: It doesn't ahm
R: Because of the hospital actually, sometimes it's very bright (laughs)
H: Yeah it doesn't matter I think, I imagine you have a lot of (.) maybe you have a lot of video work that it matters (.) more
R: Yeah
H: Ahm so that, to me, it doesn't, I don't think it makes a difference, I think ahm (0.1) really I was just, I have a con (0.1) so, here (standing up) I have, really, don't know if this changes nything, but this is a lot of the research I have been doing about the ahm hospital, these are just photos I've taken, you know they don't necessarily mean anything, but (.) I though ahm (0.1) you know ahm the chairs (laughing and pointing to one picture)
R: Yeah
H: You know, the chairs are super nice ahm (0.2) but I could ahm you know, and this idea doesn't have to be like this, but this idea of chairs that stick together (looking at T) so that there's some kind of (.) you know if you just have (.) ahm (0.2) it, and again, it doesn't matter to me if you're ahm I think, you know if you, if you want two headsets or whatever that doesn't
R, T: Uhum
H: Change anything for me (.) ahm, ahm, I think it's just matters of space, so I love this idea of like, that they're together, that they're connected
R, T: Uhum
H: Ahm (0.1) it makes it a bit more ahm (0.3) waiting room like (doing quotation marks signs), you know, rather than
R: Like really connected to the idea of a hospital, is that how you see the work or [just you know
H: [Ahm I think it doesn't necessarily have to be
R: [waiting room]
H: Yeah, it doesn't necessarily have to be, I just thought ahm since I have to pick a chair
T: Uhum
H: In my head, I don't have to. Since in my head, ok so the process went ok then, it's a sound work, and then in speaking to people who make sound work, ahm who make sound work of a certain ahm length, and then ok, if you want people to listen to it, then they have to be comfortable.
R: Yeah, it's true.
H: But the idea of comfort ahm and so it was in fact my (moving back to the table) – sorry, you're just holding your thing – but ahm actually my research director was talking because he does a lot of sound work, and he was like well make sure people are comfortable. Ahm but the idea of comfort is (0.1) varys. And so I was like well it's the first goal to make people comfortable in terms of the space, not necessarily in terms of the artwork I mean, not necessarily, it's not necessarily a comfortable artwork, it's not an artwork for you to kind of wanna be like this (seats back in the chair, very relaxed) (T laughs) or like ina. Little pouffe sometimes they have you know, like they have the little
T: Yeah
H: And I thought that was sort of odd.
T, R: Uhum
H: Given the ahm what comes out of the work
R: Right
H: And in general.
R: Yeah. You don't, like if, what I'm getting is like, that makes no, not much sense for the person to be completely relaxed and enjoying it, I mean you know like
H: Yes
R: Comfortable, completely, when the work is so personal and talks about something very, very hard right?

H: Yeah, exactly. So ahm (0.2) in installation form, it was consciously ahm to make people uncomfortable. Ahm but I think that's different when you're walking into a space ahm (0.1) and then you have the experience of the space ahm so I think that with the headphones it would be completely different. And ahm in the context of a group show where it's not an enclosed space, it's amongst others, so that is sort of how I was rethinking this idea like oh well, if the only thing (0.3) ahm to think about really is the chair, then I thought ok well then let me think about (0.1) different chairs. And so I just kept on going back to this idea of ahm of like room chairs, just kept on coming back to that and what kind of chair does it make sense, an office chair doesn't make sense, a stool doesn't quite make sense you know conceptually speaking these things have their own baggage and so what kind of make sens, not to necessarily pre-create a waiting room, but at least evokes some sort of sens of the time that passes (0.1) ahm that comes out of the artwork. So in that sense, it sort of made sense to me.

Visite d'atelier - Kinga Michalska – 7 mai 2018

T: Yeah, we're getting pretty excited about it, and I think we brought some really incredible artists that are involved.

K: Greeeat!

T; Yeah

K: Cool, well I'm stoked you guys wanted to show my work (tout le monde rit)

T: And we're stoked you said yes! (laugh)

K: Yeah, well... so... (0.1) my project has developped in (.) a lot of different directions that I had not anticipated (moves arms, gesticulates a lot) not that much different, but I just (.) wanna show you... different options of presenting it

T, R: (se regardant) Okay, yeah.

K: Mmm... so the way I did it for the CRIT is that... I chose 4 videos [and

R: [how does it work, sorry, for the critics, does it come in a specific... phase of your [project

K: [(nods) it's like the end of the year exams.

R: Of your masters?

K: I did a Masters, I just finished my first year (smiles) yeah. So... we pretty much really take over the building and we can pretty much install our work wherever (.) and... so... I was showing these four prints (points us the prints), I was showing in one room, and I was showing the vignettes in the other room... and (.) it was... ahm, yeah, a wall projection... on one channel, so they were like one after the other, but I had like big bags for people to lie around (.) and that was really nice because... (inaudible) but it's about care, so. And in other versions of the project, because I also have the diary project (.) that I had, like, images. Yes, so I started with the diary project, and then I was like ok, I'm gonna (.) do the same, but with video. Ahm... so... yeah, so that's s how I did the video, how it happened. But when I was showing the... just the (.) diary project I had this kind of set up (points towards the set up of the TV) with like couch and little table and like staks of machine print and just I added carpet so people were like... sitting... that's how I like to create... some kind of...

R: Conforting...

K: Environment.... especially cuz my first crit I did, I just put like (.) photos on the wall... in like a white (.) cube, and that was really alienating for the people who are in the project, like 'eeehh we don't belong here' (making faces)

R: The people who you photographed?

K: Yeah, yeah, they are my friends who I photograph, so I'd like the space to be inviting?

T: Uhum

K: Especially like there is a caught exclusion (.)

T: Uhum (T is nodding the whole time)

K: For that (.) ahm, feeling of 'all I got all your space (making quotes with the hands) or whatever, like this professional as... like... setting (.) can sometimes... do. So... (0.1) yeah that's why I try always to bring some sort of

homey element, either it's like a couch or a rug or (0.1) I dunno the small TV, it can work, like (0.1) the problem with the small TV is you can also try to do in like a 3-channel, like...

R: 3 TVs

K: If that's what you want (.) it's just that (.) ahm... if I put it on a VHS, then the sound gets really bad.

T: (nodding) okay

K: So that's one

T: Right

K: Ahm... thing (.) second thing (.) is... they're very like, **intimate** (.) (.) so I find it when they were just like (making a gesture of someone who is putting something onto the other, like boxes) all of them were exposed, like, together, like I think it lost its intimacy? When just like focused on one?

T: Ammm... seems [more like voyeuristic or something

K: [it's oh, more voyeuristic, yeah.

R: Which is very (.) important for you, right.

K: Yeah...

T: I could see that cuz then it looks sort of like (.) CCTV or [something

K; [exactly.

T: Yeah I kinda invision that, I mean I've only seen the one thus far but I can imagine... yeah

K: Yeah I'm gonna show you them and I'm super open for everything

T, R: Yeah

K: I'm just telling you like what I've tested... so far so I **would** like to show you first like in a nice... big screen with nice... speakers, and then we can watch VHS, which is also... it's another feeling, and I'm down for the VHS... also

T: Yeah

K: If that's what we want (.) (0.1) ahm... but the 3 TVs I'm like less... into because then it's like, it's **already** like a gallery space

T,R: Yeah.

K: Cuz even if it's like a projection we can still put like a couch or a rug and make it comfortable, it's just like 3 TVs, no one has 3 TVs (rires).

T; ((rires))

K: And yeah they're very like, exposed. So (.) That's what everyone pretty much ((gesticulates with the hands)) so far was harvesting... feedback was like (0.1)(just do like... one line... like... one channel. ((looks down)) but I'm open.

R, T: Yeah

K To... to feedback. And... see how the work will, like, also... comes to life in the space, cause I don't know the space, I've never been

R, T: Yeah

K: Ahmn... so...

R: Yeah, that's what I was gonna ask you. Because it's a (.) small gallery, right

K, T: Uhum

R: And... we're gonna have... 7, 8 different works actually. ((looks at Treva)) 8, right?

T: 8, right.

R: And... so... yeah. So just for you to know that we have some space..

K: Of course, yes, [that's

T: [there's a limitation

K: Yeah so maybe it's like, maybe it's a... small TV and a... ((someone enters the room and Kinga talks to the person)) so... yeah, I'm super happy to adjust to the space, I'm just telling you [like a back story and

R: [no yeah yeah yeah. Because it's also important to know how you prefer to present it and how you conceive of it like in the space too because we can adapt too, you know.

T: Yeah, we wanna recreate the feeling of the work and make it intimate and... **comfortable** as you're saying and then we just have to figure out **together** logistically how that all play out **in a smaller space**.

K: Exactly, so... I'm always like super excited for curators to like (.) help and (.) think the work differently ((moves hands like imitating a snake)) like in the space. So that's cool. So yeah, I wanted to show you the... I made 6 vignettes (.) some are better than others ((everyone laughs)) I don't know, I feel like pretty strongly about 3 and then the other ones, they could work, I'm also like... yeah, I'm open to showing... **all of them**, if that's what you decide, but some are like, better than others

R: OK

K: And ahm... yeah, I made them a little differently but there's similarity to what I described

T; Okay

K: Ahm... yeah they're all shot on miniDV and transported and edited digitally, and... and then I put it back on a VHS to play on this ((points towards the little TV)) and now we're gonna go to the screening room

T: Awesome!

K: And I also made a book ((laughs))

T: Oh wow!

K: For the project, I'm pretty excited about the book, I'm gonna reprint it tomorrow, but I can send you the PDF, also I have it here, so you can afterwards maybe take a look

T, R: Uhum

K: It's like, it's a project that I did for my end of (inaudible) studay (.) and it was like writing a diary every day of (.) ahm making there (.) videos, and doing the interviews, and (.) I interviewd a lot of people and I was going for a lot of stuff, ahm (.) so some of the things didn't make it for the vignettes but did for the book

T, R: Uhum

K: So it's like a conversation with the, with the videos

R: Right

K: So... I was thinking maybe we can show the book too?

R: Yeah, maybe yeah

T: Yeah!

K: I dunno... I was just like, I wanna show you guys the book, and you can decide if you want or no. That's it...

R: It's all part of the same project, [for this

K: [yeah

R; Okay!

K; So let's go to the screening room? ((everybody starts moving))

...

((we're in the screening room))

R; And how did the (.) idea for the project come

K: ((On est dans la salle de projection de l'institut Milieux. Kinga essaye de régler l'ordinateur pour préparer la projection))I've been (.) working with the queer comunity for a long time... and (.) like (.) I just like (.) always take a lot of pictures ((all laugh, Kinga turns to Treva and I who are sat in a couch looking at her)). So I had this massive pile of pictures so I came to Concordia and I thought 'I'm gonna organize my art, I'm gonna edit it and print it'. So I did that and they were like 'these are great and they like, very cinematic, why do you try shooting some video' so then I turned them in video.

T, R: Uhum

K: But I've been here (.) I came from Poland, and I've been here for (0.3) on and off, like 7 years, but I've made it to permanent resident since 2

R; Yeah

K: Yeah, and I live in a building that's mostly like, queer people, so a lot of the people I photograph I like, live with, or I have like (0.1) relationships with, like (0.1) it's very (.) cooperative. ((Kinga turns back to the computer and we're silent for 1 minute)) yeah and I guess I was also interested in the **home video genre**, like ((turns to us, looks up)) I wanted to like, reclaim... that genre for like, queer and trans people, cuz it's usually like (.) straights telling their story and a lot of like (.) trans people hate to watch their lilke ((does commas with the hands)) home videos

because they're usually like, shot like, from like a side that they didn't want to be (.) seen ((turns back to the computer)) ahhh...

R: Oh I didn't know it was like, very straight, like, that it was a very straight

K: ((Kinga turns to me)) hum

R: Home video. That it was very...

K: Well family is [like

T: [yeah it's usually the middle class, white

K: The whole idea of family, yeah like who has the camera, and like who gets to shoot it (0.1) and like...

T: Yeah ((Trevia turns to me)) who has access to that kind of production is usually that kind [of

R: Yeah

T; Family. Like a family structure, economic kind of background.

R: Yeah, of course.

- Je sens un grand malaise en ce moment, comme si je n'étais pas partie de la conversation, comme si je ne comprenais finalement rien sur cet univers, ce qui était vrai, c'était nouveau pour moi.

T: ((turns to me)) Should we close the curtains

R: Uhhh I [like that

K: Yeah... that would be great, thank you. I'm almost there.

Je regarde le dos de Kinga comme à réfléchir sur une manière de réduire l'énorme distance entre nous. Quelque chose que je pourrais dire ou faire, mais rien ne me semble approprié, je suis intimidée.

((Trevia opens the curtains))

R: That's pretty cool! Thanks so much for showing us all of your work

T; yeah, that was very **souging**.

((Kinga turns one of the chairs straight to us))

R; Did you do all of them in one, like in the same period of time, or...?

K: Well I shot them between (inaudible) April. (0.4) and... yeah, most of them are actually (.) **one session** (.) but some people I have been like photographing and then that, Candy is my neighbor and a good friend ((T and I nod)) Laetitia... I started (inaudible) last semester... and I don't know that well, but like, my best friend is friends with ah... Laetitia's father. So I know the dad, and I've known the dad, and I've taken dance classes with Nemus, so that's how [like

R: [who's that, is that

K; The, the, Laetitia, the second one. Yeah. That's how I got to know the kid. And then

T; He has sort of become kind of... an [Internet

K: [yeah, yeah, yeah

T; Sensation ((rires)).

R: Wait, who has?

K: Laetitia, the person, the second [video,

R; [I didn't know that

K: Was like a huge celebrity like all around the world. And I (.) (inaudible) and (.) his parents are really rad, they're like, hunks (rires). And also it's getting like a lot of like hate, and like, that's also something you should know, when I was shooting it, my photos of Laetitia wasn't nice to do, I got delivered like (.) a hate mail.

T; Wow

K: Yeah.

R; Here, at the university?

K; Yeah. Yeah, ahm, because people are really uncomfortable with like (.) children... gender... people get really... angry.

R, T: Uhum.

K: Like especially like (.) straight people, they feel like (.) he's like misused by his.

T, R: Uhum.

K Ahm... yeah. So yeah, that's Laectatia, and then there's Jordan, who's like, yeah, a really good friend of mine, and she's a poet. Oh yeah and Candy, it's her song, actually, she wrote her song

R; Oh!

T: Wow!

K: Yeah. And its her like daily routine, like tshe dresses up, she gets her wine, etc.

T: Amazing!

K; Ahm.... and Jordan, it was actually her idea to do the journal reading thing, cuz at first, I, we were talking about oh, she's gonna read some poetry about working around her house, and I told her more about my project that was very voyeuristic and she was like 'oh I'll just read my diary!' and then she read her diary for like half an hour and then we were like 'oh my God, what just happened' ((K rit)) it was so intimate ((laughs))

T: Right. It was. And the reading, the way that she was reading this, so beautiful. Yeah, she's also a good friend. But this is like, she was actually like, kind of unsure about showing it first because oh, these are like her private thoughts, so it's not as good as her poetry, but then she kept watching it ((inaudible)).

T: Uhum

K: And then there's Hannah and Jack ahm who I didn't know very well when I filmed them

R: The mother and the son?

T: Yeah. The parent. And euh (0.2) this is the second time I met them (.) ahm, the day we filmed this but, but they are dating ((inaudible and laughs)) I wanna reshoot this, and (.) cuz I really loved the content, of this video, but I find the (.) the intimacy isn't like, it is a very intimate but it's a little like staged, like it feels staged, and like to me, I'd like to reshoot it, but I'm also like if you wanna... show it. (...) and then yeah the family, like George, Vanja, so george is like the bioparent Vanja is coparenting and (.) I've been filming them a lot (.) and also did straight to camera interviews (.) but then I... I didn't want it to be like, explaining (.) Like I prepered to have like a piece of play and then they don't have to like explain their genders and their stories but you just like see this unconvecional family and then I thought there was this like (.) objectifying and there's this so yeah I was trying to have a balance where people are like kind of sharing.

...

K: Yeah, and they were really happy (.) with the video. They were really giving, we did like many takes.

R; And when she, she talks about feminine clothes

K: Yeah

R: And how hard it is for her when she was pregnant, that was very touching.

K: ((nodding)) yeah.

R; And the context of the show, too.

K: Yeah, yeah, so, that part is, yeah. (0.1) yeah and Hannah consider themselves like non-binary, so does'nt use she, uses the 'they' pronoun (.) and doesn't use the 'mom'.

R; How does he, ahm how does the boy call them?

K: Ahm... ema. Which is like, in hebro, mom. But...

R: But it's mom.

K: But they don't like to be called mom. And they don't like to be called she. So.

((I nod my head like it is the first time I hear that in my life))

K: But the thing is also, just thinking about the concept of your show, because it's such a common thing that anyone who gave birth is a she, right

R: ((Tрева nods)) yeah

K: No ((awkard laugh)) it's something I've learned too, like for the process of doing this vignette, like 'oh, right, I hadn't thought about that, I totally assume someone who gave birth is a mom' and then also like George in the last video, the biological parent doesn't use 'mom'. Uses parent. So just parent and they pronoum. ((Tрева nods, I take notes)) Yeah.

T; Yeah, the work is great. Definitely, I think for sure we have to think about some comfortable way to show it too, as it is so intimate. (.) I do think also], I mean we talked about the TVs and how we wanted to do that way but, we have to

R; Rethink.

T: Yeah, especially cuz I could (.) and the sound is important to the stories and even the ones where there's no story, the sound is important also (.) to me, when you were describing it and then thinkinbg about the multiple TVs I can see it very much being like (.) a **creepy** voyruristic thing that's like ((Kinga nods)) essentializing the experience of the family whereas if you're seeing it in a single channel, one at a time, it feels very different (.) and what i would imagine if you were seeing it in like 3 TVs.

R; Yeah.

K: Yeah. And I tried it. Because that was like my preffered, because that's how I pitched the project too

T; yeah

K: Because I was like 'oh this will be a really cool installation' and I tried it, and I really didn't feel comfortable, I was like 'oh, what do you mean, like they're kinda singing, and there are all these other things happening too, no no no, take one [thing

T: [yeah

K: And do give like the stage to like, fully one person.

T: Yeah!

K; That was like, my (0.2) my feeling of... when I tried all of the TVs. (0.1) because it just starts to look like windows in a building ((doing the gesture placing one thing beside another)) and then you're like looking into someone's leving room usually.

T; Hum. And you can't really choose what you're looking at too, which I feel like if the work is making you feel any kind of discomfort, you should ((Kinga nods)) feel that. As opposed to if you got 10 different screens and some of them is giving someone discomfort and they don't wanna look at it, they can, you know, see something else, and not engage with that aspect of the work, and I feel like you should be... engaged.

R: Yeah, there's a focus on the media too I feel when you have a lot of TVs beside one another instead of the story, I think there's something that is lost in the process. ((I'm speaking really low and my head is holding my head))

K: Absolutely [that was one of the comments

R: [I totally understand now that you explained it to us and that we saw it, what you meant. ((I changed the tone, spoke louder. Kinga's nods encouraged me.))

T; Yeah.

K: Yeah, and that was one of the comments too, I'll show you downstairs on this one TV and the VHS, ahm that like (.) the VHS has other texture and I think it's really beautiful but my teacher was like ((makes a gesture of uncertainty)) it becomes a little too much about the tape

T: Uhum

K And less about the stories (.) so she was like (0.2) ((points to the screen)) to her this was like enough of this like, it gives a little bit of like a timeless feeling (.) ahm... the tape, but it's really really textured and it feels like I'm trying to recreate something from the 90's. Which I'm not like **totally opposed to**, because it's like the media of my generation and it really comforts me, and... I don't know, I just find that it brings (.) comfort.

T; Uhum!

K: And if it was in a set of kind of like, in a studio, maybe it could work. But it does feel better when they're live sized

T; Yeah

K: Then when they're tiny, like it's just different, different intimacy. So... I'm open, you guys can decide, real size, small, whatever. Yeah, I will trust you on that. What else, do you have any other like, question.

R; No, because I think that the intimacy that is important to you is something that can be well translated maybe from a small TV. But we have to check, we have to see, the matter of quality you were talking about.

K: Yeah. And ah, I'm like open, and it's very different, here, they're like intimate because they're very close to you. And there it's intimate 'cause you're like ((does the gesture of a cocoon)).

...

((We're back in her studio))

K: I'll maybe skip? Or do you wanna watch all over it again?
((Kinga drops some DVDs on the ground))
T: Uh! ((rires)) yeah you can skip through it maybe, we'll see a little bit.
R: Yeah.

T: And how are you showing this in the Darling Founderie show?
K: On a big projection. And they have three... bean bags and wireless headphones.
T; Okay.
K: And I think I'm gonna show just 3.
T: For that show. ((rires))
K: Yeah ((rires))
R: Did you chose which ones?
K: Yeah, I'm gonna show...
T: And these are your three favourites, right.
K: Candy... Lactatia... and Jordan.
((we watch Candy's vignette))

K: Yeah and then sometimes I also put this pile of photos, I don't know like feel free to like flip through them. It makes more of like an environment to [have
T: [Right.
K: Like, to connect to... like the material, and then I guess it also shows like (.) like it's like a **proof** you know that I'm in their lives ((rires))
T: Uhum
K: You know that we have a life together because... yeah, because they're like a longer (.) period of time ((Kinga stands up and goes get something. Treva and I flip through the photos)).
R: So you're like part of the family too in a way, right.
K: Well yeah it's like about [chosen family
T: [that's gorgeous ((Treva points to one of the pictures))
K: And... ahm... ((Kinga walks back)) yeah, definitely the project is about... just changing... what family is... and (.) mean.
T: How did you shoot these, these are amazing ((lol))
K: ((lol)) I shot them... over many years. Mostly I shoot like point and shoot. (0.5) do you guys want some water?
R: Do you have water?
K: Yeah I can bring you some.
R: Oh thank you! ((Kinga stands up to go away get water))
T: Yeah.
R: And Kinga, this TV is the one you mentioned you could [borrow
K: [yes, yes, this ont
R: If we needed. Okay.
K: This is not mine (.) there is a technical issue with it, but we... I believe I can solve it, I was like, we all tried, it's just that ah (.) when I make a take here it only works on this particular... VCR...
T; Oh...
K: Because... the heads... are all, something! For whatever reason, it only works with this VCR that I recorded it with, but.
R: Ok.
K: So maybe we'll have to borrow this VCR, which is probably possible (.) ahm... otherwise, it would be to like (.) send the file to make a VHS somewhere else... maybe professionally, I don't know.
R: Okay.

K: I guess there are services like this that could put a file on a VHS and I don't think there's like a media player (.) do you know what's a media player?

R: ((I shake my head, Treva goes 'aaahmmm'))

K: It's like (.) ok, so it's like a little like box that you can put in digital signal and plug it into a TV. So I could ahm... do that, but I don't have a media player.

T: Okay

K: So it's like ((does a gesture of balancing with the two arms)) so you would need to like, find a media player or find a place to make a VHS or I can ask if I can borrow this VHS player.

R: Right. Because, ok.

T; Or... a DVD player? Or...

K: No. ((toutes rient)) if it's like, if it's like... I mean, it **could be**, it's just that like... since it's shot on tape and like, I'm just like, why... and then edited on digital and then put on DVD, it's like, weird... transcoding...

T; Uhum

K: Thing... ((shakes her body)) that I don't really like that [much

T: [that's fine.

K: But it could be... especially if it was like, I dunno, but obvious that it's playing from a...

R: Uhum. Who does the VHS belong to... the space?

K: The VHS player is from Concordia I guess.

R: Ok.

K:> They have like... three... and like I've had it for the whole semester and I [feel like I

R: [because it's... it's 2 months, [the show

K: [I know

R: That is something that might be complicated [if we

K: [I know. And they're only like, if it leaves the building, and also the guy really likes me, so I could ask, if you like really want to show it on a VHS

R: Okay.

K: Then there's technical problems but we have sometimes to think of other solutions.

R; Right. Ok, great.

K: And then ah... I guess heads, I guess the DVD would need to have a... headphones for...

R: For sure.

K; But... or have like, wireless headphones also (.) because then... ((she moves her body)) yeah.

R: Ok.

K: Or maybe it can play, I don't know about the space, but

R; I think we're gonna need headphones, yeah.

K: Well, I'll bring the water.

T, R: Thank you.

((Kinga leaves the room))

R: I love her work!

T; Me too ((Treva continues flipping the photos))

R; I think this is perfect actually ((I point to the TV set))

T; I will get to them.

R; In a... comfort...

T; And we don't have the space to show a big... projection either.

R; yeah. Perfect for the (.) context ((rires))

T; Uhum, uhum.

R; Because I think that what is more perfect for her is like in a big screen, for the work

T; Uhum

R: But you know, we have to adapt. And we could make it work in a small screen and a little... you know, chair, comfy chair.

T; Yeah, figure out some sitting that will be comfortable.

R; A puff.

T: Yeah ((rires))

((silence for 30 seconds))

R; Do you think we could do something with these pictures too?

T; What do you think?

R: I don't know, they're so great!

T; I mean, we could put them on the wall ((she makes a gesture of putting it on the wall)) like

R: Yeah

T: Next to the TV or something.

R: Yeah, something like that. (0.3) but not all of them, but yeah.

T; Definitely that would be full, but then... I don't know there's also something cool about the flipping through them. I don't know.

R: Yeah, definitely.

T: Cuz, yeah it could be cool to have them on the wall but then it's very like (.) Instagrammy?

R; yeah.

T; But...

R: If we had a.... tiny little table between the TV and the chair

T; Hum... a kind of coffee and table kind of thing, but tiny?

R; Yeah... more tiny ((les deux rient)) we need more space for this show!

T; i know! ((we both continue to flip))

R; What was she saying about the two headphones?

T; We can get a thing that we split the headphone drack so you can plug into two headphones at the same time.

R; For two people to watch at the same time?

T; Which I think is probably a good idea.

R: But that would mean two chairs?

T: Yeah... Ahm, yeah. Let's see what we can find for a comfy seating that could be small.

((Kinga comes back with a huge bottle of water and mugs))

R, T: oh my God! ((rires))Thank you so much.

K: And then there's the book, with little like stories of... these people, or like their... ike other people, like family, I dunno if you want you can also like. ((she hands Treva the iPod with the PDF version of her book)).

T; Oh yeah this is your (.) oh this image, I love this image!

((Kinga gets up and goes get something at her desk))

R: ((whispering)) Oh we could use that

R: How did you hear about the show, Kinga?

K: Ahm... there were posters here

R; Yeah

K: And then my friend sent me too. And I was looking for a space to show the project (0.2) and... yeah. ((rires)) it worked out!

R, T: Yeah

K> I saw it, I saw it on Facebook.

R; Uhum.

K: I can also send you the file.

T: Yeah, [thank you

R; [of the book?

K: Yeah, I [just wanted

T: [cuz I wanna read it all ((toutes rient))
K: I just wanted you to like flip through it, or like read it all, if you want to.
R: Yeah and actually for writing the curatorial text of the work would be good too.
T; Yeah, will be nice to read this. We were just talking about maybe figuring out a way, I mean we love these images and we were talking about how to make a set up similar to this ((shows the TV)) and then maybe with a little table with the images
K: Uhum!
T; And then would be nice to have the book (.) too
K: Uhum
T; So that people that were sitting could also be flipping through images and the book.
K: Uhum.... yeah, yeah... that's, that would be great ((rires)) I'd love that. Yeah ((laughs))
T: Yeah, this is great.
K: Yeah, I'm really proud of it, I'm normally not very proud of what I do, but this picture I took and I was like 'yeah, this is great!!' ((laughs))
R; That's good! That's girl power.
K: Yeah... ((she touches her chin, seems is a little bothered. Turns to Treva)) Are there any other like queer or trans artists in the show?
T; ((Treva turns to me, then back to Kinga)). Yeah. Yeah, we havent actually, I mean we haven't met and talked deeply... you know for sure, I think that at least one of them is... I am blanking on her name right now ((laughs oddly))
R; What's the work? ((Kinga gets the glass and drinks water))
T; It's ahm... ok, I have to think through it, because it's been a while since I looked through all the proposals, we have... if I looked at the poster I would know who it was... but we don't know all the artists well enough yet, I mean basically ahm... ((moves in the chair))
R; Cause I got the feeling that Kinga was... the only... ((Kinga nods))
T; I don't know, I think there's one other person, but ah...
R: I think so.
T: **You know**, 2 of the artists from previously, right the two Brazilian artists, but then everyone else we... I really wanted to do (.) a call ahm, because I felt like it would be great to tap into other networks,
K: Uhum
T: And I'm also relatively new to Montreal, I've only been here for 2 years, ahm... so I have a much bigger network, I know a lot more people in Toronto where I'm from
K: Yeah
T: So I thought it would be really nice to... expand a lot and put on a call, so we actually haven't really... I mean I havent met any of the artists, so this is the first time we do the studio visit ((Kinga moves to the puff on the ground)) so we haven't really talked in depth to any of the artists yet other then their proposals for the works exactly.
K: Yeah, I'm just like (.) I'm asking because like, it's like a very honorable work ((she looks exclusively at Treva))
T; Uhum
K: Ahm... and...
T: ((turns to me)) I think it's Faye!
R: Faye is queer?
T: Yeah! I'm quite sure.
R; Ok!
T: Faye Mullen?
R: Faye Mullen, she's in UQAM I think
K: Oh yes! Yes, I know who that is.
R; I've never seen her, just in photos of her work. ((Kinga looks up trying to remember who Faye is))

K; Anyways. I think I know this person. Ahm... anyways, but I won't be there like, and ahm.... (0.3) I don't know, because I've had a little bit of past experience ((smiles nervously)) of people having pretty like (.) strong reactions to the work

T; Uhum

K: And I got kind of like really protective ah...

R; Of course.

K: Of the people I work with, so... it's like an, always kind of like a dichotomical thing like me being a sis woman, them being like all the trans people or like non-br]inary people, and then like... the show being created by sis women and being about women who identify, or like the majority of the people being like, maybe more, I don't know if that is true, that it's maybe like more conventional, but, but the description was really to like deconstruct that, so I think that's why, like it does fit, but I have like (.) a little worry that I just want to ask you to not like feel insecure about it, because (0.1) yeah, I don't want to make people like... yeah... think we're like the only one, or something, or like that everything is like pink and like femme and then we're just this like (.) ahm... ((laughs))

T: No ((laughs)) No it will not be like that

R: It will not.

T; No [definitely not.

K: [Okay.

T: Yeah, yeah.

R; For us, it's very important to like **deconstruct** the idea of the feminine

K: Yeah.

R: As a gender related thing, we were just talking about that. So we want to show what feminine can be that is not at all connected to gender, to the female gender.

K: Cool ((she nods))

R; So that's what we were looking [for

K: [Cool.

R; And the works we got, and I think that is what we were able to find.

T; ((looking at me)) I think the work is definitely reflective of that.

K: Yeah ((smiling)) I was [just

R: [But what we can't control, what we can never control, is the reactions of the visitors, right?

K: Of course.

R: People that will come.

T; yeah.

K: Yeah, yeah. But I understand you, I feel like ready too, you know, I just wanted to like...

R: Of course. You said you won't be here at all from July to August?

K; I was also gonna ask you ((screthces her neck)) cuz I was... surprised that the post, you chose to be pink. Why? ((laughs))

T: ((Treva nods nervously and laughs)) Ahm... well, I mean, it's not (0.1) I think it was (.) we both love the colour ((smiles)) I mean I guess it is... it does have some kind of like gender complications to it, but I think... I dunno, ((turns to me)) we wanted it to be bright and...

R; Yeah.

T: But wasn't specifically trying to... connect with kind of that...

R: We didn't talk about it because (.) we thought, I though it would be too obvious to say 'hey look, we're talking about femininity, we can't use pink'. You know, I, I actually thought it was (0.1) going with us in our discourse of like trying to question it all, to use pink, actually ((Kinga nods)). So... you know, for me, it's really... not, it's a way of like, **say** it's just a colour. Like any other, you know.

K: (0.2) well I don't think it's like any other because ((looks at Treva)) it is very assigned to... like it's like, it's kind of like saying like, 'oh it's just a colour', right, because it's not. Like in an ideal world it would be ((Treva nods)), but it's not because of the systems of oppression. So... I dunno, and like, I think it would workd if it's like reclaiming on

the femme power, like reclaiming it, pink, that's your like, your goal, but I was surprised to see it honestly because, because of the description of trying to deconstruct it, and then using like the most like, obvious colour. I was surprised to see it, and you probably will (.) be asked ((rires)) but, yeah.

T: Yeah, I don't know.

R: Yeah it's pretty clear in my mind why it shouldn't bother, but maybe we should talk about it to (.) give a more... ahm... (0.2) established answer, but yeah, in my head it was actually part of the provocation. To use pink, but, yeah. But I understand that it can feel uncomfortable, right?

K: Yeah. Because like, you know, a lot of people, like (0.1) like Hannah in that video right, is like, born as a woman but wouldn't like (.) and like, wouldn't be comfortable like

R; Uhum.

K: Being represented this way. Obviously we have to like think of everyone, but I'm just like (.) this is actually like our 'go to' thing when we talk about feminine things they're always pink.

R, T: Uhum

K: But (0.1) I also know that it can be empowering to you know, 'you don't like pink, I'll be pink as fuck', you know, and that's ok too.

R; Yeah!

K: I guess.

T: (0.4) we can definitely look at it more.

R: Is the poster pink?

T: The... the new one? Yeah it does have pink in it, yeah, cuz there's a lot of like flash tones of Faye's work in the background

R; It's not the pink of the call for projects but

K: No but the call was like, the call was like, orange, right?

R: Ahm no, it was pink.

T; It was pink.

K: Yeah?

T: But it was like a flashy... it wasn't like hot pink it was a flashy pink.

K: ((rires)) Yeah, it's just...

R; But that bothers you, you think? It bothers you, a little?

K: It bothers me a little bit, in terms of like... like, because... (0.2) yeah, if it's deconstructing gender...

R: Uhum...

K: Then using...

R; A gendered...

K: A gendered colour, I'm just like, **not sure**... like, it wouldn't have been my choice, like I would say. I won't be thinking a lot about this, but I think it's good to like creatively open, because...

R: Of course, yeah.

K: Ahm... yeah.

T; Yeah, and the show **definitely** won't look like that ((looking at me, I shake my head))

R; No

T; I don't think that we really have any... (0.3) ahm, like **visually**, it won't really look like that... ahm... (0.1) but yeah, it's so difficult, because then what colour should we choose, it's so hard.

R; Just, yeah, because it's also, you know, you're gonna use blue because it's a masculine colour, is pink a feminine colour what does it mean, you know like for me what we're trying to show is that there's no such a thing, there shouldn't be. Of course there is, but like the show is about there's no such thing as of a femininity that is connected to a colour, or a gender, so why not use pink in this context, why should we chose another colour, you know? We **could!** But I didn't want to not use it just because it is associated with a description of femininity that doesn't correspond with what we're doing. You know?

K: Uhum.

R; That's kind of complex.

K: I don't know. Or use an image of the work that is there, I don't know, there's just so many ways to go about this.
T; Uhum, uhum.

R: When you started talking, I actually thought you were talking about the call for projects.

K: Well no because that I remember to be more peachy. When I saw the poster I was like 'wow this is really pink!' ((laughs)) and the letters are also like marlic, I don't know, and the other letters were pretty like, big and bold.

T; I think, it's still... well it's still got the Femynynytes in the title, I mean it's all the same text treatment as the original one.

K: Yeah, it's similar, I like saw it, and I was like, I also won't be talking about this forever, but I saw it and I was like 'oh, that is way more femme than I remembered' being in the call for proposals, and like is femininity always femme? Like. Is womanhoiod always femme?

R, T; Uhum

R; No, thank you so much for sharing that ((Kinda laughs nervously)) we're definitely gonna think about that

T: Uhum ((smiles))

K: We haven't really... the first time we're gonna be circulating it is... two days from now?

T: Uhum, we haven't shared it yet.

R: We can think about it.

K: Cool, thank you for receiving my thoughts ((laughs)) it's not a (.) and I don't want to also like, you know.

R: There is no problem at all, really. Feel free to talk it through.

Visite d'atelier M. C. Baumstark – 30 mai 2018

MC: I've been thinking a lot about how the digital and the craft work together (.) so I'll get to that in a second. Craft to me is not a set of materials... processes or traditions. So (.) when we talk about new media and craft, often we like to say that craft is clay, glass, fiber, metal or wood (.) and new media has to involve a computer, right ahm but those things are non (.) binary and can exist at the same time. And currently computers are playing a real role in ahm changing the technologies of craft. Ahm, so for me craft is **not** just a set of materials or... a way of working with material or a tradition, it's a position, it's a way (.) of seeing.

R: Okay!

MC: Ahm (.) because truly, anything (.) can be considered through the lens of craft, including a computer.

R: Of course, yeah.

MC: Ahm... it's produced by human labour, it's produced by tacit and haptic skill, ahm... and it's produced with a thought towards both aesthetics and function. And those are the things that you would kind of clarify around craft, that it has aesthetics and function, and that it was produced by the human hand, ahm and then made out of a certain set of materials (.) traditionally. Ahm (0.1) so this chapter that I've been working on with Tereza we use touch as the kind of binding element between digital and handycraft. We use touch and tacit knowledge and gesture ah in the way that we make craft and also in the way that we make new media work.

R: Wow, that's amazing, I would love to read that ((rires))

MC: But it basically just asserts that like a swipe (.) or a mouse click, or knowing how to type really fast, those are the same kinds of leaned gestures that you learn when you make craft.

R: Uhum.

MC: And they have to be taught by doing, they can't be taught about reading about it

R: Of course.

MC: Or seeing someone else do it, it's something that you have to learn with your body. Ahm... so to me, that's how new media and craft fit really well together, we can find a lot of affinities between them, a lot of (.) intersections [...] ahm... so that's kind of my positionality, I see... ahm craft just as new media as anything else, and vice-versa. I see new media as crafted because it involves much of the same kinds of values and skills that we use in craft. Ahm... as far as... how my work and this piece in particular might fit better into kind of a new media context (0.1) ahm I think that... I guess I've been wanting to do an Instagram campaign with the menstrual cup project for a long time (.) ahm so having like maybe an identifying hashtag that we use at the gallery and invite

participants to use... and then I can, on my own, do a little bit of a campaign (.) ahm... one of the really exciting things about using Instagram with craft is it takes an object and it renders it dematerialized, so that it can be shared farther than a single crafted object ever could. Ahm (0.1) so I really like the idea of incorporating networks like that in craft practice because it expands the scope of an object.

R: Uhum

MC: Passes its traditional boundaries.

R: Right.

MC: Ahm... yeah. So that was kind of... my... thought, ahm... and I know I've been talking for a couple of minutes, so why don't [you

R: (((rires)))

MC: Tell me what you're thinking ((rires)).

R: No, it's great, it clarifies a lot, you know like, that's why it's important for me to have real conversations and not go through emails, cuz that (0.2) clarifies like almost ahm, 100% of what I had in mind, I wasn't aware of like (.) because that's a question that you... you can get, you know

MC: Yeah!

R: Why is this new media? What is the concept of new media you're using? You know like we did (.) some ahm... gallery visits with ahm... the group, we... Treva is ahm... Treva created a curatorial research group here in Concordia, and then we're part of that, me and a bunch of other colleagues and, we went to some galleries and some (.) ahm... and we... encountered some very... you know, limited notions of new media, and some other ones that were, you know, much broader. So... ahm... that's something that, you know, it's **not** as you know, it's not ahm... unanime.

MC: Yeah.

R: Not everybody thinks the same, not everybody reads the same stuff, and you know like, thinks of it the same way, and... yeah, and then... I think that seeing the computer as a craft like any other is excellent, yeah. Ahm... I... did you envisage in any way getting the... so, for the hashtag, for the campaign I think it would be... very interesting that we have that.

MC: Ahm.

R: It's very, it's, it's an excellent idea if it goes like (.) if it helps you to, to go like, to explore these other axes or other derivations of the project, that's amazing because that's part of what we want to do too, like, encourage, you know like help (.) in any way we can that you, you know like, evolve, or do some, some other... **tests** with your practices etc.

MC: Yeah, ahm... this would be a real experiment for me, the first time I did the project it was a performance piece where I carried a tray (.) ahm... the second iteration I want it to be a little bit more participatory, so I won't be present, ahm but folks will.. **inact** the project on their own, and I think that adding this kind of networked digital component to it (.) ahm... that's a new experiment for the project, and I'm excited to kind of take that on.

R: Cool! And how do you see it? Like, ahm... because I had thought that maybe the hashtags would be on the cups, but I think that's not what you... had thought, right?

MC: Ahm... we... so, the cups typically have facts about menstruation on them.

R: Uhum

MC; From a degendered perspective, and that's really important to me that the object itself be educational.

R: Ok.

MC: So it says things like... some of them seem really obvious, like trans folks and intersex people menstruate too.

R: Yeah.

MC: Ahm... [so that's one

R: [I think I saw the one you sent us that had... 'menstruation has no gender', right?

MC: Yeah. Ahm... but they also say things like 'bats menstruate'. Or... ahm... a menstrual cycle produces roughly 8 table spoons of fluid. Ahm... it kind of **oscilates** in the kind of information that's offered. I was (0.1) well I have 2 ideas for the hashtag, ahm... I was envisioning it in kind of the interpretive signage of the project (.) ahm so that when people... take pictures of themselves taking a shot, or... take a picture of the cup once they take it home...

ahm... they can then spread it... to their network, and it kind of takes a single object out of a single life, and instead puts it into a network as a dematerialized object.

R: Uhum...

MC: Ahm... the other thing, and I know... I talked, I emailed Treva about this (.) but sometimes when I do the project, I do a special addition run of... menstrual cups that have gold of them.

R: Yeah

MC: And I sell them for **more** in order to raise money for the non-profit (.) or another reproductive justice organization. So those gold cups could have... the hashtag on them. And then we could sell those, ahm.... and that's an option as well.

R; Yeah... right, ahm... (0.3) yeah, we... the thing about selling is that I'm not sure because we... none of the other works are gonna be... ahm... for sale, you know.

MC: Yep. Aham.

R: So... that's why I (.) that's why we were... talking about, me and Treva, what do you think, Treva? Do you think we could... because you mentioned the donation ahm... the

MC: Yeah.

R: You know, the voluntary donation, I think that might be a better way you know, not to... have one, only one of the pieces for sale... you know?

MC: Oh! The (.) regular cups in use would still be the pay... whatever and take it home.

R: Uhum

MC: I usually just price the... gold ones a little bit higher, like as like a limited...

R: Like a premium... edition, yeah.

MC: Uhum. Ahm... and I don't (.) like I mentioned to Treva, I don't know what the legal situation is in Montréal as far as serving alcohol goes in the gallery (0.2) yeah, so you'll kinda have to fill me in on that.

T: Yeah, I think we... ahm... you definitely have to apply for... a **permit** which can.. I know it's easy, I've done it once for a show opening, I know that it's definitely easier than in Ontario for example, which is very difficult, ahm... but I'll have to do a little more research, I like the idea that you said about... maybe you'll work around... is to say... that... we're not selling alcohol, but that, you know the cup is actually the thing that's for sale and the alcohol is just whatever [so we don't have to apply that way.

R: [Yeah, I think... I think it's very... I think this is the easiest way actually

T: Yeah

R: I think it would be okay to do that because... we're selling the cups not the alcohol and the alcohol will be in the gallery anyway because it is provided by the gallery so...

MC: Yeah, and if... I didn't mention this in the email either, but if you... for instance sold the cup and then the alcohol's **provided**... it's free... ahm... I think (.) and I can send over 2 bottles, but I think it would be nice to have a non-alcoholic bottle and an alcoholic bottle for... those who... don't drink.

R: Ok.

T: Yeah, that's a great idea.

R: Yeah.

MC: Ahm, especially since, like (.) in terms of the project, there's a lot of folks who menstruate who aren't (.) of age, ahm... and that's not necessarily something that we might be concerned with at this gallery I guess, but in terms of the project overall, I like to offer sober folks and young folks (.) an opportunity to partake without having to drink alcohol.

R: Yeah, that's a great idea, yeah. Ahm... and then, but, the... when I read the project, so the... I think it's, it's an excellent way to install it, to have a shelf and the cups on it and a table just beside so people can drink. So this will be during the whole, show right?

MC: Yep.

R: So we'll have a bottle there... all the time... everyday? ((Mary nodd)) Okay, cool.

MC: Ahm... so i'm, I can send you 100 cups. I've seen folks go through 100 in an opening.

R: Wow!

T: Oh my God!

MC: So... you know, it doesn't always happen, but I'm just saying like, I know that I can send you 100 (0.1) if this special edition run done, it's a really nice way... to illustrate the project even if people... aren't drinking anymore, even if all of the... kind of cheaper ones are gone, having the gold ones there to kind of illustrate the project...

R, T: Uhum

MC: Is helpful (.) ahm, but it is like a participatory time-based (.) thing, so we don't really have any control over...how fast they go.

R: Of course, yeah, it depends on how many people... go too, right. I don't know, the opening you're referring to, was it in a very big gallery, or...

MC: Ahm no, it was in a part of a... conferece, so there was kind of ahm a lot of traffic just beause of the even that was in town. [...]

MC: Another option would be to... ahm, and this might like connect more to the new media aspect, but (.) if we use the hashtag, we can set up (0.1) or I guess, you, you could set up like an Ipad that ahm... tracks the hashtag and ahm... like flips through images of people using the cups (0.1) from the opening maybe, that could play during the rest of the exhibition.

R: (0.2) yeah... we could think of that, right Treva?

T: Uhum, for sure.

R: Yeah.

MC: I know, drawing an extra iPad in there ((toutes rient))

R: Yeah exactly, I'm like, 'equipment list!' ((rires)). And... just to be sure about, that I got what you meant when you said... for the first option of the use of the hashtag, so (.) we would had it like, printed, do you... imagine it like printed, on the wall, like installed just beside it... how do you see this?

MC: Yeah... ahm maybe (0.1) like for me, I find it's maybe best to have a little bit of a call to action like (.) ahm... tag... your... selfie on Instagram with this, or, or Twitter, whatever, but to have like a verb that says, '**do** something with this' (.) as opposed to just look for it, ahm...

R: Yeah.

MC: And... I was going to ask both of you, since I don't speak French **at all**, ahm... the hashtag that I usually use for this is #menstruationmatters (.) and I was hoping that it was like cute and aliterative in French, but I don't know ((rires))

R: (0.2) Mentruation matters... well, everybody, you know, that's the thing, you have these rules in Montréal that you have to put everything in both the languages, so all the curatorial texts for instance have to be in French and English, like ahm, it's mandatory (0.1) but ahm everybody speaks English, right, so... menstruation matters... doesn't, hum... it can't be, you know, it can't be understood by a person that doesn't understand English only French...

MC: Right.

R: Because of matters, it would be... something very different in French. Is that what you're asking?

MC: Ok, yeah, uhum.

R: But I don't think it would be a problem... right, Treva? What do you think?

T: No I don't think (.) I feel like the hashtag... is sort of part of... the work and then it doesn't necessarily need a second French (.) addition, like we have a work that's totally, an audio piece that's totally in French, and we're not gonna have....

R: [A translation

T: An English translation and that kind of thing, it's more just about the didactics texts have to be in French and English, but I feel like the hashtag is cool and that would be good to just keep it.

R: Exactly. Consider it really part of the work, and that's it.

MC: Yep. And if I put it on the limited edition run... ahm then it would be **literally** integrated into the work

R: Yeah, I think that's a very good idea.

T: That would be cool. And then you said that, like to have a shelf so that the limited edition run could sort of be on, the shelf?

MC: Yeah, yeah. So the last show I did, I had, for like the 2 days before the opening, I had all... say 100 installed on the walls, and then... before the opening I took them all down so that I could put them in my tray and serve... and then I put the gold ones back on the shelves ahm

R: Uhum

MC: As just like... ahm, kind of a reminder of the project.

[...]

R: And ahm... do you feel that you wanna be a part of your hashtag, do you wanna be...

MC: Yeah

R: Yeah? Ok

MC: This upcoming month I guess maybe by the 15th I'll get in touch with you with my idea for a campaign (0.1) ahm but I'm happy to kind of put that together and... post, I'll probably post every two days or something like that... ahm... and I'll give you all of my information so folks can follow me if they want to... ahm... and then I'll repost (.) what anybody else posts and we'll just kind of like flud Instagram with menstruation for a month.

R: Cool! Are you active on Twitter?

MC: Yes, I can post it on Twitter too.

R: Ok, cuz we have another artist who'll be using Intagram too

MC: Oh cool!

R: Yeah, her work is based on Instagram, so I was just thinking it would be good to diversify it a little bit.

MC: Totally, I'm active on both, so that would be easy.

[...] talks about the texts

MC: Well could we still put ahm instruction language in the gallery space?

R: Yeah, we could, for you work yes, righ? ((je regarde Treva))

MC: Ok.

T: I, I wanted to ask you about that, so... we have another, the other Instagram work that we're showing...

MC: Yep

T: Ahm, the artist is... working on putting together a text which is sort of a description of how to interact with the work and the...

MC: Wow!

T: Instagram handle, and we're gonna have it printed on vinyl as sort of like, I dunno, like a didactic but large... and it will look kind of like (.) a work in and of itself so I'm wondering... ahm especially with your hashtag, do you want something similar to that, like would you like (.) a kind of book on the table with instructions or would you like some kind of text that's printed out and... shown on the wall maybe?

MC: I think a wall text would be **good** and I can put together an **instructional**... paragraph about (.) how to (.) partake in the project, and then... ahm... how to partake in kind of "the hashtag" and I can, that's like, 2 sentences or so (0.1) and I'll leave kind of a paiement... part of a blank on what you and the gallery kind of sort out that language.

T: (0.2) ok.

MC: For how that works for you.

T: I was thinking to write something like.... suggestive... donation as 10 dollars, you said that that was sort of what... (0.1) you usually, you usually do 10\$, right?

MC: Yeah, that's an option... yeah, I think 10\$ is fine, it's like a... good solid amount for a small piece of art, and I don't keep, I don't take any of it, so it's all gonna go to a reproductive justice organization.

R: And then we'd put a higher suggested price for the... for the limited edition, right?

MC: Right, usually I sell those for like 45 or 50.

R: Ok. But are you ok with the suggested price too for that?

T.: (0.3) Maybe... it's something that is... about, like, if people are interested in buying them, we just talk to them when they're in the gallery kind of thing.

R: (0.2) Yeah. ((souds dubitative))

MC: Yeah... ((sounds kinda hesitant))

T: Yeah, just for the special edition ones cuz we're also hoping to like maybe have... them up for more of the show kind of thing, they won't go as quickly so people are like 'oh this is cool, I want one of those gold ones' whatever we could (.) let them know that they're also for sale but for a higher price.

MC: Yeah... I think like, ahm (.) we could say like 'limited edition available for purchase'

T; Ok

MC: And... leave it that... ahm, accessibility is really important to me, and that's why a suggested donation of \$10 works really well for the project itself, ahn...

R: Ok

MC: But for the gold ones I'm not really concerned about accessibility because they're a limited run and their **purpose** is to make more money for the reproductive justice.

R: Yeah. We'll figure that out, it's just that

T: [Yeah, that's why I dont wanna put like suggested is 50\$ because it should be like, these are \$50.

R: (0.3) Right. We just can't have it clear (.) in the, yeah, we'll just have to inform people **orally**, I think, verbally, you know? (0.1) and not have a price, [because

T: [Yeah.

R: Because (.) of no work being for sale. But, yeah, we can put a fixed price and then informe people "yes those are for sale for \$50 for instance". Does that work for you, Mary?

MC: Yeah, it sounds great.

R: Ok.

Visite d'atelier - Faye Mullen – 16 mai 2018

F - I'm excited to see the other... works and everything, I kind of googled the names and wondered what the other people did, seems like a nice crew.

T: Yeah, I think so, it's shaping up to be a really interesting and exciting show, and a lot of different types of work, different, very different themes, very different perspectives, but I feel like now that we're moving through doing the studio visits with everyone I feel like we're seeing a lot of the connections come out, so it will be exciting to see everything in the space.

R: Yeah, and people are really open to feedback too, to constructing something together, because that was part of the idea we had for this collaborative process, you know of ahm... creating a show together with the artists. And creating something new within the show. And most of the artworks exist already so we've had the opportunity to give feedback on the way we thought about how the installation of a specific work would be and then the person didn't, was not quite sure, or she hesitated, and then we talked again and she was like 'actually that's a great idea'. Or ahm... or even the, the... even talking to artists and using the correct pronouns to refer to everyone and it's been a learning process for us all and I think it's been very enriching to follow up with the artists and try to put together a show that is a gathering of ways, different ways of thinking about femininity and even if this is a concept that can be sustained

F: Yes!

R: Or if this is something that exists in this context or not, you know.

F: It's so rare to be (.) invited to a show with a work that's already in the making and have studio visits and meet the other artists

T: Uhum

F: I think that just the initiative alone of that is like (.) really rich, and already like (.) holds space for community. Very lovely, like when you guys were at the 'let's get together' e-mail ((rises)) I was like yeah this is really special.

T: ((Smiles)) That's great, I think that that's really important in thinking through what it means to enact a kind of curatorial methodology and how we can make it something collaborative (.) especially with already finished work

(.) ahm... I mean there's some kind of limitation in regards to space and how much room we have and the amount of artists that we wanted to show, so rather than taking that as a thing where we have to tell people 'well that we can't, we have to cut your work like this, and do things like this' we'd rather have (.) a dialogue with the artists and say well, we have some ideas, but what are your ideas, how can we work together to kind of reinvision **this piece** within the larger exhibition and within the space that we're working in. So it's been exciting! It's been really wonderful so far.

...

F: Is there potential of that space (new media) of being something politically active or, is it, new media as ahm something else?

T: Ahm I mean I think we deal with it in different ways, initially my interest was more in how new media work has been sort of like on the margins in margins of kind of curatorial discourse and how we can work through that. Cause there's so many difficulties with like practical things, like how to exhibit that kind of work, how to conserve that kind of work, how to... sell it with things that are so ephemeral in a lot of ways, ahm... yeah.

R: But now that I'm writing there's also definitely a political dimension that you can't escape from, you know, when you try to explore like how artists, which kind of artists have access to the technologies that merge science and technology to do the artworks, and how the fundings and subventions in countries like here are different from all the south hemisphere of the world, so there's also a big political, it was not meant to be one of my first ahm

F: But now that you're

R: But now that I'm in that I see that you can't you know, ignore that. Cause it kind of like shapes the whole, the whole way things are done. Yeah.

F: Uhum.

...

R: But we were pleased too that you were open to our idea of how we wanted to do it. ((rires))

F: Yeah. i'm curious too cause ((shows her phone)) this is the phone ((laughs)) I think this is one of the reasons why I'm like using such all technology, I mean it's not that old, but ahm it was a choice that this was my phone and it was on the marge of falling short, and I wasn't able to post any work, I wasn't able to use it. Ahm... and like what to do with that old technology. Ahm... so that's where the initial desire came from. To like, ok that's going to deconstruct itself, can I make this into (.) how can I either... (0.1) have a catalyst for its deconstruction and be a part of that or... how could that be like a political stance too. But it's taken, like, I've been doing it for a year and it's still not broken ((laughs)) and I think I would like to like to enter into this conversation with you guys or with (.) ahm in the exhibition too, like, the initial intention was to smack it against my head until it was broken. And its taken a long time, more than I thought, so is there not (.) I'm thinking maybe a potential space like in between that where it's more fruitful, like is there something to be said with like **hesitation** to destroy itself

R; Resistance

F: Yeah, resistance, more than hesitation yeah for sure, resistance to like (.) something that I thought was inevitable and super near

T; Uhum

F: Ahm... so I'm excited to explore that especially at this point where it's like hitting a year. Like ok... there has to be something more than its eventual, **total** deconstruction. And I think there's something interesting in the image... you know it's becoming softer focused, you know, more and more so... ahm... so that's exciting, I'm digging to see if there's not something different

T: Uhum

F: Like a different path that I should be taking.

T: Right. it's such an interesting play that you... initially took the project with the idea of that this would play into this kind of destruction and now it's kind of (.) reversed, and now it's exhausting you [and like extending the project

F: [Exactly!

T: Way beyond the limits that you initially had conceived around the life of the phone, I feel like that's so interesting.

F: Absolutely. And it's like, that point of exhaustion is like, it's hard to, it's not like a distinct limit either, it's not a wall that you pass, it's like, there's a **space** there, there's like, it's porous.

T; Yeah

F: How we're influencing each other and

T; Yeah

R: And is this a phone you use like

F: Yeah, yeah, this is it. But it can no longer post so I have to [upload it

T: [ooooooooooh

F: There's like, a long process ((laughs))

R; But how do you upload it?

F; Sorry, I upload it into the computer

R: But can you post on Instagram from a computer?

T, F: Yeah, yeah

R; I didn't know!

F: I didn't know either! ((laughs))

T; A lot of people don't know! ((laughs))

F; When it wouldn't load instagram anymore, I said 'ok, is that the end? The camera is still working, but I can no longer access the hub that I wanted

T; Right

F: But then ((laughs)) I found a way.

R; How often do you update it?

F: It was meant to be daily, and then it, it... isn't, it was never like a strict rule ahm... it was kind of just when I felt, and as often as possible. (0.3) and this winter it was like (0.2) I don't know, I rode a couple posts past, I was like how do you, how do you hit your head up against the phone if you're like (.) if you're like (.) **already so sad** in winter in Montreal ((laughs)) it became more violent I guess, when it was in the harder winter.

R; And do you resent it for not breaking?

F; (0.2) there's a bit of that, for sure! But I think that is kind of the relationship with all art making too, there's like this excitement when you have this idea, and then the resentment when it haunts you, and then there's this...

T; Tumultuous kind of relationship always ((rires))

...

F; And this was never intended to be a piece. So it's interesting when these actions becoming a piece on its own, saying like 'give me value, hold space for this'

R; Yeah. Have you ever shown it before, like in an exhibition, or?

F: In France, last year, so it's still new. And it was the only time I started recognizing it as a work. The way that we installed it there was like the phone in a space attached and we could just like peruse it on... I don't think that's super interesting.

T: Right.

F; But that's how we did it there.

R; Why not?

F; Ahm... (0.1) I think it's an intimate thing and when it's on the wall, like it's an intimate space that I'd like to share with a person that's in, inside their phone, you know?

R, T: Uhum

F; And on the wall, that does not work, framed in the space, with a title and my name, you know, it removes it from its context entirely.

T; Right. That's interesting, yeah that's sort of what I mean, when, and it's still totally up to you and as we talked about how we wanted to actually install the work before this exhibition, but that was sort of what I was thinking

about it was rather than sort of having the... Instagram page on a screen, and we didn't know that there was potential for display on the phone that it was made, ahm, but to have it on a screen does something very different, it kind of divorces it from how... one usually interacts with Instagram, which is really like a very private kind of voyeuristic thing, so that would be super interesting to have that kind of provocation to like do this action that you usually might so only at like a private space or when you're by yourself or when you're bored or things like that, how can you take that kind of interaction and... facilitate it in a gallery space, I thought it would be really cool and weird and interesting to have people (.) everyone kinda alone on their phone looking at their Instagram page in the middle of the exhibition, at the opening or something like that.

R; yeah

T: I thought this would be... you know like an interesting thing to kinda integrate it into the space.

F; Uhum. And I think that the actions that I do during the exhibition, like I think that should be highly considered and maybe premeditated which I like (.) **rarely** do. Like, ahm, envision something the following day, ahm... I think that could be interesting, like maybe at the opening there's like, multiple posts?

R; Yeah!

F: Or like something ongoing happening, I don't know how long that duration is, like for 3 hours, but maybe there's like, a repetition like a punctual thing.

R: Oh yeah, that would be really interesting.

T; That would be great!

...

R - I was thinking about what you said before... that the work wasn't, you know, a work. Like when you started doing it, as a project, like, what did you think it would be or did you now think about it, were you just opening like (.) letting it free, or was it supposed to be just your personal instagram account? How did it (.) work?

F; It was meant to... allow me (.) I think I have a guilt complex with (.) buying a new phone ((rires)) so it's freeing me of that, so it was partly that, and it was partly (.) like I work in, I work in ritual, but I wouldn't say this is really a ritual, I work more in like (.) ceremony ritual (.) but this is like, ahm (0.2) I guess that, in my practice, I have a practice of like drawing or... things that resemble drawing, that are like habitual, and I try to sustain something in my practice that resembles that, because I don't (.) because I'm someone that like, makes performances or installations or like, things that are super ephemeral and always challenged by this idea that I want to have... ahm, like a trace of my thinking?

R; Uhum

F: And that's always lacking, so I tend to try and set up these little... like mini happenings to myself to acknowledge that I'm making something, and to have that constant reminder.

R: Yeah

F: In making. I'm making.

...

R: There's a little bit of violence against your body in your practice, right?

F; A little bit... I guess it's violence towards my body but it's more, like in my... in my understanding of it it's ahm... like recognizing its materiality, recognizing, ahm... the innate failure in it? And (.) playing with that. And especially with this work, it's like (.) there's an inevitable failure in this technology and it's going to (0.1) collapse eventually, maybe which one will collapse quicker is what's interesting to me? What would be exhausted, like what will reach exhaustion quicker? Hum... the things that I do, I think that they lean towards violence, but (.) it's more like impact, I wanna... yeah, I wanna hit my work, I wanna... like, encounter it, not necessarily with violence, but... with impact.

...

R: And then for the vinyl, we didn't think about, like, the way, if you wanna handwrite it, or... you know...

T: Yeah, the texture is gonna be something really... important, so, cuz... (.) yeah, so whatever.... thought that we're gonna be using will... I think say a lot of the work, so.

F; Hum. I wonder too like, accessibility, like, if there's someone that's there, especially if you're like reaching to... diverse communities, I wonder if someone arrives and sees that and doesn't have a smartphone, I wonder if there's... (0.1) maybe... a smartphone available there for...

R: Uhum

T; We should **definitely** make sure that

R: We'll have ours too. Yeah, but actually for the texts too, I thought about that, we'll have to have [printed versions for people to

T: [Yeah maybe we'll write something, so

R; yeah, we'll have to have printed versions for people that don't have their smartphones, we can't presume that everybody will have one

F; Yeah

R: But ahm... for the **piece**, if the person doesn't have it, I think we'll always have ours, but we can think about...

T; Yeah

R; Having an extra one there maybe?

F; Or maybe like, under that, even in the vinyl, like if (0.1) ahm, 'there's a smartphone available if you don't have unlimited data ((ires)) or if you don't have a smartphone, or if you... dadada.

T; Yeah

R; There's Wifi in the gallery.

F: There's Wifi in the gallery, ok. Maybe that could be part of the vinyl too, like... there could be like (.) three points to it.

R: Yeah!

F: Like @faynacorn, and then... the [wifi passcode

T; [yeah! that's interesting! I **like** that! I feel like this is really interesting for this as... a work, to have it kind of situated in this way, I don't know I think that it says a lot, to include the Wifi password and everything, in the same (.) way as you're including what is... the work on the wall, which would be the handle, I feel like... yeah.

F; ((nodes)) Yeah, i'll think about that (.) more. It's interesting, if you guys think of different things that might be (0.2) important to include too, to make it accessible.

T: Yeah!

R; To make it accessible, yeah.

F; I also wonder, cuz during July and August I'll be (.) in different territories, and in different spaces. Ahm... I don't know if that's like (.) I guess I'm thinking if that's interesting to know, like...

R; In the artwork, right?

F; Hum July 5th, Faye will be in this space in this time

T; Uhum

F; At the (.) fernissage. From this date to this date, she'll be on this land...

T; Yeah!

F; Cuz, I think it questions like this kind of territory, this virtual territory kind of questions...physical territories too, so I'm wondering if that's like... maybe something... to know? Where I actually am physically in the world?

R, T; Uhum

F; Ahm... especially cause I'll be moving around a little bit?

R; yeah for sure, definitely!

T; Uhum

R; Just to think it we wanna include that in the ahm vinyl or in the text.

F; Yeah.

T; Uhum.

R: Cause maybe... I don't know, maybe it will be too much for the vinyl? I don't know.
 F; I think so. And also like the, the tag, you know like you tag where you are?
 T: Uhum
 F; That kinda does it on its own? So maybe...
 T: (0.3) But I think it could be interesting as like (.) I don't know, because the... (0.1) it situates the work after it's already been done, but it also points to... where the work is gonna be moving through space
 R: Uhum
 T; If it is on the wall it's part of the vinyl and it says, you know (.) this points to the future of like where it's moving through... physical... territory, I think that's (.) interesting to think about.
 R: Uhum, definitely yes.
 T; (0.3) yeah, and we can also... play around with... what is really important to include and then start trying to... actually design something and then see... how it looks and how we kinda envision it in the space
 R; Yeah
 T: But I do like the inclusion of these extra bits of detail especially on the same level as... the work being the handle. Ahm, and I like that's it's also maybe not like... sleek as just having like
 F; Yeah
 T: The handle by itself on the wall, [I feel that that kind of divorces it from...
 R: (((laugh)) you think
 T: [a lot of other important things that are still moving around the world.
 F; Uhum, yeah.
 T; Cuz that was one (.) concern of mine, is like is it gonna look too...
 R; Pretentious?
 T: Sleek if it's just ((laughs))
 F: ((laughs)) I agree!
 T: The handle (.) on the wall (.) in vinyl!
 F; And I was talking with a friend they were like, why don't you, you know the box with a like and an eye...
 T; Ohhh
 F: You know the Instagram... page?
 R, T: Yeah
 F; He was like why don't you (.) print that out ((laughs))
 T: ((laughs))
 F: I was like, no, that's bad for the screen! ((all laugh))
 F; But that's like, naturally where you... [lean towards, yeah
 T: [go!
 F; I could see why that was a thought ((rires)) but yeah, I would like to include something different.
 T; Yeah
 F; Maybe I'll start like a google doc and... start adding things to it?
 R: Great, yeah
 T; That would be wonderful.
 F; A little ongoing dialogue about it?
 R, T; Yeah! For sure!
 F: (0.2) Cause also the decision to include it the work or in the text is also (.) you know, it says a lot about all the process, so, it's very interesting.
 T; Yeah. Uhum. Yeah, cause it prioritizes things, I mean **what** is the work? I mean the vinyl is kind of like one way of presenting the work, as opposed to what, that is put in the didactic text
 F; Yeah
 T: Which does like, have some kind of hierarchy
 R: Exactly.
 T; Of, of importance.

R; And that can be accessed or not, right.

T; Yeah.

R; So, you have choices, we, we have choices to make in what absolutely accessible or absolutely part of what the visitors will have access to

T, F: Uhum

R; And what's optional ((rires)).

...

F;: I can imagine in your minds, it's like coming into form too?

T, R: Yeah!

F; Yeah? When you're talking, you're like ((talking to Treva, looking up as if imagining, laughs)) looking and seeing the space in your mind, really looking up, but like, it's so... physical!

T; Yeah

R; Yeah, it helps us, like (.) perform the work itself, you know, and then when it comes (.) it evolves so much, it transforms so much, you know from the idea we had at the beginning and then what, what will happen in the end, and then... in between too

T; Uhum.

Visite d'atelier - Mailis Rodrigues – 22 mai

R : We were actually in the gallery today, meeting with the gallerist of AVE. I don't know if you've ever been to the space, if you know it?

M: I don't know the space, but I know the area.

R: Yea? So yeah, he was very enthusiastic about the show too.

M: Yeah? Oh that's good.

T: Yeah, he's really excited, which is great.

R: Yeah. And this is the first new media art exhibition that he's gonna host, so ahm... I've know him for a while, like a year, ahm... because I knew an artist that once was shown there, and then... I sat the gallery for a, during last summer, for like two months.

M: Oh, yeah?

R: SO I was always like around, and we kind of built this relationship and it was good, because now he trusts us to, you know (.)

M: Oh, yes [to do

R: [to do whatever, actually

M: [he's open

R: Exactly. Carte blanche.

M: (rires) oui, carte blanche.

R: Yeah. And he met Treva today, and it was awesome. And we are very excited. And then, it had been a while that I hadn't been to the space, and Treva was only there in an opening once, and then we were actually quite like, 'oh, there's more space then we remembered'

T: Which is really great, it could have gone the other way, who knows (rires)

M: Yeah, sometimes our memory is like, 'yea, it's gonna fit' (rires)

R: (0.2) Yeah, and then we were hoping that you... told us a bit about your work, you know, and then.... you know, the work you're... showing, but also your artistic practice like (.) in... just let us know (inaudible) also... a bit of the story of the piece, of the work you're...

M: Ok so I'm gonna start with the piece

R: Ok!

M: 'Cause it's easier (rires). So the story was actually, ahm... so a friend of mine, from Portugal, she decided to ahm... (0.1) she, she did a project for her Masters, that was to give value to traditional... ahm... work, Portuguese

traditional work, and so she partnered with a fashion designer and they kind of redesigned these traditional clothes that they use in the mountains, that it's kind of, it's actually kind of like a burka

R: Right.

M: And it probably has some arabic influences, but it's a very, ahm, warm clothes for winter

R: Right.

M: And so both women and men use it, and it's to go in the mountains and... and join the sheep. And when, and so she contacted me because she wanted to do kind of a sound documentary of the... the process, and then we went to different villages to see the women sewing and looming and I recorded all the sounds, and then (.) and one of the days we met this lady that was a former loomer and she (.) she never learned how to write (.) except when she was an adult (.) and she loved to sing and to ahm and to write songs, she has this book of the top songs that she wrote (.) but really bad lyrics, because she didn't really know how to write (.) and her father (.) wouldn't let her sing, so she used to go to bed and have a little walkman and record music (0.1) and so she came to, she loves to talk (.)

R: (Rires)

M: So the beginning of the piece's recording is actually just a... a bunch of tapes recorded with the voice singing very quietly to the walkman (.) in the middle of the night.

R: On things that she had written or..?

M: Ahm... I, no, I don't think she ever wrote, I think it was traditional music that she used to listen and then write (.) and so that character was really fascinating for me, so that's how... the piece starts with her. Also she is kind of like, the community... not mother, but everyone knows her, she is a... and at the same time, these women, they are very traditional in the sense that they keep doing this work over and over again

R: It's only women that sew?

M: It's only women.

R: Hum... because both men and women wear the clothes, [but only women

M: [yes, but only women... do... the manual work. And it... it's related to the traditional role of women, the, the sewing and everything else, but it's also a way of these women to get some financial independence.

T: Ooooh.

M: So I kinda like this ahm... (0.2) not (.) I don't know if it's a paradox per se, but this kind of... they keep doing this traditional... work, but at the same time its this traditional work that give them some independence from their husbands and some economic...

R: Uhum.

M: Because they have a... because of this work, they created a cooperative and they, they are... it's like a business, and they are entrepreneurs, but at the same time they kinda... keep the same roles of... and so it was fun because actually they so this (.) there was one group of women that has an atelier, but other than that they do it at home and then the kids come in, and they take care of the kids, they offer you a cake while they are wooming and so.

R: Uhum.

M: And they complain a lot (rires) that was... fun because the designer, she likes to create these strange patterns and change a bit and they complain, they say 'oh this colour, I don't know, but you're the one that knows!' So they're very traditional...

T: Right.

M: But at the same time... this kind of traditional that gives them some economic power that makes them take care of their own life.

T: Uhum.

R: (0.2) But, is this a choice for them? Like do they choose to sew, or this is like, like, as if they're part of the... community...

M: I... I think it's... I'm not sure it's a choice, I think it's just their moms used to do it, and they just do the same (0.1) I don't know about, because they're older... they're all grandmothers...

R: Humm... they're all... older?

M: Yeah, but not, not old, like amh... I believe they would be around 40 something, 50s. It's just that in the countryside it's, women get pregnant earlier than... (9h48) so yeah, so that's how the work started and I've been thinking about a (0.1) because I love to sew

R: Oh!

M: So I've been thinking about that on the way that (0.2) because I love to sew and I love electronics

T et R: (Rires)

M: Ideally what I wanted to, I've been thinking about a piece where I would have the sewing machine creating sound (.) that kinda mix together both of my passions.

R: Right!

M: So that's how I thought a bit about ah... so this machine that you actually have to produce the gesture, and I like that idea that you have to engage physically with the piece, it's not like ah (0.1) I really like interactive art, but I think that, I do appreciate when you have (.) physically interact, or you have to touch, or ah... and all the things that I did artistic or not, they are very related with the... with the movement, some, an object that you have to grab, that you have to move.

R: That's interesting 'cause (.) you're, you work with sound art, right. So you always try to figure out a way to... work on the physicality of that?

M: Yeah, because with sound, I... well, I did a... musical instrument (.) that's kind of a sphere and then you have to actually move around, touch, tap, and that's what generates sound. It's your gesture. I did an instrument that I called intonaspatio, because I was interested in the relationship between the sound and the space, so the idea was to have an instrument that you could create site specific music. So my idea is that the performer walks around the space, and to collect the frequencies in the space. I don't know if you know, but in acoustics, if you ah (0.1) if you produce a sound, depending on where you are, the space will either amplify or kill some of the frequencies of that sound. When I used to work as a sound technician, what we would do is annulate that (.) annulate the space, annulate the room. So you kinda try to have the room the most, the most ah transparent as possible, so it doesn't change that much the music you are playing (.) and I was interested in actually using the kind of (0.1) mistake or error to create something interesting. Of course the pieces are very noisy (rires) but the idea is that you could use this kind of uniqueness of the room to, to create your music. (14m53) so yeah, more than sound, I would say it's (.) yeah, it always has sound, but it always has kind of objects that you interact with, that you do something with. But yeah, sound is something that I really care about (0.1) and I... and I would like to... to have these interactive sound installations, but where the audience is... as, I don't know... I thought about, I never did it, but I thought about this kind of ah... (0.3) strings (.) that you, kind of like a James Bond movie, but you have to work with the lasers, but then it's strings, and when you touch the string, you would release some kind of audio? But that I didn't do yet (rires)

R: It's a plan!

M: Yeah. But it's always this idea that you have to engage with the work.

R: Yeah, so not only listen to it, right?

M: Yes. Yes, because I actually don't like to go to a museum and just put my headphones either, I get bored (rires) so I kinda like more of this thing where you... you have to do something, you have to be active. You're not just an audience, you're in between audience and user in a way... yes.

16m41: T: So can you tell us more about... what... the installation will be like, in the gallery?

M: Yes, so my idea was to have this machine and then ah... when you have to sew, you have to press the pedal, and so when you press the pedal you trigger the sound... (0.1) and what I wanted to is that people could leave a trail of their listening time, so while they actually, they're listening to the piece, they are actually engaging in the same work that these women... did. So that was the idea.

T: Right.

M: Ahm (0.2) so... I.. I would (.) think that phones would be the best thing to isolate (rires) and I am not sure, I have to test with the sound of the machine and the ahm, and the piece (0.1) that was that. Also... a little bit out of

subject, but in the subject, I went to see the... another friend, she has an atelier of sewing, and she had all these sewing machines, and she told me 'oh you should come, because every sewing machine has a proper sound'

R: Uh, really?

M: Yea. And I had no idea, so we went to her atelier and we recorded all the machines and they actually have a different sound

R: Wow!

M: And it's really nice (.) because yeah and well the mechanic is of course 'dum dum dum' but even in the electric one, that are the most common, the sound changes from one to the other.

R: The frequencies?

M: Yes. So that will be another interesting project to do, the symphony of the sewing machines.

R: Yeah! Totally. (0.2) well I really love the idea of leaving traces. How did you... how did you envisage, like tissues, people would actually sew during their...

M: Yes. Well the idea was to, ah... a bit of tissue (.) probably a big one, and an easy one, like just a slice (.) and have the most easy ahm setting, then, because (.) I don't know if everyone knows how to work with a sewing machine, it's [not difficult.

R: [No, people won't know.

T: [Probably not (rires)

R: I would just sit there and then do this [stretches the fabric] and pedal.

M: That's good. If you set everything, then you just need to... and don't need to... so yeah, the idea was, but I don't know.... I would actually like to have some kind of (0.3) that you could identify the different trails. Because if I do (0.2) I don't know, I don't know if you can see that only on the, on the **gesture** (.) like on the... on your line, if it's me sewing or you

T: Hum, uhum.

M: And I would like that, it would be a nice thing to see each one's... trail.

R: Well, people could write their names maybe, on the tissue?

M: Ahm, yes... yes... like signing.

R: Like signing...

M: Yea that could be right. (rires)

R: Maybe we could get something that's specific for tissue...

M: Ah yeah, there are.... there are pens for tissues.

R: But we had thought about the possibility of **not** using headphones, hadn't we?

T: Uhum.

R: Liberating the sound.

T: Yeah, which I think could be...

M: [that could be nice.

T: [Interesting (.) and interesting also to kind of incorporate other people in this performance?

M: Uhum.

T: I mean, it depends on how you are envisioning the work, and that's totally up to you, so if it's like, it's more like a kind of like solitary... one to one immersive thing or if it's more of like (.) 'cause you say your work is really about interactivity, so is this interaction... a solitary... one to one interaction or is it also then a kind of performance where people might be watching somebody else do the work (.) sew the line and then hear the sound at the same time

M: Well I actually prefer without headphones.

T: Ok, good.

M: So I think that might engage other people

R: [yeah!

M: [and they see ahm... but, but I know that sometimes if you have other sounds it can be a bit chaotic, some of

T: [Uhum. Yeah, we have [a few

M: [some of the problem with sound art.

T: Yeah, we have a few works that do have sound, but so far that would probably only be... there'll be one other one that potentially would have speakers but it would kind of be at the other end of the gallery

M: Yes

T: And it wouldn't be super loud, so I think it would

M: [it actually might create a good ah... a good (rises)

R: Yeah, [because it's a very soft

T: [the other sound is very soothing and kind of meditative...

M: Oh yeah?

R: Another Brazilian artist, actually.

M: Uhum.

R: Another one. But, yea. It's...

T: And it's all tones, it's not... spoken, there's no voice or anything, so.

M: Yeah. I don't know, I was wondering also because, ah, they speak in Portuguese, so I'm not sure if you want me to translate... (0.1) it's not a (.) I mean, I actually prefer the sound of the... machines and the sewing than their voices, their voices were more like (.) they actually talk about the process (.) but I can do a small translation, I wasn't sure because [it's Portuguese

R: [how long is it? I don't remember the file is.

M: I think... 7 minutes? But they're not speaking all the time

R: All the time, yea.

T: Ok (0.1) because we could include that as one of the... (0.1) pieces of text that would go along with the work on the website.

R: We could.

T: Or we could have a print out of the text for people to be able to read, or... have it be a virtual thing that people could access online when they're touring through the show. (23m20)

R: Yea, I (.) really like when I (.) you know, of course, I understood what they were saying, but I was not paying attention, you know for me the most interesting part was, is personal of course, and just to give you this other perspective, but it's up to you in the end of course but, for me it was more like a **mantra**

M:Uhum

R: You know like, people repeating stuff, and then you... and then, especially when you think about engaging with the machine [you know and

M: [yeah

R: [and then sewing together, you know, for me, I don't necessarily think there need to be a translation

M: Yeah

R: But that, that would be really (.) you know like for something, for someone that [don't

T: [Uhum

R: [inaudible] the language to, to say, right, because...

T: Yeah, I agree and don't think that's a requirement, I think just like, like you say, being able to hear the words and it becomes kind of meditative and you're flowing with the sound of this language, you know

M: Yeah

T: I think that that is totally fine and we can say (.) something short about that in the exhibition text or whatever it is to explain to people like this is a choice of the work

M: Yes, yes, yes

T: And I feel like generally 99% of people (.) will understand and won't mind, and maybe one person is like 'why don't you have the French and English [translations?'

M: [Rises]

T: But you know, they, can read the (.) [exhibition text

R: [yeah!

T: [and they can understand

R: We [can

T: [but it's a choice for the work

R: [it could be good like, you don't have to translate it, but if you could like, do a transcription of it in Portuguese for me, I could like, adapt it in the curatorial text

M: Oh, okay

R: If it's a decision, you know like (.) put something about what they say...

M: Yeah

R: About the process of what they're saying etc

T: Yeah, [even like (.)

R: [in your text

T: A summary... or [like

M: [yeah

T: A like (.) one of two line excerpt of something that seems interesting maybe?

R: And, and when I say I, I mean we [rires], sorry.

T, M: [Rires]

M: No, but even the thing you said, the, the... this idea of both, ahm... the of the... audience doing kind of the same gestures that (.) we're listing to

R: Yea, yea. I don't know, it feels like, there's something ritualistic that

M: Yes

R: I see in the work and there's something that you know, puts you in the **place** of that women you know, like very much like an incarnation [of that women

M: [Uhum. Yes

R: And listening to their voices, I don't know I like (.) I, I didn't meet, I **would** like to experience that, I mean (.) with my eyes closed

M: Uhum

R: You know like just (.) trying to (.) feel (.) in their places.

M: Uhum.

R: When I (.) when I read and when I listened [to your description

M: [Yes, yeah

R: [that's what I imagined and also (.) yeah, I think that (.) as all the works you can access the cognitive part or not, you know

M: Uhum

R: As a visitor

M: Uhum.

R: I don't know.

T: Uhum.

M: (0.3) Yeah actually what I like the most even in the sound is the cadence?

T: Oh, the cadence, yeah yeah, exactly, yeah, and I think that will be like the most important part of the (.) audience so doesn't need to be (.) translated for people to read. And I think it (.) also is sort of about experiencing the work in the moment as it's happening

M: Uhum

T: So... to kind of like them step beside and read, and you'd have to separately group the [text, right

M: [Yeah, that's true

T: So it's a full different

M: Yeah, it cuts the link you're having with the [work

T: [yeah

M: [to some point, 'cause you're not concentrated [in

T: [Exactly, you're kind [of like

M: [the experience
T: [trying to follow and find out where you are in the... text, and it takes something away from the experience.
M: Yes, that's true.
T: Yeah.
R: Awesome! But did you, have you figured out yet how it's gonna work, like
M: Ahm I worked a bit on the **sensor** I need to (.). I have a sewing machine at home but it's from someone else so I don't wanna make holes on it, but I, I looked into a... second hand sewing machines
T: Hum
M: Ah should be ah as soon as my rush (0.2) stops, I should (.) but the electronic part, I have it figured out, yes, it's just ah... it's a matter of installing everything [inaudible] and ideally it should be... all in the pedals, so it shouldn't have a lot of wires coming out.
R: Hum
M: Yeah. Should look like a normal...
R: Sewing machine?
M: Sewing machine.
R: Will you need like a plug or, is there anything you need that we should [maybe
M: [I'll probably need a battery for the ardwin
R: Battery for the..?
M: For the ardwin. So the idea is so (0.1) the ardwin is to control the sensor (.) so I'll probably need a battery (0.1) I need a plug for the machine, yes [rires]
R: Yeah
T: So we'll have to have the work close to an outlet, but that's pretty easy
R: [yeah, there are lots, oh my God
T: [there are lots within the gallery, so that's good
[rires]
M: Ok. I, I can try to get a... (0.1) instead of having a battery of the... have the sensor also connected to a, to a like, a normal, like
R: Okay
M: It's probably easier.
R: Yea it's more... 'cause then we won't (.) you know, we won't have to keep changing if it's possible, as easy, I [don't know
T: [Uhum
R: [what it requires.... of you?
M: No, it's easy.
R: Okay.
R: 'Cause they're all like double plugs, so
T: Uhum... and do you, will you need... you have a desk, or you already have the set up of how you want the sewing machine and the chair and things like that to be or do you...
M: If I have the...
T: Yeah, yeah, do you have...
M: Oh, [the, the set up?
T: [set up with table and... are
M: [ah... no, I, I can
T: [there other things that you need?
M: I don't have a desk.
R: Okay. Yep.
M: But I can get the chair, yes, if you don't find one [rires]
T: And is there anything specifically that you need (0.1) for a desk? Or it just [is kind of open

M: [ahm no... as long as it is good to (.) make (.) if your seat is ah more or less at this height and yea, if... well this is a (.) [elle montre l'auteur de la table à laquelle on est assises]

R: This one is what, good or bad?

M: No, this one is bad, because you need to [elle fait les mouvement de pédale avec ses jambes]

T: You need movement, it's not good [rires]

R: Right, right right right

M: I mean, I can do it on this size, but I don't want to...

T: Yeah.

M: Do that to (.) so yeah. I guess.

T: SO desk. And... do you need ahm...

M: [I don't know the dimensions that...]

T: [the speakers? Or...]

M: Ah the... maybe... let me see if I can get [rires]

R: Yeah, like the sound, does it, it comes from the speakers, right?

M: Yes.

R: Or [the headphones]

T: [and then the mach... the sewing machine and the speakers, right.

R: Does it come from the sewing machine?

M: No, no, no.

R: Ok.

M: No, I was thinking a, a headphone, but ahm... speakers is better.

T: Ok. And we could just get regular... speakers, do you need any particular special hook up, like where will the speakers be actually plugged in to the..

M: No, I, I was think... so the sewing machine and the speakers on the side, no, if it's a normal... [speaker

T: [regular...]

M: [the three... three and a half, like the, the

T: [the headphone jack?

M: Yes.

T: Okay.

M: That should be good.

T: Ok.

M: (0.6) And I can give you the dimensions of a normal (.) for the table.

T: Uhum

M: If you need me to try to get the table with friends [inaudible] I can try to

T:Uhum

M: We can see whoever has tables [rires]

T: [Rires]. Yeah.

M: I might have one, actually (0.2) because my boyfriend bought these 10 dollars Ikea tables

R: Uhum, those are good.

T: [rires]

M: It doesn't look very nice, but maybe we can give it some love for sure [rires]

R: 10 dollar table? Wow

M: Yes, it was in this [ons

R: [on sale. Ikea sale

T: Oh...

R: Second hand? Ok

M: Ikea second hand. Ikea, Kijiji...

T: Nice.

M: But it's like, it's all scrapped, so... that's why it was 10 dollars. I was going to give it away [rires]

R: Do they have any... an... because I know that in Brazil that's a thing, ahm... (0.2) oh God, I'm gonna have a hard time saying that in English, but the am... table nap... of... renda? Ahm... (0.4) it's... do you know that?

T: Table cloth?

R: Table cloth. No. Table... nap? Table... toalha de mesa.

M: Ah! Am... oh, if they use it?

R: Eh... how do you say that in English? Toalha de mesa.

M: Eh... I think it's a cloth

T: Table cloth?

R: To cover the table

T: Oh yea, table (.) cloth, table

R: Yea. Because if maybe they use that

M: Uhum

R: Or if you think it would, you know like

M: It could be [a

T: [that could be nice!

M: [it's a very typical [rires]

R: To put it on the table, you know, because I know that in some regions of Brazil they do the (.) and it's so beautiful

M: Uhum

R: You know the... white (.) ahm

M: Oh, it's the lace one?

T: Uhum!

R: Yeah... So maybe we could cover...

M: Yeah, that's a good [idea

R: [a table with that.

T: You could even get really nice table cloths at (.) like a thrift store (0.1) [rires] something...

M: Like a little one?

T: Ah... no like a vintage store

M: [oh, perfect! yea

T: [like a second hand... salvation army or something, they always have lots (.) of table cloths and stuff, and sometimes really pretty like (.) intricate ones.

M: (0.3) yeah that could be a good idea because the table doesn't look great.

T: [rires]

M: I mean, maybe we can send it but I'm not sure if it's gonna look ok.

R: Yeah, maybe it could (.) give a nice touch [you know

M: [yeah that's true

R: [to the traditional

M: And it makes as it's sewed (.) it's a **home** (.) 'cause they do actually ah sew at home

R: [At home.

M: [in certain ways, so it's the kind of ah...

T: Uhum.

[34m44] R: And there's also this, you know (0.1) Portugal being home [and...

M: [yea -rires

R: [it connects to you, right?

M: Yea (0.3) yea, the table cloth is a good idea actually (0.3) but would be nice if we ave like the lace, the very traditional... maybe I can try to find ahm... in the Portuguese neighbourhood [rires]

R: Yea! I'm sure they have that.

T: Yeah.

R: I don't know (.) because that's the thing, I don't know if it's the same, is the same as I am thinking [rires] if, if maybe, nothing, you use nothing like that, you know, but

M: But they use normally ah, the traditional table cloths, which are like a crochet kind of

R: Yeah

M: White and...

R: Yeah. So that's it. That's the one!

M: Oh ok [rires]

[42m20]

M: It's actually the worst ah... it's not 'the worst', but it's not very good acoustically the white cube [rires]

R: Yes, right?

M: Well the cube in general is not very good for audio

R: Exactly.

M: (0.2) The worst is with the window [rires]

R; Oh yeah?

M; Yeah because the glass ah... is not very good. It reflects a lot of high...

R: Oh ok, so...

M: And the cube, what it does is just that ahm (0.1) it creates (.) so when you speak, there is waves (.) and then these waves, in a cube, they just reflect each other

T: Hum

M: So they kinda create this (.) come and going so, it's what they call stationary waves

T: Uhum

M: So this is in the ways on this... in certain frequencies, and if you play at the same (.) if your instrument plays the same, it will just ah...

R: Right...

M: It will just amplify the cube [rires]

T,R: Hum

M: So that's why normally acoustic spaces, they are not evenly shaped [inaudible]

R: So at the gallery, we have the entrance here [fait le geste pour indiquer la porte d'entrée] which will have the ah (.) on the wall that's facing it, it will have the ah video work probably

M: Uhum

R: And... here we have a window [fait un geste montrant le côté opposé de l'espace]. So (.) where it's far from the sound here that [it's gonna be

M: [oh, it's in the window - rires

T: [Rires]

R: It's gonna be, yea, the furthest place is close to the window, right?

T: Yeah.

M: I (.) yeah, I, I don't know if it will affect that much, I don't know.

R: Yeah?

M: Because then the speakers will be facing the... well, to the (.) interior

R, T: Uhum

M: (0.1) And it's voice, so I don't think it's gonna

R: Affect it that much?

M: Affect that much.

R; Yeah (0.3) yeah, because for the space, to keep a distance from the other sound that's gonna be free, [it's

M: [yeah, it has [to be to the other side

R: [right?

T: Uhum. Yeah.

M: No, I don't think it's gonna do that much harm (0.1) but in worst case scenario you can use the phones. If the plug is the same, we can just switch to (.) to headphones.

R: Uhum. Ok.

M: But I don't think so, it's, in general with instruments, because the high frequencies don't...

T, R: Uhum.

M: (0.2) So voice is not...

R: Ok.

M: Voice is not high frequency.

R: Ok. And then the sewing machine, you're gonna get it online, right? Or, with friends

M: Yeah, probably [inaudible] no I have, I actually have one of my own, but in Portugal so, I think it's just [rires] and then I have one here, but it was a friend, and the pedal is not plastic, so I don't think I can... make a hole on it. So I'm just gonna (.) get one from Kijiji, I saw the other day, they're not super expensive.

R: Yeah?

M: And I actually want a sewing machine, so

[Rires]

R: Great!

M: So I'll just use it after for me [rires] it's an investment.

46m37

R: Yeah, I'd like to, maybe, if we could see the work before it, you know

M: Oh of course, yes.

R: Like, completed?

M: Yeah.

R: That should be great, so.

M: Yes. Maybe ah.... mid June?

R: Uhum. Yeah.

ANNEXE C – Transcriptions des entretiens avec les visiteur·e·s

V1: Homme, 35 ans, graphiste¹⁶⁸

R - What did you think about the exhibition in general? (talks about each work)

V1: I think with the exception of that girl who had the piece right on the ... and Julia .. so Julia and that girl who had the video, and also the one of the shot in the little thingy, I think people don't have much concern with the public in order to make themselves understood, you know what I mean? Because what I think is, there is one, there is one element that is cool in art, is that it is not advertising, it doesn't have to be mediated, it's not journalism, that has to be mediated, it has an element of discovery, but I think that some of the artists left it unnecessarily like an arcane, you know? And, it is ... well, and others, I found their work was plastically too weak.

What do you mean by arcane?

V1: Arcane is in the sense of, I mean ... something (.) Hermetic. Do you know how it is?

R - So some works were not hermetic, is that what you mean?

V1: No, for example Julia's, you know, you saw clearly what it was about, a work on nostalgia, actually in the mild sense of nostalgia, not in the heavy sense, right. You realized that because of the sound, which was (.) it was funny and all. The one of the video (.) the girl (0.2) we needed the explanation also, maybe to understand it, but after you read the text, it was like, very straightforward. Ahm (0.3) some had, like the premise had a lot of potential, but the thing itself I found it too weak, like the one with the seam, the one of (0.5) **there was one that I absolutely didn't understand, I mean I understood because I read the text but I did not see the relationship between the text and the work (0.1) or rather not the text and the work, but actually between the premise of the work and the work itself**, which was one that had a little computer and a few little books on the side, that was like many light-years away from any possible comprehension.

R - Why?

V1: Because, I don't know, I could not understand it. **I understood it because I read the text and I understood the text, but when I looked at the work itself I thought to myself, this makes no sense at all to me.** And I really tried because I was alone there so I really had the time and since I don't like to interact with strangers I was really invested in the thing, reading the texts and trying to absorb the works, or to appreciate the works, but ... (0.6)) that's it. In general, I thought all the texts were fundamental for you to be able to understand, because only the thing itself, the text was really fundamental, and some of the works even with the text, I mean I understood the text, not the piece itself.

R - And you read the text of all the works?

V1: Uhum.

R: Why?

V1: Well, first of all, at first sight you couldn't get what it was. That's what I'm telling you, sometimes the aesthetic choice, or the plastic choice, I don't know which term you prefer to use for this, but when you hit the eye and see the thing and even stay there for a while, **I mean I'm a person who is used to seeing things and digesting messages and everything, it's not just my profession, it's also my biggest interest, and I found it very difficult, I couldn't quite get the concept, and so the first reason would be, the text got me to the concepts, without it I would just walk straight by them.** Maybe Julia's. And the video one, because the video was one of the few in which I saw a more formal aesthetic concern so, she bothered to work on the lighting, and shoot different scenes, you know it is visually rich, it's not just the subject she was dealing with, it is visually rich. The others, I don't know, like ... that one

¹⁶⁸ Traduit du portugais.

of the girl recording her trans friends, her non-cis friends, anyway, it's (0.3) I don't know, the aesthetic choice I found super unappealing you know? The camera is still, and then the person ... I mean it doesn't even have a lighting work, because (.) it's not because it's a more still, more static, more fixed image that it is uninteresting. No, there are still images that are interesting, but I thought it was super (.) it looked super raw like that, you know? So I think sometimes that's what I was talking about, there's no concern, I think, in a lot of the works about including the viewer in that sense. Do you know what I mean? It's kind of like I'm here showing (.) my thing (.) and you like it, if you like it, cool, if you don't like it, fuck you. That's the feeling it gives me, you know. If you can relate great, if you can't but fuck you, because I'm not making any effort to include you here, you know what I mean? Because of these things, because without the text you can't get where they want to get you to, because aesthetically it doesn't hold up, you know what I mean? **I'm not talking about being beautiful, because the grotesque, the ugly, the funny, all the other things that are not about being beautiful are important and interesting, I just thought that like (.) the impression I get is that the personal narrative gets more valued, like I'm here doing my business for myself, doing my things with the language I want to test, but there isn't a, as one says (0.4) an empathetic effort to think about who will watch this, and to want to include that person in the thing, you know?** I don't know, it comes a lot from my designer, communicator head, maybe you can get what I'm saying because of journalism, you have to be ahm (0.1) the mandate is to be clear. To the extreme. And that's not what I'm advocating for, that it has to be extremely clear, but I don't think most of that was clear at all. So that's why (.) your question, without the texts maybe I would understand Julia's one, and maybe I'd get to the one about the breast, because she would make this move, then she would pick up and cut the fruit, so you could make a visual link between things and then you would know that there is something to do with it. That's it.

R: And so what you're saying is that the works you liked the most were those that didn't need the text so much.

V1: They all needed the text, without exception. Even Julia's. No, actually Julia's one needed it less, you can tell it's a piece about like, there was the two dolls, or the two characters, I don't know, seeing each other. That could be understood. We couldn't understand the issue of nostalgia, we couldn't understand that they were young and there they were old, you know, I thought it was just another version of them because they were dressed up and wearing make up, so I couldn't understand that they were in two different moments of life, so for this the text was important, but it was not fundamental, we could understand that it was a self-reflection. Besides, it's (0.2), you couldn't get anything without the text, at least I couldn't.

R: And did you read all the texts of all the works or how did you choose?

V1 - I read all the texts, I went by the order.

R: All four texts of all works?

V1: It was one text for each work, right?

R: Mmm ... no, there were four texts per work. A long text, a short text, a poem and an audio.

V1: No, I didn't read any poem, nor did I know there was such a thing. About audios, only the pieces that had audios, I didn't put on anything extra, I had no earplugs to plug in so there would be no way, so between the long text and the short text I went straight to the long text, but I did not know they were different, I thought they were just versions of the same thing. I didn't even know there was a poem, I didn't even see it.

A: Can you make a difference between the isolated work outside that exhibition, do you think they are two very different things, the exhibition and the work, or do you think the two things are completely interconnected? Do you think the works would be different outside that exhibition?

V1: No. Because (0.4) **reading that text that was by the entrance, which explains the concept of the collection, right, (0.1) I saw what was the link between the pieces**, but (.) no, they are all isolatedly supported I think.

Visitor 2 and 3

V2: Homme, 31 ans, illustrateur

V3: Femme, 33 ans, historienne de l'art

R - Qu'est-ce que vous avez pensé de l'exposition? (parlent de l'exposition)

V2: Bah visuellement c'est super beau. Je dirais c'est (0.2) c'est bien présenté? C'est sûr que (0.5) bah tu sais, genre, par rapport à la thématique queer, par rapport à l'identité de genre et tout ça (.) je sens beaucoup de marginalisation, je sens beaucoup de (0.2) euh je sens que les messages en fait sont euh (soupires) sont tout le temps

V3: En général, tu veux dire?

V2: Par rapport à l'exposition.

V3: Ok.

V2: C'est dur d'avoir euh... de pouvoir (.) parce qu'il y a tellement de contenu dans cette exposition là! Chaque oeuvre est vraiment chargée en, en matériel tu sais, en (.) visuellement, tu sais esthétiquement c'est vraiment chargé comme, comme oeuvre, chacune des oeuvres, en tout cas il y en a qui sont plus minimalistes t'sais comme celle qui est juste là (montre l'oeuvre Coupe Menstruelle) dans laquelle on boit dans la coupe, c'est, c'est beaucoup plus minimale, minimaliste que les autres oeuvres comme par exemple celle là-bas avec les deux écouteurs, c'est (.) il y a beaucoup de photos, il y a beaucoup de contenu, il y a, il y a un petit livre aussi et euh il faut vraiment s'asseoir et (.) et prendre le temps tu sais pour vraiment se faire une idée de l'oeuvre en question et (.) de toutes les informations qui sont transmises. Mais (0.2) par rapport à l'expo en général moi je trouve que, t'sais je sais que c'est poche là mais, je la trouve vraiment bien, c'est bien fait et puis, c'est par rapport à ça que tu veux dire ou par rapport aux oeuvres en particulier?

V3: Je trouve que ça marche vraiment bien la division de l'espace, je trouve que c'est bien réussi, et j'aime spécialement l'éclairage (.) t'sais j'ai pris quelques photos, je trouve que ça rend les oeuvres tellement photogéniques (rires) l'éclairage est bien. **Et sinon (0.1) avec le son des oeuvres qu'on entend ça crée une tension que (.) est intrinsèque aux oeuvres elles-mêmes, parce que c'est pas des oeuvres faciles, c'est pas une thématique facile (0.1) et d'entendre ce son-là, ça (.) je sais pas si tu comprends un peu...**

R: Ça te met dans l'ambiance un peu?

V3: Oui mais de, c'est un peu stressant, mais pas de [

V2: [c'est pas reposant, là

V3: façon négative.

V2: Ça se marie bien avec le thème

V3: ouais, ouais ouais, **ça joue un rôle que je trouve que c'est important, on n'est pas là euh (0.1) pour se promener... je pense qu'on est là pour parler de quelque chose de sérieux. Et puis avec ce sentiment-là j'ai vu les oeuvres d'une façon différente parce que j'étais dans un état d'esprit plus alerte?**

V2: C'est atmosphérique comme son

V3: Ouais. L'éclairage aussi euh c'est assez sombre, mais c'est juste les oeuvres qui sont éclairées, ça ressort le sujet, ça ressort vraiment les oeuvres, je trouve. Euh sinon (0.1) j'aime vraiment beaucoup les oeuvres, je trouve que même là bas (elle pointe l'oeuvre de Heidi) c'est 3 chaises, 2 écouteurs, c'est tellement puissant comme oeuvre.

Si tu penses, ça prend quoi pour faire une oeuvre? Tu peux euh t'as assez de matériel pour réfléchir pendant longtemps juste avec cette oeuvre-là par exemple, c'est une femme qui fait un traitement pour être enceinte et

V2: [et elle est dans une salle d'attente un peu

V3: **Oui t'es dans une salle d'attente, toi même, puis t'écoutes, moi j'ai ressenti sa frustration avec les noms des médicaments qu'on sait même pas c'est quoi mais ça sonne lourd, je trouvais que ça faisait mal d'entendre ces noms qu'on connaît pas mais moi j'ai ressenti son angoisse dans le (.) son traitement même. Et même si c'est une oeuvre que ça a l'air simple, ça a l'air tellement épuré comme**

V2: [en apparence

V3: En apparence, mais ça, ça va vraiment loin, et c'est un peu ce que j'ai ressenti de façon générale avec pas mal toutes les oeuvres et c'est pour ça que je trouve que c'est bien réussi, parce que c'est dans les choses accessibles surtout quand on parle de euh d'arts médiatiques ça a tellement l'air de quelque chose de compliqué, qu'on connaît pas, qu'on, qu'on n'est pas encore euh (0.1) on n'a pas encore assez de connaissances là-dedans je crois, mais c'est des oeuvres sont, se rapprochent des questions euh (0.1) je sais pas j'ai plein de choses en tête euh (0.2) l'oeuvre Does Care Have a Gender c'est... c'est tellement (0.2) fort. Et je me sentais un voyeur. Mais pas juste là bas, dans l'autre, Jojota aussi

V2: Ah ouais?

V3: Je pense que c'est peut-être pour ça aussi que tu te sentais mal à l'aise?

V2: Non, c'est vraiment pas à cause du voyeurisme, c'était eh ouais juste l'aspect esthétique. Genre le stop motion, je trouve ça creepy. **Puis eh t'sais je sais pas avec leur maquillage et avec la musique aussi, c'était une esthétique très très particulière qui m'a mis dans un état genre que j'haïssais pas t'sais mais qui était malaisant.**

R: Uhum. Ça te dérangeait.

V2: **Ça me dérangeait pas, c'était juste malaisant. T'sais ça me dérange pas moi de, je veux dire j'accepte le malaise, j'accepte ça, t'sais, mais j'étais quand même dans cet état-là.** Mais par contre le euh Does Care Have a Gender, comme t'as dit ouais, c'était très voyeur, mais ça rappelle le euh

V3: [ouais on voit des gens dans leur moment intime

V2: [Nan Goldin puis tous les autres photographes, c'est ça. Puis t'apprends, celle-là est super chargée je trouve

V3: Ouais, ouais ouais.

V2: Cette oeuvre-là. Mais c'est bien parce que

V3: [chargée dans le sens qu'il y a beaucoup de contenu euh

V2: Oui c'est ça. Il y a beaucoup de personnes, il y a beaucoup de photos (0.1) il y a un journal intime aussi

V3: C'est vraiment tout un univers à découvrir

V2: C'est ça exact, oui. **Puis c'est bien dans le fond qu'elle soie complexe cette oeuvre-là parce que (.) justement t'sais, tu te laisses juste aller là-dedans puis (0.1)**

V3: Ouais

V2: **Tu peux lire le journal, tu peux commencer où tu veux, puis (.) c'est comme des petites pensées...**

V3: **Et j'aime ça qu'elle commence (.) elle nous raconte comment elle a eu l'idée de l'oeuvre (.)** parce qu'elle disait qu'elle a des amis qui trouvaient que sa façon de démontrer l'affection était trop eh féminine

V2: Ouais, ouais, ouais

V3: Et puis elle s'est mis à, moi j'ai pas la phrase en ce moment mais elle, elle l'a un peu mal pris leur façon de dire ça, mais elle a dit eh (0.2) I need to...(0.1) my hurt, il me manque un mot, je sais pas, je me souviens pas du mot, mais j'avais aimé tellement la phrase, parce que même si elle était blessée pour se faire rapprocher de sa façon de démontrer l'affection, elle a quand même dit que la personne qui l'a dit ça c'est quelqu'un d'important pour elle et alors elle voulait aller plus loin dans ce questionnement là, et elle s'est questionnée elle-même, et l'oeuvre est née de ces questionnement. **Et moi je trouve que c'est ça l'art que j'aime, c'est l'art qui, qui pose des questions, c'est l'art qui se prête un peu euh (0.1) c'est juste, c'est ça ma question puis, de faire réfléchir, elle nous a montré un peu de ce qu'elle a trouvé de ses propres questions.**

V2: Comme elle dit ouais dans son journal, elle dit qu'elle voulait juste starter une conversation, juste réfléchir à un peu tout ça.

V3: Hum. Mais ça va au-delà, c'est pas juste des questions de genre, ça c'est beaucoup ça dans la vidéo

V2: [d'identités aussi

V3: Oui identité, mais aussi comment les gens ils prennent soin d'eux-mêmes, c'est des petits rituels... qu'on a...

V2: Oui parce qu'elle dit que sa mère lui a dit tout sa vie genre d'un signe, en néon, genre, take care of me or something like that donc, bon elle s'est juste dit, je vais commencer à prendre soin de moi même de moi même.

V3: **Ouais. Et au final, c'est quoi ça? Pour chaque personne c'est très différent.**

V2: Mais (0.1) ouais, je veux dire je suis pas dans sa peau et puis tout ça puis (.) je sais pas c'est quoi son vécu, parce que ça dépend, t'sais, ça dépend toujours, mais non, t'sais, il n'y a pas de genre pour la... **t'sais pourquoi prendre soin des gens est attaché à la féminité, t'sais? Puis, t'sais, admettre que oui, c'est attaché à la féminité, bah, après ça, ça serait dire que certains hommes, parce qu'ils prennent soin d'autres personnes, ils ont du féminin en eux... mais non, en fait ça n'a juste pas de genre, là, t'sais.** T'sais, ça a pas rapport avec le genre, prendre soin des gens.

V3: [C'est très efficace

V2: C'est juste de la compassion, l'empathie gratuite, t'sais. Pas besoin que ça soit genré, t'sais.

V3: Ouais, ouais.

R: Et quelle était, je crois que vous avez répondu un peu déjà, mais quand même, quelle était votre oeuvre préférée dans l'expo et pourquoi?

V3: Moi c'était celle-là (0.4) parce que ça m'a fait réfléchir à tout ça qu'on vient de dire puis aussi parce que oui, il faut pas nécessairement avoir un genre, ou sinon elle prend compte de tellement d'éléments que (.) pourquoi il faut associer les choses à un genre? Ouais

V2: Uhum, ouais c'est ça

V3: Et ça m'a fait plaisir de découvrir eh des détails de l'oeuvre.

V2: Moi aussi je pense que c'est celle-là. **J'aime, j'aime beaucoup quand eh quand on rentre dans l'intimité des gens** puis c'est pas une question de voyeurisme, ou de fétichisme ou je sais pas quoi, c'est vraiment euh j'aime ça, j'aime ça ressentir la, la sensibilité des gens, c'est tout t'sais et puis cette oeuvre-là elle transmet vraiment beaucoup de sensibilité de chacune des personnes qu'on voit puis t'sais qu'on lit aussi, **t'sais le petit gars euh qui maquille le grand garçon et puis là il y a une photo des deux avec le grand garçon avec le petit gars dans ses bras et puis... argh je l'ai trouvé tellement puissant celle photo-là, le grand garçon on dirait que c'est un enfant, t'sais il a un sourire d'enfant, tout ça, tandis que le petit dans ses bras il est, il est, c'est juste son, sa (0.2) son expression là, c'est tellement mature là.**

R: C'est son père.

V2: Ah c'est son père? Wow! (regard étonné) Ok! C'est fou ça. Sinon ouais c'est ça, mais celle-là aussi j'ai aimé (il montre les coupes), j'ai trouvé ça efficace

V3: La coupe?

V2: Les coupes ouais, les coupes menstruelles, je trouve que c'est super efficace.

V3: Parlons menstruation, parce que

V2: [ouais!

V3: Oui on a tendance à (0.1) à avoir honte de la menstruation, on en parle pas, on...(0.2)

V2: Non, j'ai trouvé qu'elle était (.) efficace. Elle était, t'sais c'est informatif aussi euh...

V3: C'est intrigant en même temps.

V2: Oui. Puis le fait de boire dans ces coupes-là? C'est eh...

V3: (Rires)

V2: C'est comme eh... bah, t'sais c'est super tabou puis... mais en fait, t'sais je veux dire

V3: Tu bois un liquide rouge dans une coupe menstruelle (rises) il y en a qui boivent du euh du Perrier (rises) et j'aime beaucoup le fait qu'on peut tout toucher, on peut fouiller, on peut eh (0.1) ça fait découverte (0.3) et l'autre là, la machine à coudre, j'ai tellement aimé ça (rises)

V2: Oui t'as eu du fun (rises)

V3: Oui, avec le son, le son de la machine à coudre (elle chante la petite chanson)

V2: Oui c'est répétitif (0.1) mais je pense que c'était ça ce message en fait.

V3: Uhum, ouais.

V2: D'accorder une importance à... à la répétition t'sais puis...

R: Ma dernière question, textes.

V3: Ouais, moi j'ai juste lu les textes eh la version courte des textes parce que je voulais pas être trop influencée, moi j'aime ça avoir un minimum d'information pour comprendre eh, parce que des fois c'est pas évident, par exemple là je... la salle d'attente. **Si je fais juste d'entendre ça je sais pas de quoi vraiment ça parle, mais juste d'avoir une phrase, ça change complètement comment je vois**

V2: [tu la lisais avant?

V3: Ouais. Ou pendant que j'étais en train de (.) mais **ça change complètement comment je vais percevoir l'oeuvre**, mais je voulais pas lire les... le long, le texte complet, parce que je voulais quand même laisser une place pour euh pour moi-même.

V2: Pour ton interprétation.

V3: Ouais. Mais je vais les lire après.

V2: Euh... moi j'avais tendance à lire quand eh... après ou pendant, mais pas avant, j'aime ça comme toi eh (0.1) juste feeler l'oeuvre avant t'sais eh **comme quand on lit un livre t'sais je vais pas lire la préface avant, t'sais je vais lire les eh (0.1) les textes avant pour pas plonger dans le texte avec une idée déjà faite**, t'sais.

R: Donc tu lisais après.

V2: Oui c'est ça, ou pendant t'sais pour eh s'il y avait des précisions, s'il y avait des angles d'interprétation que j'avais pas vu (0.3) celle-là aussi je l'ai beaucoup aimé (il pointe la vidéo) déjà c'est super beau, c'est super eh... cinématographiquement parlant c'est, c'est eh beau t'sais.

V3: Et la photographie est belle. **Mais c'est malaisant, je sens pas qu'elle est heureuse, cette femme. Je sens qu'elle est comme eh...**

V2: Parce que j'ai l'impression qu'elle rejette quelque chose t'sais eh...

V3: Ouais. Son identité même, presque.

V2: Ouais.

V3: Ça tourne beaucoup sur ses seins, j'ai pas l'impression qu'elle est contente

V2: Mais c'est parce que elle dit dans le texte justement qu'elle a subit, bah qu'elle a eu plusieurs chirurgies (.)

V3: Le texte long?

V2: Ouais. Et elle était pas satisfaite de ces chirurgies-là, et bah au début elle se sentait, alors que elle, c'était pas son but de tout, elle s'est sentie comme un objet sexuel là et puis tout ça, alors que elle ce qu'elle voulait faire c'était s'épanouir.

V3: C'était des chirurgies esthétiques?

V2: Ouais. Ça je trouve ça puissant là. Ah, je trouve ça fou, le couteau!

V3: C'est vraiment sexuel.

V2: De quoi, la pommegranade puis le couteau, la pénétration?

V3: Non mais la façon, qu'elle est...

V2: Mais esthétiquement c'est plus simple.

V3: C'est super beau, ouais.

V2: **Mais ouais elle a l'air d'avoir eh (0.1) comment on dit ça**

V3: [elle se sent pas en paix avec son corps.

V2: **Un mal-être, genre?**

Visitor 4

Femme, 34 ans, artiste

R - Qu'est-ce que t'as pensé en général de l'exposition? (commence à parler de l'exposition, ensuite parle des oeuvres pour expliquer son point de vue)

V4: Euh... (0.3) honnêtement, moi je connais pas... grande chose des euh "curator" et tout ça là, j'ai trouvé ça... (0.2) je pense déstabilisant pour quelqu'un qui connaît encore moins que moi, enfin, t'sais pour quelqu'un qui

connaît vraiment pas grande chose à l'art contemporain. Euh... (0.1) j'ai trouvé certains... oeuvres plus faciles d'approche que d'autres (.) tu sais comme je te disais euh... celles avec les petites poupées je (rires) j'ai rien compris! Ah par contre tu vois celle où il y a les photos et puis la vidéo, là, ça, ça me parlait plus. C'était plus facile pour moi. Ahm... (0.4) j'aime beaucoup celle-ci () parce que... je suis moins vidéo, c'est pas un médium qui me parle plus que ça, mais ça j'avoue que j'ai beaucoup aimé ah que ce soit vraiment plastique, enfin tu vois, que ça prenne vraiment une forme que tu puisses toucher. Ahm.... c'est ça.

R: Quelle était ton oeuvre préférée?

V4: Euh... (0.3) difficile. Euh... (0.5) c'est difficile. Je pense que ça serait probablement la... vidéo avec les photos là-bas là, les témoignages. Ah.... parce que... (0.5) c'est, c'est très direct comme euh... je sais pas comment dire ça (0.2) **t'es pas en train d'essayer de deviner "ah ok, qu'est-ce que... qu'est-ce qu'il a voulu dire par là, ou quoi t'sais,** c'est du reportage presque, ou du documentaire. Donc euh... ouais. Et puis... Latacia, le petit garçon, le trans, je vois qui c'est parce qu'il est à l'école avec les petites que je garde.

R: Ah oui?

V4: Ouais, ouais ouais. Donc je l'ai déjà vu, ahm... je l'ai déjà vu en spectacle je pense que c'était l'an passé (.) mais je savais pas que.... je savais pas qu'il faisait des représentations. Et moi je l'ai toujours vu à l'école là (rires) et tou ça, donc du coup c'est très drôle.

R: Il est un peu une célébrité web.

V4: Ouais, ça par contre j'ai pas eh... effectivement c'est ce que j'ai vu dans le euh... dans le bouquin. Mais euh...je sais pas, il a une chaîne Youtube ou quelque chose?

R: Oui je crois que c'est ça.

V4: Ok, j'avoue que j'ai pas regardé. Mais euh... oui ça a l'air d'être un bon personnage, enfin pour son âge c'est assez euh... les dernières semaines là il avait une espèce de grosse mèche rose, des fois il a du vernis et tout, enfin c'est euh... ouaip, c'est son truc.

R: Textes

V4: **Non. Euh.... parce que.... il y a déjà beaucoup** (.) enfin, je pense que je suis pas très patiente honnêtement (.) après ça veut pas dire que je retournerais pas par la suite (.) mais.... (0.1) tu vois par exemple, ce... avec l'ordinateur là, c'était déjà beaucoup de textes là, honnêtement je pensais qu'il y avait trop de texte, j'ai comme, j'ai coupé pas mal. Ahm... c'est pareil avec la vidéo et les photos, **tu vois, je regardais les photos, j'écoutais aussi la vidéo en même temps, j'allais pas encore en plus lire un texte tu vois par dessus.** Donc je l'ai pas fait au même temps mais je pense que je les lirai par la suite. Je sais pas si c'est des grosses quantités de, de texte?

R: Il y a de tout, il y a des options.

V4: Ok.

R: Mais normalement quand tu vas dans une exposition est-ce que tu lis par exemple les dépliants qu'ils donnent ?

V4: **En général je lis, bah tu vois comme le texte à l'entrée qui explique grosso modo le fil conducteur.** C'est assez rare que je lise en entier les textes des oeuvres. Ouais... **parce que souvent c'est quand même pas mal du blabla** (rires) et ah... **moi je sais pas j'ai besoin de rentrer direct dans les, tu sais dans le vif du sujet?** Ah alors t'sais les cartels me suffisent (.) ah et après si j'ai besoin de plus d'information ouais tu sais je retourne voir ou des trucs comme ça, mais j'ai pas envie de... t'sais **j'aime bien aussi avoir ma propre vision. Alors que si tu lis les textes avant, c'est pas que t'es biaisé, mais bon ça te... ça t'amène sur un chemin et puis c'est plus difficile après d'avoir ta propre impression et tout ça.**

R: Et dans l'exposition ça t'a pas manqué de pas avoir les textes?

V4: Ahm les petits cartels peut-être, ouais. Ouais, les petits cartels peut-être. Mais après tu sais genre vraiment un gros texte non, non. Mais oui j'ai cherché des cartels, j'avoue.

R: Même si je t'avais expliqué qu'il y en avait pas?

V4: Ouais, juste des trucs de base là.

Visitor 5

Homme, 51 ans, professeur universitaire

R: Qu'est-ce que t'as pensé de l'exposition? (parle de l'exposition + des oeuvres au final)

V5: Ah j'ai bien aimé, enfin je veux dire c'est euh c'est une exposition qui ouvre les horizons, qui euh qui me fait connaître des mondes que je ne connais pas très bien effectivement, qui euh... **me laisse entrer dans des intimités** euh dans des... (0.1) dans des questions que... bah que je sais que les gens se posent et qu'ils se posent par rapport à eux mêmes et que moi je n'ai pas à me poser pour des différentes raisons quoi, personnelles effectivement euh (.) c'est euh je pense que c'est la **découverte de l'altérité, la découverte de l'autre, la découverte des problèmes que vivent enfin**, je pense à certaines, pas toutes, pas toutes les représentations mais en particulier celles sur les personnes transgenres... la difficulté d'accepter son corps, la difficulté d'être accepté par la société (.) **mais ça ne parle pas, ça ne parle pas que de ça non plus, il y a d'autres euh d'autres oeuvres qui parlent d'autres choses**, qui parlent de sexualité, qui parlent de conditions de travail, de euh... donc c'est ça, non moi je, j'ai trouvé ça très euh très sympathique, très émouvant à certains égards ah... ça m'a touché, oui, je peux dire ça.

R - Oeuvre préférée

V5: Alors, l'oeuvre préférée... ahm... difficile à dire, laquelle sera la préférée... celle qui m'a pas mal touché c'est euh... celle de... sur la vie quotidienne des personnes queer ou... transgenre là, celle où on voit le quotidien, là, euh... il y avait un beau moment où quelqu'un dansait sur une chanson là, j'ai trouvé que c'était assez émouvant. Donc ça, ça m'a touché pas mal. Ah... (0.3) sinon j'ai parcouru le... sur l'ordinateur là, la description de... de... enfin de ce que je crois comprendre être des suites d'un viol et puis ce qui le précède aussi (.) je naviguais comme ça pendant 20, 25 minutes à travers l'écriture de ce qui s'était passé euh, c'était intéressant. Celle que j'ai moins comprise c'était peut-être, enfin **c'est parce que je me suis pas attardé assez c'est sûr, celui sur le euh... la machine à coudre (.) j'ai pas, j'ai pas réussi à... à aller au-delà** mais peut-être c'est là seule pour laquelle j'ai pas regardé ce qui euh.... **ce qui, ce qui, les explications des textes, peut-être c'est pour ça**. Esthétiquement j'ai bien aimé le... celle qu'on voit à l'entrée là, je trouve que c'est intéressant comme euh... comme vidéo avec l'alternance d'images assez forte.

(Pas de dernière question car je l'ai vu lire tous les textes - sauf pour la machine à coudre comme il a dit)

Visitor 6

Femme, 25 ans, étudiante en histoire de l'art

R: Qu'est-ce que t'as pensé de l'exposition? (parle des oeuvres)

V6: Je suis pas très bonne pour avoir des réflexions (rires) abouties sur le coup

R: Oui, oui

V6: Mais... (0.5) mais je pense qu'en ce moment j'ai de la misère à avoir une vision euh qui rassemble chacune des oeuvres, mais il y a certaines oeuvres qui m'ont plus touché que d'autres là, je sais pas si ça peut convenir que je parle de ça?

R: Uhum

V6: Mais... mais l'oeuvre vidéo avec les portraits eh des différentes personnes, puis du care eh... il était hyper touchant... j'ai trouvé que c'est ça qui m'a le plus eh... le plus frappé (.) puis l'oeuvre d'Heidi, la **répétition des mots** devenait très anxiogène, puis eh... en tout cas, on **comprendait bien eh la souffrance et puis l'inconfort que ça faisait vivre**... de passer par la fécondation in vitro là, et puis c'est ça.

R: Textes

V6: Euh bah je les ai tous lus (rires) eh... puis... bah en fait, le premier texte court qui permettait d'avoir un portrait de chacune des artistes puis eh **j'étais super intéressée pour chacune des oeuvres d'avoir la, la description de l'oeuvre, de comprendre les... quelle idée était derrière chacune des oeuvres.**

R: Ok. Et normalement tu les lis, dans des expositions ou ça dépend?

V6: Euh.... ça dépend, mais en fait je pense que... **peut-être à cause de l'espace qui est plus, qui est plus restreint euh qui permet de facilement eh s'immerger dans chacune des oeuvres** mais c'est sûr que disons dans, passer des heures dans un musée ou eh... je vais pas forcément lire (rires) tous les textes là, mais.... non, j'avais envie de les lire.

Visitor 7

Femme, 21 ans, étudiante en science politique

R - Qu'est-ce que t'as pensé de l'expo? (parle de l'expo)

V7: Bah **la première chose que j'ai trouvé cool c'est que, moi c'est aussi l'endroit où l'expo se trouve et je trouve le bâtiment super cool donc**, c'est cool d'avoir vu ton nom sur le vitre (rires), et je savais pas, je pensais que vous aviez pris le mot féminité et vous aviez changé ça un peu genre queer it up, je sais pas mais, je savais pas qu'il y avait une histoire derrière ça (.) et ah... je pense que cette expo, ah... **bah ça résonnait beaucoup avec moi, j'ai fait beaucoup de (.) choses sur la, sur la théorie du genre et sur la théorie féministe et il y avait plein de choses que j'ai reconnu un peu, qui m'ont fait penser à des choses que j'ai lu ou appris, et ah... je trouve que l'expo est très personnelle parce qu'il y a beaucoup d'histoires intimes et beaucoup de photos intimes** et, bah par exemple les, bah, cette histoire sur l'ordi

R: aham

V7: T'sais, c'est vraiment... c'est très, très, très intime (.) de lire quelque chose comme ça, même si c'est un peu abstrait, ça m'a beaucoup touché (.) et je pense que c'est une chose que beaucoup de femmes peuvent se retrouver dans ça, quoi, d'une façon ou d'autres, bah je pense que chaque femme, quoi. Beaucoup de personnes.

R: Uhum

V7: Par que de femmes.

R: Ouais.

V7: Et ah... aussi par exemple les vidéos avec les photos, tu sais c'est très intime, c'est des familles, c'est des moments eh (inaudible), et j'ai trouvé ça super cool et très ah, mais c'est pas d'une façon t'sais eh... oui, c'est provocateur, mais pas ah... d'une façon qui... je sais pas, je sais pas, **c'est refreshing, t'sais c'est "ah cool finalement il n'y a pas ce tabou, cette... qu'on n'a pas le droit de montrer ça... parce c'est de l'art, t'sais, ça doit être que beau**, mais là il y a aussi des photos où tu vois pas trop, des photos où c'est comme (.) ouais c'est... je sais pas, c'est.... ouaip.

R: Par forcément beau, quoi, c'est ça?

V7: Voilà. C'est ça, c'est ça, c'est une esthétique que moi j'aime beaucoup, qui est plus personnelle que genre social, t'sais, parce qu'on a toutes cette idée, qu'est-ce que c'est que la beauté... la féminité... entre guillemets, et euh... et je trouve que... ouais, beaucoup des photos sont genre très contre ça, je trouve ça beau, ouais.

R: Oeuvre préférée.

V7: Je pense que (.) il y a un vidéo que j'ai beaucoup aimé, c'était où il y a je pense qu'un enfant avec deux personnes dans une baignoire, et eh... t'sais, toute cette conversation autour du... bucket (rires) et ah... du seau et ah... de ses cheveux, je sais pas, j'ai trouvé ça très euh... voilà, ça résonnait avec moi, ça m'a touché beaucoup. Donc je pense que ça c'est... ouais.

R: Textes

V7: Am je l'ai lu... parce que je trouve ça intéressant de t'sais, moi personnellement je trouve chaque oeuvre d'art, chaque personne la voit différemment. Mais **c'est quand même intéressant je trouve de... (0.2) de comprendre la perspective de l'artiste aussi**, mais aussi, c'est aussi intéressant de comprendre la perspective d'une autre personne qui voit cette oeuvre. Mais **je trouve que tu comprends mieux, tu peux former une meilleure opinion si tu comprends un peu le background de la personne** (0.2) par exemple, je trouvais ça cool (.) aussi avec les vidéos t'sais, j'ai lu qu'elle est polonaise (.) comme, ça genre j'ai vu des tout petits détails qu'étaient comme "ah ok, je

sais qu'est-ce que c'est, t'sais des pierogi, t'sais, il y a des petits trucs qui résonnaient avec moi, parce que je savais certaines fois. Et en plus j'ai trouvé cool qu'il y avaient des poèmes (.) parce que moi j'écris aussi des poèmes et je trouve que quelques fois un poème c'est encore plus expressif que... un texte qui explique quelque chose, parce que les poèmes c'est beaucoup plus intime aussi je trouve... et ouaip, c'était très facile à... à te rejoindre.

Visitor 8

Homme, 50 ans, négociateur

R: What did you think of the show? (parle de l'exposition)

V8: I found it interesting, and it's something that was interesting for me in part because, as a father, looking at these kinds of issues, as a man looking at how women think, or might think, or some women may think (ici je crois qu'il serait important de nuancer toute ma préoccupation avec la question de la "femme" pendant l'expo) and also ah my daughter's studying Art History too so these are, there are some of, sort of the threads of the issues and the subject matter which comes up in conversations that we have together too. So, yeah I found it interesting and (.) I was just talking to her about it and ah she was like "oh I'm so jealous I wish I was there" (rires)

R: Do you think she'd like it?

V8: Oh yeah! For sure. So it's (.) and I think that (0.2) for me, it's, it's interesting to kind of get some insight into how different people think, like (0.1) I'm, in the kind of work I do, and the kind of person I am, I've always been very cautious about assumptions that people make or that I make, in communications and, and seeing how that can ahm undermine or (.) prevent really like effective and honest and really (.) really substancial communication between people. And ahm that's one of the things that I kind of noticed with some of the topics that my daughter and I talk about, but it's been a very, you know it's been a really good conversation, we've always had great conversations ever since she was a little girl (0.1) so it's been (.) yeah, it's been good for me.

R: Favourite work

V8: Well I really enjoyed the sewing because my ahm my father and grandfather had a clothing business and I've always thought that clothes were, like, the ability of tailors to be able, and seamstresses, anybody who can make clothing (.) I just think it's like magic, I think it's phenomenal. And I've actually never used a sewing machine before, and so, like I don't know if you noticed, but when I first, I don't know if you were around

R: I did notice.

V8: I looked at it at first (.) and I just kinda looked at the fabric, and the, and then that woman when she was using it I was like "oh my God, I can fucking use the sewing machine!" (rires)

R: I told you you could use everything!

V8: I, I didn't even think of it, right, and then I was like "now is my chance, I can try it, right?" And I was like "oh my god this is so amazing!", and there's different types of (.) you know stitches, and depending on how quickly you do it, it was pretty neat! Ahm I used to watch my mom do it and (.) and my dad had these two tailors that worked in a shop, and it's usually people from another country, 'cause we don't teach tailoring or, well we're starting to teach fashion in Canada now a little bit but, ahm and my sister in law is a very accomplished ah, ah, fashion designer and, and...

R: So fashion is in your family, right?

V8: Yep! So that was really exciting, thank you. But I also like this one too with the, the poem (.) because it was very interesting, like I've been thinking a lot about, and I'm sure like a lot of people, about how (.) there's (0.1) like these (0.3) situations where interactions between often men and women that go bad. And gets to the courts, or they go to... ahm, becomes a, ahm (0.2) an issue in the media, or in a business, or in a company, like one of the more recent ones is Norm Harty who's the big wine merchant, and it was very interesting for me coming here because ah, a friend of mine worked for him for like 10 years, 13 years, and she knows him very well, and it was really interesting to hear her perception of what was happening in the press versus what, what ahm, what (0.2) what her experience was. Ahm... and ah... and then also just looking around, you know other things are going on like the MP from (0.2)

Waldort, I forget her name, and she had recently been (0.2) what's the word... the NDP party, the new democratic party had had an investigation and they cleared her of any wrong doing 'cause she had been accused by a former soldier of (0.1) misusing her authority and her ahm her status as an MP in terms of how she interacted with him and she'd been involved in (.) some accusations with some other MPs, so (.) it's just, it was really interesting to look at that and look through the pages that she had in her (0.1) notebook or diary talking about, I'm assuming that that was her diary, I don't know?

R: Yes, yes.

V8: About her experience, I'm just, like honestly, like I really read it and tried to understand where she was coming from and I went through the entire thing and I couldn't really, I honestly couldn't (0.3) see where... I couldn't, like I found our perceptions of it very different afterwards, maybe you've heard about what happened to her?

R: Uhum

V8: Because at the end of it it says it's a work of fiction, these people aren't real, or... and I wasn't sure if it really happened, or... and... but then even when I read it (.) I kept expecting there to get to a point where there was an assault (.) but I couldn't, I didn't really see it, maybe I didn't read carefully enough?

R: Uhum.

V8: But it was kind of like the aftermath but it was so cloudy and hazy, I was like, it was hard to kind of move through it, like her personal account seemed to be so... ah... mixed in with mental illness and depression and all that, it was really hard to, to kind of follow her story, for me anyways.

R: Yeah.

V8: Yeah. And I thought it was really interesting afterwards and I said, I'd ask if she had an affair with the married professor, and you had said she'd been assaulted (0.1) and I was like OK, that is interesting because that's not what I got of what she wrote, and I'm not saying that wasn't what happened, but that's... so it was interesting just to hear, and I'm curious if your understanding is based on what you've seen here or is it based on other information?

R: Yeah, I think other information that I have, I know the artist, yeah.

V8: Right, ok. Yeah. So... one of my thoughts is, if she's going to court she must have faced a pretty awful situation because (.) if she was in that frame of mind in presenting those kinds of ideas in court (0.1) she was like lamb to the slaughter.

R: Uhum.

V8: Like, she may as well not even have gone, you know?

R: Uhum.

V8: But I don't know what kind of information she presented, because it was a real [patchwork

R: [because afterall, it's a work of fiction, right?

V8: Right. Well, it's, it's, I haven't read the court transcripts or anything like that, but I guess it, as a (.) it's just an issue that ahm it concerns me, where there's (0.2) I guess there's a response to ahm generations of really some very bad behaviour by ahm... some, not all men, some men, a certain percentage of men or some men sometimes having behaved and treated women very poorly, and the reaction now is, it's almost like... (sighs) a friend of mine who's an artist in Vancouver described it as the manifesto's stage. Where it's, there's going to be a lot of ahm... (0.3) colateral damage. Where it's not so much about what was right and what was wrong, so much as a reaction to what's happened in the past, and where people feel they're at right now. And ahn... (0.3) it's gonna be interesting and I think painful to see how it plays out over the next 5, 10, 15, 20 years. Yeah. What are your thoughts on that?

R: I'm gonna get there, let's just finish here. And then I was just wondering why you didn't want to look at the texts, the explanation texts about the works, on the website remembers?

V8: Yeah, right.

R: You didn't feel the need to, it didn't interest you, you don't normally like to read the texts, the explanation texts, if you could talk about that.

V8: Oh sure ok so, yeah I remember you telling me about that, I kinda got immersed in all of this and then I forgot. And then I got to the point over here where I was reading it (the exhibition text) and I kinda got confused about whether I should be, if that was later on or if, I didn't realize, oh "ok so if I had looked at the text I could have understood a lot (rises) of what was going on, I never was good with details, so (rises)

R: But it didn't feel like something was missing for your experience, for some of the works?

V8: Hum... probably yeah, like I think I might have benefited by some more information there (Heidi) and also in the corner (Jojota) (0.3) yeah wasn't quite clear what was going on there. And maybe also I guess with the sewing machine, but I was more captivated by just

R: The experience

V8: Yeah, uhum.

R: And normally, do you read labels?

V8: Yeah, yeah, I do. I have one more comment. The, the toast, with the menstrual cup? I thought that one was interesting ahm... and I thought about it and I was gonna, I felt like I could ask you about what was the purpose of it.

R: Yes

V8: But I also thought that it was something that was very... (0.5) very personal? Like there's sort of like this (0.1) duality about body functions that may or may not have, well that have to do with sex and reproduction. And it's a very intimate thing (.) and I think that in order for men in particular understand what women experience in terms of menstruation and, and the (0.1) the difficulties and joys of that, what that brings in terms of how it affects sexuality, how it affects the ability to have children, ahm... and just understanding and being more ahm... (0.2) perhaps ahm... (0.2) supportive of that, I think it's important for women to talk to men about that and not to kind of keep it as sort of a taboo subject, but I think the approach of having like menstrual cups and drinking from that it's like taking something that's very intimate and very personal and kind of being... ahm... (0.5) ahm what's the word... (0.6) it's like sort of...

R: Reckless? Is that what you mean or not?

V8: No... not... no, it's kind of like a slap in the face, or like just being very...

R: Straightforward?

V8: No not straightforward (rises) like being shocking, it's trying to like be shocking, that's the way I perceived it, and I like the idea of people working through conflict to get a better appreciation and understanding (.) of each other. And that's what I do for my work. And ah... and I think that, I'm kind of looking at the big picture and I think for (.) as a man to better understand and appreciate that kind of thing, it's better to have a more... like, the, I really don't think the act, I don't, I would consider myself to be (.) probably a little more open minded than the average men, maybe not by much, but probably a little bit more, and I just don't, from my perspective in terms of ahm having a better appreciation and understanding of, of the menstrual cycle (0.2) I don't see that being the way to do it. That's the way I'm looking at it. But you know, this isn't a conflict resolution, mediation or whatever, this is an art show too, so I understand that, so that's how I'm coming at it.

R: Yeah. So you didn't feel comfortable to have a drink for instance?

V8: Ahm it wasn't about being comfortable or not, it was more about, I looked at it and though, "yeah I... like the idea of shock, trying to shock me to be part of an artistic show was I found... ahm... (0.4) to be quite blunt, a bit tiring. Yep, Yep.

Visitors 9 et 10

V9: Homme, 28 ans, programmeur

V10: Femme, 27 ans, doctorante en Communication

R: Exposition. (parlent de l'exposition)

V9: Moi j'ai trouvé ça intéressant, plus que ce que je m'attendais, bah en fait je m'attendais pas à grande chose, je savais pas qu'est-ce que c'était l'exposition, j'avais pas vraiment... avant.

R: Uhum.

V9: Mais (0.2) **même si je comprenais pas nécessairement le message qui était passé, j'ai trouvé ça captivant (0.2) genre, tu sais genre, juste s'il ne se passait pas grande chose par exemple dans les vidéos, j'avais vraiment envie de regarder jusqu'au bout.** Voilà.

V10: Ouais moi je trouve... (0.2) bah oui je, en fait captivant c'est pas mal le terme je trouve, on a vraiment... envie de rester, puis euh... je suis contente de l'avoir fait plus au calme puisqu'au vernissage je me rappelle d'avoir vu quelque chose par si par là, mais... en y passant moins de 5 minutes par oeuvre et euh **là de vraiment prendre le temps d'entrer dans...différents univers, même s'il y a beaucoup de, de points communs et tout ça, ouais c'est assez euh... ça attrape bien.** Et puis le sujet est hyper intéressant aussi ce... (0.2) (inaudible) un peu en communication aussi avec ces expériences, notamment les vidéos là-bas je trouve.

R: En communication, comment ça?

V10: Bah... je sais pas, ça fait quand même une ouverture sur euh... (0.1) sur ces mondes là, et tu sais **parce qu'on peut lire beaucoup de choses et tout ça, et quand t'as cette entrée dans les intimités comme ça que ça, t'as l'impression d'être plus, peut-être un peu plus en relation,** je sais pas? C'est l'impression que ça me donne. Puis... lui là sur l'infertilité, je l'ai pas réécouté mais je me rappelle que euh...ça m'avait pas mal trouvé au vernissage parce que j'avais écouté quand même pendant un moment (.) et euh... au **début, bah j'ai rien compris, jusqu'à ce que (rires) je me connecte sur le site, et là en écoutant avec le poème notamment, là j'avais trouvé ça super intéressant. Et ça m'avait un peu plus touché, enfin (0.2) plutôt l'ensemble de l'oeuvre mais avec le texte qui était indispensable pour moi ça devenait touchant,** mais... sinon... voilà.

R: Oeuvre préférée.

V9: Hum... c'est difficile.

V10: Ouais... parce que chacune... [elles se démarquent bien l'unes des autres]

V9: [je sais lesquelles j'élimine...]

V10: Lesquelles t'élimines?

V9: J'élimine... (0.2) celle-ci (il montre l'oeuvre d'Heidi_

V10: Genre, j'ai pas trouvé ça aussi touchant que toi. Genre j'ai compris le sujet, j'ai compris... enfin... ce qu'elle essayait de (.) de décrire mais, je sais pas (0.1) j'ai trouvé que c'était un peu simples en fait dans l'audio en tout cas. (0.1) pas celle-ci (0.2) Euh... pas le euh, le lit. Le lit en fait j'ai trouvé ça trop court, avec les petites marionnettes. Tu commences à regarder la vidéo, up! C'est terminé. Après tu vois le reflet des marionnettes dans le truc.

V9: Ah oui c'est drôle [en ce moment là]

V10: [en fait c'est]

V9: [ouais à ce moment-là t'as dit 'ah, c'est terrifiant!]

V10: C'est ultra... ouaip. Pas effrayant, mais... (0.1) comment dire... c'est inattendu. Mais du coup tu restes un peu sur 'ah mince! j'aurais voulu qu'il ait un peu plus' ouais. (0.8) après, bah **la vidéo... je trouve que visuellement c'est la mieux (0.1) parce que c'est ultra artistique, je trouve,** bah parce qu'il y a le son... ah bah non maintenant il y a pas le son... ah sí ça va avec celle-ci en fait (rires) il y a le son et la vidéo... bah celle ci (les coupes) c'est pas mal... bah ce qui est cool c'est juste que t'as un truc à boire avec, bah **les messages sont très informatifs, t'apprends quelque chose...** et puis qu'est-ce qu'il y avait d'autre... bah les selfies, j'ai... c'est trop complexe, j'ai mal à comprendre vraiment le message (rires). Bah là j'ai un petit peu accéléré aussi parce que c'était sur la fin aussi et donc euh... c'était un peu plus...

V10: Ah pour le jeu?

V9: Ouais. **Puis c'était dur pour moi, c'est dur quand il y a trop à lire comme ça, genre... essayer de comprendre où ça t'emmène...**

V10: Et puis tu l'as pas commencé au début aussi

V9: Bah oui j'ai pas réussi à commencer du début... (6m22) et puis là bas... (0.3) **là bas je les ai trouvé ça très intéressant (Kinga) de voir les personnes différentes dans leur intimité.** Genre, parce que t'imagines pas nécessairement qu'il y a des personnes... enfin voilà, aussi différentes, enfin aussi différentes j'en sais rien, mais... je sais pas comment dire mais... je trouvais ça juste... au contraire, au contraire justement! **Elles ont l'air différent,**

physiquement, mais finalement elles ne sont pas tant que ça. C'est plutôt ça, c'est plus dans ce sens là. T'sais juste parce que, la perrouque verte, il y a pas grande monde qui, après je sais pas si par exemple, lui il a toujours ça - lui, elle, je sais pas (rires)

R: Eux.

V9: Eux? Bah je sais pas si eux ont toujours la perrouque verte ou si c'est juste pour la vidéo, du coup c'était intéressant de, voilà de découvrir les personnes.

R: Ouais. Mais euh... j'entends aussi ce que tu dis, c'est un peu par rapport à trouver qu'il ya des similarités même avec nous, avec des gens qu'on aurait pu penser qui était vraiment différents, quoi.

V9: Oui voilà c'est ça, ouais. Et je sais toujours pas laquelle j'ai préféré (rires).

R: C'est pas grave.

V10: Et l'expérience de la machine à coudre aussi.

V9: Ah oui, la machine à coudre!! Ah, j'avais oublié, c'est bizarre, et pourtant j'avais bien aimé.

V10: **Bah je me souviens plus, finalement on a tellement passé du temps sur... bah à coudre, que j'ai oublié quel était le message. Ou quel était le... bah j'ai oublié ce que j'ai lu, par exemple. Je me rappelle pas du tout.**

R: Est-ce que tu lisais les textes avant ou pendant?

V9: Ah... **je les lisais avant.**

R: Pourquoi? Est-ce qu'il y a une raison?

V9: Pour être... en fait pour comprendre, pour pas avoir besoin de... **pour comprendre plus rapidement je pense (0.2) juste avoir un contexte et ensuite voir, grâce au contexte, bah peut-être mieux comprendre, plutôt que deviner...** de voir si... j'ai pas fait ça pour les marionettes, j'ai lu après. En fait ça dépend (rires)

V10: Ouais, la question laquelle préférée, je... (0.3) je sais pas du tout. Euh... parce que j'ai aussi une expérience un peu ah... antérieure avec le vernissage ou en ayant parlé avec Faye et tout de son oeuvre, on a beaucoup plus parlé aussi, grâce à ce qu'elle me racontait et puis, l'idée de casser le mur et tout ça, je trouve ça hyper intéressant. Et puis j'avais interagi avec puisque j'avais laissé (rires) la petite vidéo. Eh... mais c'est vrai qu'en voyant juste comme ça euh... (0.1) le message est complexe et... et en fait c'est ça aussi qui m'a porté à confusion et qui a fait que j'ai participé. Donc c'est quand même intéressant (rires). **Bah les coupes menstruelles c'est hyper efficace je pense.**

V9: Ouais, c'est ce que j'étais en train de me dire. Que finalement, comment ça s'appelle?

R: Projet Coupe Menstruelle.

V9: Oui, c'était celui qui a plus généré de discussion. et qu'était finalement intéressant, à la fois fun (0.2) en plus on part avec un...

V10: Un petit souvenir, un petit goodies (rires)

V9: **Ouais, c'est peut-être celle-ci ma préférée. Parce que il y a tout, il y a genre le fun, la compréhension... il manque juste le son.** Qui est quand même parfois intéressant dans certaines oeuvres. Genre par exemple les petites poupées euh marionettes. J'ai pas nécessairement compris ou apprécié le message, mais par contre le son m'a fait marrer (rires)

V10: Moi je... au vernissage aussi, mais c'est peut-être parce que il arrive sur la fin (ils ont fait le parcours à l'envers) les circuits là, l'histoire... bon en plus c'est... c'est pas facile, si je comprends c'est une histoire de viol, et eh... et j'aimerais entrer un peu plus dans le truc mais... c'est... bah, comme ça arrive aussi en fin de parcours, enfin ou moi en tout cas à chaque fois je l'ai fait à la fin, j'ai pas pris suffisamment de temps pour passer dessus... mais je crois que ça fait bien travailler quand même... assez fort si on passe vraiment du temps. Et je me disais que je le ferais peut-être hors exposition, il faut vraiment prendre le temps de le parcourir. **Et... oui je me rappelle aussi moi avoir fait... bah au vernissage d'avoir fait un tour très rapide en fait eh... à chaque oeuvre puisque voilà comme il n'y avait pas les explications sur les murs, en fait j'avais même pas remarqué qu'il n'y avait aucune explication (0.1) et donc j'avais fait quand même très rapidement, et puis après quand j'ai compris qu'il avait le texte, enfin le site, ça, ça avait vraiment beaucoup changé de mon expérience. Enfin là je me suis à chaque fois attardé beaucoup plus sur chaque oeuvre pour parcourir à chaque fois tous les textes,** j'ai jamais écouté les audios par contre.

R: (Tournant vers V9) toi, t'écoutais les audios.

V9: **Moi j'ai commencé par les audios parce que je me suis dit ah je préfère écouter que lire et en fait j'ai fait moitié audio et après j'ai lu parce que eh en lisant je me rappelais mieux de ce que je lisais, enfin, j'arrivais à mieux capter l'information.** Par contre j'ai jamais regardé les poèmes, je me suis dit non. Je sais pas pourquoi.

V10: Non moi je trouve que ça apporte un éclairage hyper intéressant. Enfin, par forcément intéressant en fait, c'est là aussi ce que ça vient me toucher un peu plus. Quand il y a le dialogue en fait entre le, par exemple le poème et puis l'oeuvre. Je trouve qu'à chaque fois ils sont hyper bien... choisis et puis ça fait vraiment, enfin je trouve que ça exprime quelque chose de, enfin c'est comme si on entendait un peu plus une voix derrière alors que quand on voit l'oeuvre juste comme ça (0.1) on sait par forcément par où le prendre (.) puis là ça donne une certaine couleur, tu vois, je trouve.

R: Différemment des autres textes à ton avis?

V10: Euh non parce que les textes longs son hyper intéressants aussi (.) euh, **c'est peut-être que, le fait que ce soit une forme un peu plus bah, une forme plus poétique ça, j'associe ça plus rapidement aussi à un type d'oeuvre et donc je me dis que ça... il y a quelque chose d'artistique qui se, qui se rejoint là,** même si les autres textes sont aussi très, enfin... très bien écrits, et tout ça, mais on... c'est pas forcément la même voix d'un auteur, quoi.

V10: Bah très souvent les textes sont écrits sur les murs et très souvent je lis oui, j'ai très besoin, c'est peut-être le côté un peu... intellectuel, enfin, ou rationnel, non, plus intellectuel on va dire. Mais eh...

V9: **J'ai trouvé que là c'était indispensable. Par exemple, là, la vidéo, si t'as pas le texte avec, je pense pas que tu puisses comprendre. Tu peux deviner certaines [choses**

V10

[mais tu peux apprécier visuellement

V9: Tu peux apprécier mais... comprendre ou... enfin le message, s'il y a un message

V10: On est hyper rationnel hein, on cherche vraiment à comprendre.

V9: Oui.

V10: Tu sais, plutôt qu'à se faire toucher (rires)

V9: Oui, c'est vrai. Donc oui, naturellement j'aurais lu ou écouté.

V10: Moi j'aime bien le fait que se soit disponible là et pas forcément affiché sur le mur et tout ça, parce [que

V9: [Ouaip

V10: **Je me sens dans la petite bulle.** Alors que parfois quand c'est vraiment euh sur un mur et que c'est un gros texte tu sais que t'es là dans l'espace et que tu prends de la place, et peut-être que tu gênes quelqu'un d'autre, ou il y a quelqu'un qui va se mettre devant toi et puis c'est. Voilà. Là c'est... tu peux tricher, aller voir une oeuvre pendant que tu regardes une autre, tu sais (rires) enfin, **c'est plus ton parcours à toi, quoi.**

V9: Ouais, sur un mur, j'aurais probablement moins lu. Ça dépend après de la longueur du texte, mais généralement, souvent t'as des expositions dans des musées, ce que tu veux, quand le texte est trop long sur le mur, pour moi ça.. a pas d'impact parce que c'est trop long, t'as pas le temps de tout lire, ou tu le fais au début et après tu...

R: Comment vous vous sentez?

V9: Bien relax. Relaxé. Non mais finalement, c'était relaxant d'aller doucement et de prendre son temps

V10: Oui. Et intéressée. En fait eh (0.3) oui je crois que ça m'intéresse davantage que ce que je pensais au départ, là de vraiment voir l'exposition, enfin d'entrer dans le contenu je trouve ça je (.) ça m'intéresse beaucoup plus que ce que je pensais. C'est pas juste un produit ou quoi, t'entre en... (0.3) en relation avec, ben ça c'est tes mots, mais euh, je veux dire tu... oui ça fait une expérience puis (0.1) ça me parle beaucoup en fait. Dans les vidéos là bas, bah... moi je vois mon oncle (rires)... je vois... tu sais ça fait venir plein de petites choses. Là je vois bah (.) mes périodes (rires) enfin, chaque mois ça fait des douleurs atroces et en même temps, il faut entrer en paix avec ça (0.2) là on voit quelqu'un qui, oui avec toutes ces questions de la plasticité du corps... les questions de fertilité, bah on ne sait pas encore ce que ça donne de notre côté (rires) ça... je sais pas si c'est l'expérience féminine qui parle encore plus mais, moi ça m'a interpellé sur plusieurs plans.

R: Est-ce que c'était compliqué pour toi V9, de te retrouver sur ces questions de féminité, de trouver que les sujets étaient trop éloignés...

V9: Non, c'était pas difficile. Les sujets étaient éloignés, oui... mais finalement je trouvais ça intéressant de se rendre compte que (.) bah c'est pas aussi simple que homme femme, dans certains cas ça peut être plus complexe que ça.

V11: Homme, 37 ans, gestionnaire hôtelier

V12: Homme, 35 ans, producteur audiovisuel

R: Exposição. (parlent de l'expo)

V11: Eu achei muito legal. Eu adoro quando tem obras interactivas em exposições, eu acho super mais legal ainda do que só ficar indo ver coisa. Eu acho que tem uma diversidade legal em relação vídeos, leitura, e... é legal isso, eu gostei disso tudo. É... (0.4) não, gostei, parabéns à curadora deste evento.

V12: Eu... (0.4) eu gostei do fato de ser interativo pelo fato de que (0.1) não tem os textos. As plaquinhas ao lado, eu acho que me deu possibilidade para pensar outras... quais seriam os outros objetivos daquela obra do que de fato era. **Por exemplo, essa da, a que era só... do áudio. Que ela fala diariamente quais eram dosagens de medicação que ela tomava, que depois eu fui descobrir que era por um processo de fertilização in vitro (.) que eu não conhecendo, não conhecendo a realidade do que seria as medicações achava que não, que talvez fosse um, um... hormônios femininos que ela tava tomando, que talvez fosse uma mulher trans, da mesma coisa como achei deste vídeo daqui, só pela minha impressão do que era o ceio dela e por achar que tinha visto uma cicatriz, de que ela era uma mulher trans, mas não, era uma mulher cis. Não ter as placas eu acho que me deu (0.1) me deu liberdade pra ler o que eu queria, né? Que talvez não seja o que você queira dizer, mas é o que eu quis ler, entendeu, então era a interpretação que eu normalmente buscaria numa mostra feminista e pensando o queer também né.** Agora também não sei o quanto eu fui afetado por conhecer a curadora e saber o quanto foi escolha dela de não colocá-los, então tem toda essa coisa por trás da minha cabeça também, que **o fato de não ter os textos me ajudou a não ser guiado para qualquer lugar, ser guiado para o que eu queria interpretar daquilo.** Que eu acho que no fim das contas é o que a gente procura.

V12: Mas você está satisfeito?

V11: Eu tô super satisfeito sim. **Porque eu tive uma ideia que acabou sendo desconstruída pelo que eu li depois (.) e eu acabei saindo com um outro resultado (.) que pra mim foi super satisfatório.** Todas as obras eu acho que têm um apelo forte e fácil de se ler

V12: Sim.

V11: Entendeu, primeira, segunda, a terceira dos textos claramente... acho que as duas mais abstratas pra mim é a do vídeo a das brasileiras, Jojota, e... talvez um pouco a da costura (0.2) mas enfim, tem uma coisa clara ali da costura que pra mim também não é tão abstrato, mas sim, gostei bastante e essa foi a minha percepção, **a falta do texto me possibilitou ler o que eu queria.**

R: Obra preferida.

V12: Tem que escolher só uma?

R: Não, pode falar mais se você quiser.

V12: Eu acho que os dois vídeos, pra mim, foram os mais legais, não sei também porque eu sou uma pessoa muito visual, então pra mim acho que é o que (.) puxa mais. A... relação que mostra muito no vídeo, nas famílias de mostrar diferenças, tanto no meio queer, que existe (.) mas que nem sempre é mostrado, é mais, quando você pensa no mundo LGBT você tem (.) a bicha pintosa, a sapatão caminhoneira, e a travesti... que roda bolsinha na rua, entendeu. Mas não é só isso, então existem crianças, tem tudo isso, isso está mostrando, né, no cotidiano, como uma coisa normal, isso é legal, gostei. E aqui são as imagens dessa outra que me cativou bastante desde a primeira vez que eu vi, em geral.

V11: É... não, a que eu mais gostei é, é a das famílias. Mas aí, eu sou parcial nisso, eu já produzi um filme sobre famílias LGBTs e quanto elas eram alvo de preconceito no Brasil, e me tocou especificamente. O homem trans

que engravidou pra ter um bebê e contando como foi o dia do nascimento, aquilo ali... (0.1) foi demais. E ela dizendo que não conseguia achar roupa pra ela, porque ela era um homem, mas roupas para gestante eram femininas, e ela não queria sair de casa... é... a das famílias pra mim foi o melhor. Mas também gostei muito do, do... dos textos, dos circuits. Muito forte, muito forte. E muitas vezes a gente não tem acesso né, a tópicos... sentimentos femininos que elas passam todo santo dia, enfim... essas mínimas coisas que acontecem (.) uma parte que ela fala 'ah, eu queria pedir que ele parasse'. É... I wanted to say stop, but it came out as cock, because it's difficult to say something when there's something inside you (0.2) Ok, né? Então tem esses que bate na cara, que esse do texto, por mais que não seja imagético... mas que eu lendo eu disse 'wow'... pesou, sabe. Então pelo lado do tenderness eu acho que vou nas famílias, porque tocou completamente, e o texto.

R: Textos.

V12: No site?

R: Uhum

V12: Não, eu não li nada, nem baixei o site. Não, eu gosto de ter uma ideia do artista (0.1) mas eu prefiro ter a minha interpretação, eu nunca li na exposição.

R: E pra algumas obras mais especificamente te faltou algum tipo de informação, tipo essa daqui da Heidi, ou a máquina de costura?

V12: **Eu curti a experiência do jeito que ela tava. Fiquei sabendo agora do que se tratava, depois que o Hiran falou, mas na minha cabeça tava X e tá tudo bem, pra mim.**

V11: Não, eu gosto de ter, enfim, nem que seja um pequeno texto. Tanto que dos textos que tavam no site, eu li apenas os short texts (.) porque **eu também não quero ler enfim, teses sobre cada uma dessas obras, eu quero ter a informação de qual foi o impulso para que aquilo fosse formado.** (Camitzer in O'Neil: "Identifying what prompted the artist to consider it necessary to make a work of art leads the viewer to speculate about all other possibilities involved in the process of creation." P. 116). (9m09): é aquela coisa né, nas, nas exposições a gente sempre tem as placas tendo o mínimo. Pelo menos aqui a gente tem um pouco mais de informação, mas também não é um grande texto, a gente tem apenas um texto introdutório, que é um texto maior, e todas as exposições têm (0.1) mas os textos curtos de cada uma delas, eu acho que é... necessário.

V13

Homme, 28 ans, directeur artistique et photographe

R: Exposition. (parle d'oeuvres)

V13: Ce que j'ai préféré c'était l'histoire, le jeu sur l'ordinateur (0.2) et je sais pas si c'est, je pense que c'est celle qui est le moins... sur le thème (0.2) de toutes. Je pense que la vidéo avec les photos et l'histoire de leur couple c'est comme, beaucoup plus sur ce thème (.) parce que ce qu'elle dit dans la vidéo, je trouve que ça représente le struggle d'être (.) d'avoir un problème avec le terme féminité et d'avoir un problème avec le genre (.) comme... parce que je trouve ça vraiment génial le, est-ce que, does care have a gender, c'est... je trouve que cette oeuvre-là (les coupes) elle est bien, elle amène à la discussion mais seulement si (.) il y a quelqu'un pour discuter, mais que sinon (0.4) en tant que telle, je sais pas à quel point c'est...(0.3) en fait ça m'a pas fait réfléchir plus sur le sujet (0.1) si... il y a personne avec qui discuter (.) et donc il y a que, ouais dans le reste, je trouve que c'était cool, mais quand j'étais venu au premier jour, le vernissage, je voyais des gens (.) qui s'asseyaient tous seuls (.) et je me disais que... s'il n'y avait pas d'impact sur eux.

R: Uhum

V13: **Cette oeuvre-là je la trouve vraiment cool aussi (Karla) (.) parce que je sais, bah parce que j'ai lu (.) sans lire... je devinais, mais moins. Je trouve que ça a beaucoup d'impact en le lisant, et je pense que c'est l'oeuvre qui nécessite d'être expliquée, bah pas expliquée mais au moins de... dire qui est l'artiste, parce que cette scène-là par exemple, je trouve ça vraiment euh (0.2) évocateur du sujet, mais seulement si on le sait.**

R: La scène de la... grenade?

V13: Ouaip. La machine à coudre (.) j'ai trouvé ça ludique et amusant (0.3) je, je sais pas... j'arrive pas à connecter le but. J'ai lu le texte court qui disait que ça nous met dans l'univers des ah... des couturières (.) et t'as le chant qui va avec (0.1) mais ça n'emmène pas à une réflexion (0.2) peut-être que j'ai manqué quelque chose ou que des explications supplémentaires m'auraient été bénéfiques (0.3) **mais euh si on parle pas individuellement des oeuvres...(0.2) globalement ça amène à la réflexion, mais c'est vraiment parce qu'il y a des oeuvres qui te poussent à y penser.** Le jeu (.) je sais pas à quel point ça... ça touche au problème du genre (.) mais c'est vraiment euh... je trouve ça presque plus profond que... que le film sur la famille. Parce que tu (0.2) tu te laisses guider... par l'auteur avec les liens, et au même temps, c'est tellement personnel (.) la façon dont c'est écrit et ce qu'elle raconte (0.4) je... mais euh (.) pour moi c'était plus un struggle d'être un être vivant à part entière plutôt que d'être genré féminin.

R: Textes.

V13: Ouais. J'ai regardé euh au moins le texte court pour chacune.

R: Uhum. Pourquoi?

V13: Parce que... sans... parce que j'estime que (.) sans avoir le contexte tu peux pas (0.1) tu peux apprécier l'oeuvre sans avoir ce contexte et te faire une, une image, mais moi ce que j'aime (.) c'est pourquoi est-ce que l'artiste a fait ça ou ça. **Pourquoi est-ce que l'artiste fait son oeuvre?** T'sais, ça ça m'intéresse, mais c'est extrêmement personnel. Et c'est pour ça que je veux lire euh l'explication.

- *Avant l'entrevue, je me souviens d'avoir eu une grande discussion sur les coupes menstruelles où il a donné des exemples personnels de son couple et de la galère de sa copine avec ses règles.*

V14

Femme, 35 ans, designer

R: Exposição. (parle de l'expo)

V14: Eu... achei... (0.3) eu achei muito interessante, **desconfortável em alguns momentos, é eu senti empatia em outros (.) é... me achei um pouco idiota depois que eu entendi (.) não entendi, não sei se posso afirmar isso né, mas quando eu li a respeito da, do vídeo da moça dos peitos,** lá, que eu fiquei 'ah as peitola bonita' não sei o que, tipo, como a nossa primeira (.) by default ação em falar sobre alguém é tão... e mesmo que seja só eu e você ali, né, como minha própria reação foi meio escrotinha, né? (0.2) me deu uma **autorreflexão** assim por alguns momentos (.) depois que eu li a respeito, depois que eu li o poema, depois que eu li o texto, depois que eu li sobre ela (0.3) mmm...

R: Então pra você foi importante ter lido isso para você entender o que que era de verdade.

V14: Sim, sim. Dava pra ver que era alguma coisa (.) dava pra sacar que era alguma coisa relacionada a... (0.2) não à superficialidade, sei lá se você assiste sem nenhum contexto é um, parece que é um vídeo estranho, de uma menina meio que em repulsa, especialmente aos seios mas você... quando, quando tem o contexto (.) a clareza traz um pouco de... (0.3) seriedade, né? Pro negócio, eu acho. Eu acho que eu gostei mais das histórias com mais contexto, das obras com mais (0.3) mais história, assim, mais coisa pra compartilhar. Os textos, os vídeos, aquele livrinho, eu gostei muito (souples, 0.3) é... é. Mais alguma pergunta?

R: Obra preferida.

V14: Eu não presto atenção em nomes, acho que é um reflexo desde que eu era criança assim, passava pelo nome das coisas, mas a obra da, acho que é da polonesa?

R: Uhum

V14: Do vídeo, do livro e do... acho que o que me chamou mais atenção foi a história daquela mãe (0.2) que... não se identifica de jeito nenhum com a feminilidade né, no sentido que é... é imposto e entendido universalmente, achei muito interessante como ela não se sentiu bem pra sair de casa com roupa de grávida ou, eu achei muito fofo que ela queria saber se a criança tava saudável antes de saber o sexo, achei muito bonitinho o vídeo

deles, eu achei muito fofo (.) mas todas (0.1) todas as histórias ali foram muito interessantes, não teve nenhuma que eu não tivesse sei lá, algum tipo de reação, ou sorrir, ou... sentir alguma coisa pela pessoa. Acho que foi a minha preferida!

R: E eu vi que você ficou muito tempo lendo o livrinho...

V14: É, eu li o livrinho inteiro, basicamente. Foi a que eu mais gostei (0.2) **a que eu menos gostei (.) foram as das bonecas ali (0.2) acho que tava muito além assim, muito abstrato pra mim, eu tenho um problema com abstrato, quando é muito abstrato, sei lá. Eu tive mais... dificuldades de sentir empatia por aquela... obra** (.) eu diria.

R: Textos.

V14: Eu procurei ler todos, pelo menos todos os que eu consegui. Eu não consegui chegar ao fim daquela... eh... sobre... aquele né do computador. Eu não consegui chegar até o fim, mas eu acho que eu cobri uns 80%. É... (0.1) eu achei que o conteúdo (.) **eu senti menos necessidade de navegar pelo site quando o conteúdo era mais denso na obra.** A menina que bate o telefone na... (Faye) eu me peguei fazendo a mesma coisa (ríres) eu... eu tive que ler mais a respeito, e eu fiquei impressionada o quanto de tempo eu gastei scrolando (.) ela fazendo a mesma coisa... em diferentes cenários. Eu fiquei muito tempo ali também. E aí... pra essas obras... que tinham menos con(.)texto na obra em si, ou na parede, ou seja lá, eu tive que... eu usei o site, é.

R: Menos contexto c diz tipo assim; a máquina de costura por exemplo, ou... o vídeo das bonecas, ou... menos contexto vc diz, menos texto?

V14: **É... é, menos conteúdo, menos conteúdo pra ler, pra ouvir até.**

V15: Femme, 32, analyte de données

V16: Homme, 32, banquier

R: Exposição (parlent de ce qu'ils appellent "l'art moderne" e'[[[[n général)

V15: (0.5) Ela não mudou... a minha opinião sobre arte moderna. Eu continuo tendo problemas em (.) primeiro definir o que que é a arte, segundo entender o que as pessoas querem dizer quando elas falam sobre arte moderna (.) e... entender às vezes por que (0.1) não necessariamente por que, mas tipo... por que que **eu tenho a sensação de que existe ([[[(.) na comunidade de arte moderna (.) um... I don't care... que... tipo... que as pessoas não precisam entender, ou que as pessoas... 'não me importo com a opinião de ninguém e whatever' e... e não existe um esforço em fazer um outreach (0.1) tipo de pessoas que não entendem,** ou não gostam, ou (.) Eu acho que existe uma certa... um certo... uma estagnação digamos assim, tipo 'nós fazemos o que a gente faz, é isso, é o que a gente gosta, massa', beleza, e às vezes esse é o conceito da arte moderna, mas... não é o conceito que eu entendo de arte, não é o conceito que eu tenho pra mim, então é (.) complicado.

V16: Eu achei meio conf, algumas coisas eu fiquei meio conf, meio perdido, tipo... muitas coisas eu acho que eu não consegui pegar o conceito, tudo mais. Um deles era em francês, então eu não entendi nada (.) enfim. O do computador que era o circuits, ahm... eu achei meio longo, fui indo indo indo indo... mas tipo (faz um gesto subindo os ombros e careta, tipo e ai) ah... não sei se tem um final. Ahm... não sei, muitas coisas eu acho que não consegui pegar bem todo o conceito, e tudo mais, talvez, mas é, eu acho que você fica meio perdido sem entender muito bem muitas vezes a obra. Tem um negócio, que talvez nós dois temos a dificuldade de entender (.) ou interpretar muitas vezes a arte moderna. Né, então.

V15: É, e tipo...

V16: Na verdade essa aqui foi a que eu achei mais interessante, eu consigo entender mais a questão artística dele (Karla), é o que eu consigo entender mais (.) eu consigo mais ver um lado artístico nele do que às vezes nos outros, os outros têm uma (.) eu acho bem mais difícil realmente eu conseguir entender o conceito do negócio. Esse aqui eu ainda consigo entender um pouco, tipo (.) ela fez alguma coisa com o corpo, e tal, eu consigo entender um pouquinho mais do **conceito artístico** dele.

V15: Eu acho que eu consigo entender mais o conceito artístico não significa que eu goste ou não goste [mas eu consigo entender mais

V16: [não não não, eu consigo, eu consigo

V15: [por causa dessa questão visual

V16: Eu consigo interpretar que ele é arte enquanto os outros eu tenho uma maior dificuldade de 'ah isso aqui é um trabalho artístico (0.2) expliquem-me' tipo sabe, mas esse aqui eu consigo, tipo assim (.) se eu páro e olho, falo assim, ok, isso é um trabalho artístico, de imediato eu vou identificar que é um trabalho artístico.

R: Por que você acha que é imediato?

V16: Pela... (0.1) pela construção, eu acho que pela questão visual dele, como ele é montado, e tudo mais, não sei, não sei se é algo [que eu já estou

R: [porque é uma coisa mais estética?

V16: Eu [acho, talvez

V15: [eu acho que (.) porque coisas que são vídeo e tem essa, esse, essa parte de figura, a figura, a imagem, a pessoa no centro, e que não tem, tipo, que **você vai pela exclusão: não é algo jornalístico (.) não é, não é tipo, outra coisa, logo, é arte, entendeu?** Tipo não é isso, não é aquilo, não é um documentário, bom, se bem que um documentário também pode ser arte, mas enfim, não é um documentário, não é isso, não é aquilo, logo, é arte, porque é um vídeo. **A mídia, de uma certa forma... ajuda a você entender que aquilo é arte.** Mas ao mesmo tempo... (0.3) isso, não significa que eu goste ou não goste (.) da, tipo da arte.

R: Obra preferida.

V15: Ahm... (0.1) eu achei, logo que eu entrei e que você falou da, dessa obra sobre os copos menstruais, eu já achava que ia ser a minha preferida de cara. Porque eu gosto de coisas que são interativas e que levam você a discutir e que levam à troca de ideias. É... **essa na verdade é a parte da arte moderna que eu acho interessante, é essa, é o começar conversas.** Mas eu acho que infelizmente nas coisas de arte moderna que eu já fui, não foram muitas, eu sei, mas que eu já fui, que eu já tentei (.) não, primeiro porque é muita confusão e porque não há uma abertura, e tipo as pessoas se fecham na ideia de que 'ah não, isso aqui é fora da caixa, é fora da caixa' e tipo, ok, só porque é fora da caixa significa que a gente não pode (.) conversar ou contextualizar ou achar que é ruim ou achar que é (.) inferior ou superior a outra coisa, ah não, tudo tem que ser no mesmo plano... de tipo, ninguém pode ser melhor que, tipo assim eu não sei, é que eu tenho essa impressão (.) quando eu já conversei com pessoas durante é exposições que eu tipo, tá mas isso (.) enfim. Eu achava que essa ia ser minha preferida. Eu estou entre essa, dos copos menstruais, primeiro também que eu acho muito importante falar sobre menstruação. É uma das coisas que eu tenho muito... (0.1) não sei se eu usaria a palavra prazer, eu acho que não é isso, mas eu tenho uma convicção muito grande que é muito importante (.) **que é um tema do feminino que eu acho extremamente importante, que é algo... que não tem como fugir, é algo que une a todas nós independentemente de (.) de qualquer background, de qualquer história (.) a gente menstrua.**

V16: E é algo único à mulher.

V15: É algo único à mulher, e é algo que, que se a gente conseguir retirar certas barreiras entre o homem e a mulher eu acho que (.) sempre gera mais união do que desunião, quando você consegue tipo explicar mais, porque é algo que é tão estranho pra eles mas eu acho que, que existe também um espaço masculino de entender e de ajudar as mulheres, né. Eu trabalho muito com (.) com programas com (.) meninas em países em desenvolvimento, que não vão à escola quando estão menstruadas, né, porque não existe é, é...

E: Essa artista fala muito sobre isso.

V15: É, então, a gente tem muitos projetos que a gente faz, que trabalham em duas áreas, né, a componente educação, e a componente que a gente chama de wash, que é água, saneamento e higiene (.) então... existe muito essa necessidade de... de retirar esses vícios, e a gente tem um trabalho justamente com, é com, a gente quer implementar na verdade os copos menstruais, mas a gente também tem feito alguns trabalhos com... é... reusable pads, usando tecidos de... de... de doação inclusive de empresas aqui do Canadá, inclusive que a gente envia e fazem os pads pra, pessoas, em comunidades e cooperativas locais utilizam esse material pra poder fazer os pads reutilizáveis pras meninas, etc (.) então existe um trabalho transgeracional de avós e mães e tias fazendo esses pads e ensinando as meninas a fazerem (.) e fazendo essa questão (.) e também um trabalho de educação dos homens e

dos meninos (.) e etc, mas é uma barreira que tem que ser retirada e é uma parte que eu acho que é extremamente importante se a gente quer (.) levar qualquer tipo de desenvolvimento pra, qualquer tipo de empoderamento pra meninas. Né, então eu acho isso extremamente importante. Então (.) nesse sentido, eu acho esse, esse trabalho muito legal. **E (.) mas eu achei interessante do circuits (.) e aí que eu vejo, 'não sei se isso necessariamente eu chamaria de arte' (.) mas eu acho um conceito muito interessante.** Porque primeiro eu tava assim, eu tava 'ah isso é meio confuso, meio longo, meio não sei o que' (.) então, é, mas eu tava achando bem interessante, tipo, de conseguir entender a história, e onde que ela tava levando com a história, e a história, tipo certas palavras, que tavam levando a certos redescobrimientos e, tipo e volta, e vai pra frente, e pra trás, e, tipo, essa, tava bem interessante, me lembrou bastante na verdade, aquele filme 'Amnésia', acho que chama assim, que é muito quebrado, fracionado (.) tipo eu não necessariamente tô entendendo, então (.) existe uma curiosidade de tentar entender. Eu acho que existe uma curiosidade racional de tentar entender o que está acontecendo e isso faz com que eu clique, e queira saber, mas isso gera mais confusão, me gera mais 'não to entendendo o que tá acontecendo', então (.) me lembrou muito esse filme. **E quando eu li a explicação de tipo, da artista, me fez ainda mais sentido sobre a forma como (.) como a gente mesmo revive certos traumas,** etc, e isso é bem interessante, eu acho que é uma forma muito interessante de, de... de mostrar, mas de novo, eu não sei se (.) **é... talvez porque eu esteja conhecendo essa obra num espaço de galeria, me pareça uma coisa muito estranha (.) mas eu gostaria de ver isso num outro patamar de discussão, na internet mesmo, tipo em um lugar onde a gente realmente esteja falando sobre (.) sobre abusos, sobre traumas etc,** e, e isso seja uma forma de storytelling na verdade (.) de como utilizar um formato de storytelling pra gerar essa... essa confusão pra você.

R: Uma perspectiva que fosse um pouco mais pedagógica, é isso?

V15: Talvez, é, [mas.

R: [ou você considera que esse espaço aqui não é um espaço que tá falando de abuso, de harassment?

V15: Não não não é isso, é só porque eu acho que é um espaço que é muito restrito (.) só às pessoas que vêm aqui (.) e infelizmente é um, é um espaço que só certas pessoas vêm (.) então acaba sendo muito restrito. E... eu vejo não só como uma forma pedagógica, mas também como uma forma de... de healing, que eu acho que é a palavra escrita (.) e a palavra... falada mesmo, mas o fato de você contar a sua história eu acho que é (.) também ajuda muito seu próprio healing. Existe o lado, o outro lado, que é o lado que você se... vitimiza e que isso não é, às vezes não é saudável, dependendo de você ficar presa na sua própria história, e ficar revivendo revivendo revivendo sem ter (.) tem certas pessoas que necessitam, eu acredito, de ajuda externa pra sair do ciclo do trauma, mas eu acho que esse tipo de storytelling, esse formato (.) e o artista, ou a pessoa que passou pelo trauma, se ela tentar (.) escrever as histórias, a história dela dessa forma, fragmentada, tentar fazer as ligações, tentar (.) talvez seja uma forma de healing, é um, sabe, que eu tipo, que eu acho interessante.

R: Vocês dois mencionaram, o V15 mencionou como fica perdido, acha confuso, a Moni mencionou, 'é, acho que existe uma desconsideração pelo visitante, porque é uma, né é uma... a gente se sente... as pessoas que fazem arte moderna não tem considerção, enfim, um certo descaso pelo público em geral.

V15: É, pela parte do público que não...

R: Que não é [do gueto

V15: [do gueto, exato, certo.

R: E aí eu queria saber 1, se vocês leram os textos explicativos do site pra todas as obras

V15: Sim

R: E... se vocês, porque que vocês foram ao texto e se esse texto não foi um fator que ajudou a quebrar esse distanciamento ao qual vocês fazem referência.

V16: Ajudou, com certeza (0.1) o fato de ler (.) explica um pouco a obra e tudo mais, mas... mas mesmo assim algumas delas, a gente tipo... ainda tem uma dificuldade de interpretação e entender o que (inaudible). Eu consigo, tipo, saber quem é a pessoa, um pouco mais sobre a história, conta um pouco da história de cada um deles, tudo mais (.) ah... mas ainda assim... muitas coisas, tipo... é... (0.4) não resolveu a questão de eu conseguir interpretar e tudo mais (.) muitas delas talvez, como não só em arte moderna mas em outras é tipo, não existe uma

explicação única, cada um pode ter uma visão diferente sobre uma certa obra e tal, e por isso eles não gostam de (inaudible), mas algumas, realmente, muitas delas (.) eu não consegui pegar, muito uma mensagem, ou alguma coisa assim, tipo eu não. Falei 'ah, ok, legal'.

R: Entendi, se tipo não teve aquele passo além, de se conectar, se sentir conectado ao trabalho, é isso?

V16: **É, ou, ou entender o que que a pessoa quis fazer, tipo 'tá bom, eu sei quem é essa pessoa, ela fez isso, mas... que que ela quer dizer com isso, tipo qual foi o... o objetivo, que que ela estava pensando, ou foi só algo que ela (.) fez e pronto, e tal, sabe? Enfim, nesse aspecto assim.**

R: Vou fazer uma outra pergunta então: quando você vê, você gosta de arte clássica, né? Mais ou menos, não gosta muito?

V16: Não, eu gosto, gosto de arte clássica, sim. (dans un ton pas très enthousiasmé).

R: Certo, então tem algum artista que você goste? Sei lá, Picasso? Ou Monet?

V16: Monnet.

R: Tá, então vamo pegar Monnet, se você vê um quadro do Monnet, você sente necessidade de entender o que que motivou o artista a fazer aquele quadro? Ou seria uma coisa específica desse tipo de arte pra você?

V16: (0.4) geralmente.... não sei, na arte clássica eu vejo, tipo assim, é uma pintura que tem, tipo, algo específico. Eu consigo, de uma certa forma, ok, eu vejo isso, e tal, e esse é o negócio. Se você for pra Salvador Dalí, já é um pouco mais, tipo (.) tem coisas mais complexas dentro das obras dele (.) que necessitariam de ler e ter um pouco mais de interpretação do que que ele quis falar (.) tipo qual foi um pouco o background daquela obra (.) mas tem alguns que são mais, não sei, Michelângelo, sabe, tipo (.) é algo, tipo assim, ok, ele pintou um negócio referente a sei lá, capela sistina, sei lá, coisas assim, tipo assim: eu olho e sei mais ou menos o que ele quis dizer, tipo, criação, ou... ou... juízo final, você consegue pegar uma interpretação fácil quando você vê a pintura ou algo assim. Ahm... (0.1) aqui não é tão straightforward, você não... não sei, eu não consigo interpretar de uma forma tão fácil como essas outras obras.

V15: É... (0.1) sim, eu... eu li todos os textos [elle prend une pause pour prendre soin de son bébé]. Tá (.) então, eu tenho uma forma de, sempre quando eu encontro (.) eu gosto muito de arte! Clássica, pra ser (.) ou melhor, não sei, sei lá, não sei explicar. **Então eu sempre tento primeiro olhar uma obra e ter a minha própria... opinião sobre ela (.) e depois tentar entender mais sobre a obra e (.) tipo tentar entender o lado do artista. Então todas as obras aqui nessa exposição eu primeiro (.) enfrentei a obra** tipo, ok aberta, quero saber, quero tentar (.) o que que essa obra desperta em mim (.) e aí ok foi isso que ela despertou em mim, tá, agora eu vou e vejo o que o artista gostaria alguma coisa, se ele tem algum objetivo, alguma coisa assim. Então essa é a razão pela qual eu vou nos textos também (0.1) é... então muitas vezes o texto ajudou (.) muitas vezes não, **em todas elas acho o texto ajudou eu tentar, eu tentar fazer esse bridge do gap entre... certas coisas na obra que eu talvez tenha confusão ou não (.)** o que eu acho que acontece que, tipo, que acontece que eu acho que é diferente um pouco da arte clássica (.) aí indo um pouco mais pra segunda pergunta, é que com a arte clássica (.) porque muitas vezes, é... é uma imagem, ou uma escultura, é tipo uma... (0.1) algo que é do mundo real que é mais fácil de você ter esse rapport, é (0.1) você acha que você sabe o que que o artista tava querendo (.) com a obra, então você já tem essa conclusão na sua cabeça, aí você analisa a obra, e aí você fala: gosto ou não gosto. E aí a maioria das vezes, e aí existe uma proporção muito maior de gente que fala 'gosto, ou ok', pelo menos. Ou ok, pelo menos chega no ok. E aí tem algumas obras que você fala 'nossa, gostei muito, acho lindo!', por alguns motivos. Tipo nenúfaros aquáticos de Monnet é uma série de quadros que eu gosto muito porque me dá uma paz (.) é porque a forma que, o que a arte desperta em mim é algo que eu, que eu... gosto muito, tipo que que a arte faz comigo, né. E agora, só que (.) com a arte moderna (.) a proporção de pessoas que chegam naquela pergunta 'gosto ou não gosto' é não, e eu acho [que

R: [mas vamos ficar nesta exposição

V16: Sim. Nesta exposição. OK, nesta exposição. A maioria das... a maioria dos, das obras aqui eu não gostei (.) mas então eu tento ler, usar o texto, pra tentar fazer o bridge de tentar entender por que que eu não gostei, por que que eu discordo, e tentar entender 'ah tá ok, é porque aqui eu discordo, porque aqui esse sentimento que essa obra despertou em mim, tipo... ok. Eu entendo que seja, que a pessoa queira ter feito isso, mas ok (.) não, continuo não gostando, e ok, sabe, existem quadros que eu não gosto também. Existem coisas clássicas que eu não gosto. Ok,

mas eu acho que também existe uma... (0.3) não sei. **Eu não sei se isso é verdade, que a, que os artistas modernos eles têm esse (.) porque muita gente não gosta, eles já têm essa, eles não se importam**

V15: É, tipo assim, eles já sofreram tanta rejeição, eles já foram tão (.) não é que eles precisam outreach them (.) mas é tipo assim, como não tem aquela aceitação e eles tentaram, eles já tipo assim 'ok, não me importo com o que as pessoas [vão pensar

V16: [é. 'não me importo'

V15: Essa é a minha, a forma como eu faço a arte, você gostando ou não

V16: E se as pessoas dizem, continuam dizendo que não gostam, eu continuo, vou continuar fazendo do jeito que eu faço e etc, e ok, eu acho que, by the way, você é artista e faz o que você quiser, mas eu acho que... des, desdenhar a opinião dos outros só porque a maioria das pessoas não gosta da sua arte, eu acho que também não é uma forma de você... crescer. De você só se manter no seu círculo de pessoas que concordam com você.

R: Uhum.

V16: E é triste, mas a obra que eu menos gostei é a obra do povo de Brasília ali. Eu... eu não gostei (risos)

V15: Eu... eu achei tipo ela bizarra, mas também é uma coisa que eu consigo, tipo, chegar e ver, e dizer que é arte.

V16: Mas isso, mas eu já passei desse ponto, pra mim independente, tipo assim, eu aceito que é arte, eu entendo que é arte, mas independentemente disso eu não gostei da arte.

V15: Sim. É, não, eu achei meio bizarro também (0.1) é esse aqui, o Pendências foi realmente o que eu mais gostei.

V16: É.

V15: Foi o que eu consigo mais tipo...

R: Essa obra aqui por exemplo (Coupes) te provocou vários sentimentos, né?

V16: Sim, sim.

R: eu vi que você foi interpelada, você quis falar, você falou 'não, pera, a gente vai tomar um shot, e tal'. É, e... é engraçado isso né, às vezes existe, não sei se... não tô falando de você especificamente, é anônimo, risos, existe uma resistência, né, existe uma resistência que eu percebo, no público, 'ah, quando a gente vê um quadro ou uma escultura, é algo da vida real'.

V16: Uhum.

R: Mas aqui a gente tá com um computador, a gente tá com máquina de costura, com iPad...

V16: Não

R: É muito vida real.

V16: Sim sim, [mas

R: [mas ainda assim...

V16: É porque é a representação, é porque a, a (0.2) o meio, não é exatamente isso, o meio ajuda você ter essa interação, porque 'ah, é o Instagram', então na verdade o meio, e você como pessoa que está estudando o meio, **acho muito interessante que a arte moderna esteja utilizando esses meios como uma forma de fazer esse bridge de gap**

V15: Meios modernos.

V16: Meios modernos. EU acho isso ótimo, porque eu entendo. Ah, isso é Instagram, eu entendo (.) agora (.) eu tenho uma dificuldade em diferenciar essa arte, por exemplo dessa artista, com, com algum tipo de pessoa normal, que não se considera artista, e que posta no Instagram, e que tá também tentando fazer, tipo, tá também tentando... (0.2) ter alguma reação dos seus seguidores, né, porque muitas vezes as pessoas querem, querem as reações, né, um dos objetivos (.) então eu tenho uma certa dificuldade de 'ah ok isso é arte, aquilo lá não é', não to dizendo que o trabalho dela não seja bom, mas tô dizendo que tipo, eu tenho uma certa dificuldade dessa diferenciação (.) mas... é... (0.2) tinha um ponto que eu queria falar

R: Do sentimento

V16: Do sentimento. Eu não, eu pessoalmente, agora não sei outras pessoas, eu não me importo que o sentimento que a obra desperte seja tipo desgosto, ou medo, ou, que o sentimento seja ruim (.) sabe, tipo, não

tenho, não tenho problemas em, eu só acho, existem certas junções de sentimentos (.) que me fazem dizer que eu não gosto da arte, tipo (.) a confusão, o tipo... o whatever que eu senti em relação a essa arte aqui do pessoal de Brasília (.) fez com que eu não gostasse, não necessariamente porque... um sentimento específico, mas por causa de uma junção de sentimentos que aquela arte desperta que faz com que eu diga 'não, não gostei', e talvez (.) **que às vezes até o sentimento de simplicidade às vezes gera rejeito, tipo o da, o da máquina de costura (.) acho super legal qualquer coisa que é relacionada a tecnologia, e tipo antigas tecnologias e novas tecnologias, acho isso super legal, achei bem interessante o uso do som**, que eu acho que o som e o cheiro também, uma coisa que eu senti falta foi o uso de cheiro, é... é uma coisa que desperta né, desperta imaginação, eu gosto muito dessas coisas de despertar imaginação, mas eu, mas tipo (.) às vezes eu acho que foi tão simplista que (.) que faltou... eu gostaria que tivesse sido um pouco mais. Um pouco mais do que 'ah e aí as pessoas deixam a... os seus caminhos aqui no pano'. Ok, ok... que mais? Go deeper, like why, why? Sabe tipo, tem uma coisa no business que é perguntar 5 vezes por que, né. AH, eu vou fazer isso. Por que? Aí a pessoa te explica por que, aí você pergunta de novo. Por que? Então existe um negócio que é o 5 whys. Acho que a pessoa foi nos dois, e tá faltando aí mais uns 3 whys assim pra ser um pouquinho mais profundo, e na verdade eu acho que é uma obra que eu acho que é bem, que dá pra fazer um bridge gap muito bom porque é uma coisa que as pessoas entendem, etc, mas... faltou o, tipo, a finalização (.) dela.

V17 - Homme, 36 ans, diplomate

V18 - Homme, 35 ans,

V18: Eu achei bem interessante na verdade, é... algumas partes não entendi, mas acho que foi legal, foi uma reflexão... na verdade, pra conexão de alguns temas e uma reflexão (.) sobre... ahm... a mulher... queer... e como... na verdade... esses dois (.) tópicos tão conectados em... um universo muito mais amplo do que eu imaginava.

V17: É... **eu gosto do jeito que está organizado porque você, como não tem explicação para cada um, você tem que (0.1) entrar na obra assim... imerge (.) né, pra parar e tentar entender você mesmo o que que é, o que que devia te falar, e daí imagino que cada pessoa recebeu uma coisa diferente de cada... de cada peça (.) eu (.) a coisa geral assim que, que me tocou mais enquanto, mesmo sendo uma pessoa, eu acho, que tem... (0.3) é, como que seria (.) awareness, sempre tem coisas que nunca tinha pensado antes, sabe, sempre tem esses preconceitos, ou ligações que você faz, que basta (.) ah! verdade, isso é uma coisa que nunca... nunca penso no ângulo do gênero.**

- Obra

V17: Hum... acho que aquela das fotos e do vídeo (0.2) não sei bem explicar o por quê, mas foi aquela onde fiquei mais tempo, então... deve ser a que me chamou mais a atenção (.) e a, e gostei da que tinha o vídeo que era uma narrativa, mas as fotos eram outra narrativa, similar mas diferente, então... ir passando de um pro outro... não sei, (inaudible) aquela.

V18: Eu gosto muito do vídeo inicial (.) ah...

R: Mesmo que você não consiga olhar!

V18: Mesmo que eu não consiga olhar muito. Ah... pra mim tem um... **um certo... conflito daquela pessoa (.) não com o corpo, mas sim com o que tá associado ao corpo que ela tenta se livrar (.) eu acho interessante como ela se sente confortável dentro do corpo mas, me parece que ela não se sente confortável com os atributos que vêm (0.1) do fato dela ter aquele corpo (.) e...** isso me gera um, um conflito que eu acho que é bem interessante, um desconforto que é interessante.

R: Eu vi que vocês optaram por não ler os textos do site, acharam, não sei, queria que vocês falassem um pouco sobre isso, não sentiram necessidade, ou não tavam com saco, ou normalmente vocês não lêem...

V17: É, foi um pouco o que eu falei no início (.) acho que foi um, tipo te força a (.) parar e ter a sua própria interpretação e, e, e... e interação com as obras (.) ah... eu normalmente (.) [se tourne vers son compagnon, qui fait oui avec sa tête] você acha que eu vou ler as coisas? É mas nunca é em muito detalhe, a não ser que tenha alguma

coisa que ou não entendi ou que gostei bastante (.) ah.... não é que não foi o caso lá (0.1) só, não sei, foi assim mais natural da minha própria... interação com isso.

V18: É, acho que a primeira coisa que eu pensei foi que eu tô em roaming internacional então, não tinha mais dados pra acessar o site.

R: Tem wifi na galeria!

V18: É, depois eu, eu percebi isso, mas aí pensei ah, bom, já que, **essa primeira limitação acho que tá me dando a oportunidade de simplesmente interagir um pouco mais com as peças sem ter alguém pra... tentar... de certa forma... me orientar... de uma forma que tente chegar a conclusões que essa própria pessoa queira que eu chegue.** Eu queria dar uma oportunidade de chegar a uma conclusão eu mesmo.

R: Vocês conversaram, interagiram vocês dois?

V17: Ahm...

V18: Não.

V17: Não, apontamos coisas (.) mas falar, não.

V19: Femme, 36 ans, agente spéciale au pré-emploi

V20: Homme, 24 ans, développeur

V19: Ok I liked it, I liked how... the approach is different... ahm... yea on... female... and women in general. I love that. I like and, visually, or words are... that's what I like the most.

V20: I should learn a couple things with the cups (rires). Really, and (.) but I really like the... yeah both the diary and the story were my favourite works of art, ahm I find them kind of compelling, so.

V19: Yeah touching, especially, it's ahm... euh... the way, like the way we see the pictures and the stories it's really touching to think that, you know, about different women's lives and how... (souples) **I'm horrible to explain myself, but yeah (rires).** But euh... (0.2) cuz (0.1) those are realities and... it's kind of touching to see especially the one with the story about violence, yea, abusive relationships and... you know it touches... and the pictures I think the images, they, they, they tell itself. The cups I like it, I, I like everything but those were the two that I like the most.

R: Ok, and the... the way that you explored the show, ahm... why did you chose not to read the texts, and do you normally read the texts, that I said that were on the website, do you normally read them or not, do you like to read or not, do you just like prefer to go your own way, like if you could tell me a little about this.

V19: Ah... you mean the, the little text, the explanatory texts, that [are usually

R: [yeah, yeah, and I said that they're on the website...

V19: Uhum. Ahm... (0.2) **if, if they are ready on the wall, I will most likely read, but they weren't so, which is really interesting too, because you kind of... can... have your own interpretation of that piece of art,** like the the machine, the sewing machine, why it's there, why the artist picked that to... to show as part of... of women lives and, and, for each one of them. Ahm... I like this aspect that, you know, it's, it's for your own interpretation of it. Ahm... if... as I said, if there were... I was gonna read it, and then see. I probably, I probably would... to be honest, the website I didn't check, just for laziness, you know, because if, if I'm... in place... I'm not gonna... I dunno, I try not to touch my cell phone. I just like to enjoy what is there, so that's why I didn't go to the website and check and see, and see if, ok let me see if that's it or that's not, so that's the biggest reason why I didn't read it.

R: Uhum. And it didn't compromise your own relationship with each work?

V19: No. Not at all, not at all.

R: You could appreciate then

V19: Yes.

R: On your own.

V19: Yes, yes, definitely.

V20: Yeah. I think for me, like museums or galleries and all that stuff, ahm... I usually chose like, if there's a guided audio or (.) I kind of opt out, because yeah you don't really get to infer your own... mini comment, **like in a**

guided tour, you arrive at the piece and someone is already explaining and you don't really get to (.) have a critical thought or anything but ahm, if it's available like, yeah, the phone thing, it's like an extra like hassle (.) if there's something that you could just (.) check after having your analysis that's be kind of super, the best of both worlds.

R: Yeah. Like a printed, like a hand out, or something like that?

V20: Ahm... maybe like a handout, or like... I don't, I'm not very creative, but like a way to... to display like I don't know, the info after having made your first impression, not kind of just rush through [and...]

V19: [yeah]

V20: [skip to the end.]

V19: Ahm... like the one about caring, Does Care Have a Gender, yeah, there's a booklet, it, it's a kind of, you know... because I, I just realized that it was there in the end, I was listening and watching the, the video, and going through the pictures, and then I saw it and checked and there's kind of a little diary, and... and that's an interesting form of showing... the... yeah.

R: Ok, cool. And I saw that you didn't touch the sewing machine

V19: I did!

R: You did?

V19: I did, for like 5 seconds (rires) I did for 5 seconds I said, ok, I, I... I have my... participation in this now, I'm ok (rires).

Visitor 21, Homme, 35 ans, psychologue

V21: Ahm... (0.2) so (soupires) the different pieces definitely stroke me differently, I didn't expect to take as long as I did to ahm to experience each of the pieces (.) ah... the... the ones with an audio or video component were (.) I guess the one on the computer as well, right, with somebody describing their experience in their own voice were (.) pretty striking ahm **listening to the women telling her son about her decision to conceive a child (.) that seemed pretty intimate and real.** And there was something about, there was something about (.) seeing the photograph of somebody and then seeing them in the book and on the screen, like when you see someone you know on television? Like there... this kind of odd nostalgia. Like 'I know that person' from the picture that was right next to the screen that I'm looking at, it doesn't, it's not that weird a coincidence, but it still feels kinda strange. Ah, the ah... (0.3) overall I thought it was (.) I'd say I enjoyed it, it was ahm... (0.3) it was pretty absorbing, an interesting way of spending an afternoon. And the way each, at least some of the installations came with like ah (0.2) kind of a **way of looking at it, like the one with the desk, so it's, you're not just reading the poem, you're experiencing that desk that's been set up for you,** and then the one with the ah (0.1) with ah... kind of cushion on the floor, sort of feels like you're in somebody's room watching their TV.

R: Uhum.

V21: So the, the way that those things were crafted together was (0.4) affecting. Ok, so that's the end of my answer to your first question.

R: Favourite piece.

V21: I enjoyed going through the photographs (0.1) and then I usually try not to do more than one thing at a time, but when I sat down there it felt like the experience to have was to watch the video, to have the experience of watching the video while going through the photographs, so it felt (.) like it was OK (.) to do two things at once, and I enjoyed that (0.3) and ah... and some of the photographs were also quite striking and interesting and stuff that was going on on the screen was (.) **it's like, like a window into some interesting real moments** the (.) ahm the 10 year-old putting make-up on his father (.) his head, the women doing the statical electricity on the (.) child's hair, like a, like a documentary in that it seems, it feels real, but it's not ahm (0.2) not even really a documentary, just like a (.) real moment out of somebody's life.

R. Ok. And did you go through the texts of the site while you were visiting, and if you did why, and if you didn't, why didn't you, and is this normally something that you do.

V21: So I did **not** go and check out the labels, ahm (0.1) I guess the first one I saw was the, the two people sleeping in the bed and ahm, I mean I kind of just forgot all about it (.) **and then the sewing machine was interactive and I wanted to see if I could make it so some different things** and, and I kinda remembered it again on the ahm (.) floor cushion exhibition, but that was taking up enough of my time just going through all of the materials, I thought, damn, I'm gonna go way past closing, so I, **I kinda just didn't get to it, I don't, I don't have a usual, I mean occasionally I go to some sort of art exhibition, I just usually, if it was right there I would read it (.)but (.) I mean I guess I didn't, I also (.) didn't really wanna stop what I was doing to look at my phone, which was what I'd have to do to read it.**

R. Ok. Ahm... do you think that it somewhat interfered or impacted like the way you experienced the artwork, that you didn't have more information about it? Or, or not, negatively or positively.

V21: Ahm... well (0.4) it's hard to say without going back and reading it (rires) if I went back and read it and there was like some very interesting and useful information in there, then I'd say, yeah, no, I should have read it, but (.) not having any idea, I mean I had an interesting and positive experience. Some of the things had written materials associated with it, the poem on the computer on the desk, the book of photographs with explanations next to the floor cushion exhibit, so **in some cases I did get a pretty substantial description anyway** ahm and those interestingly were the ones that stroke me the most, the ones that I had more information, so... **perhaps** reading would have been helpful if I hadn't mostly forgotten all about it?

Visitor 22: Homme, 31 ans, développeur

R - L'exposition. (parle d'oeuvres)

V22: Bah c'est, c'est, c'est bien, c'est original, dans le fond, bah j'ai bien aimé celui des, des textes puis le vidéo, les textes quand même j'ai vraiment aimé le fait que ça allait, bah j'ai pas pu tout le faire, mais j'imagine que chaque mot pouvait envoyer vers une nouvelle histoire, donc l'histoire était modifiée. Ahm... (0.2) j'aime l'idée de la, de la chose, puis, c'est ça, euh mais, mais c'est ça, j'ai aimé ça, à première vue c'était, bah ça ressemblait un peu, j'avais une idée parce que j'avais lu, justement, mais j'ai été surpris quand même des, des vidéos aussi puis, des réponses. **Bah comme on avait parlé là, de l'enfant, ça me touche directement dernièrement un peu, vu que j'en ai moi,** justement tout l'aspect le sexe de l'enfant, est-ce que c'est important, est-ce que c'est (.) qu'est-ce que ça représent dans la vie tout ça puis ah... après ça, les textes que... dans le fond la vision de la femme des... bah, de ce que j'ai compris, les relations, comment l'homme (inaudible), vu que moi je suis pas une femme, je... le sais pas nécessairement, puis là vu que j'ai une petite fille... ce pouvoir, ça peut être rough... par moments (rires) je dirais.

R: Oui, donc personnellement, ça t'a touché aussi?

V22: Ouais.

R: Les vidéos. Mais l'oeuvre de, de l'harcèlement sur l'ordinateur?

V22: Oui, bah c'est ça, comme je dis, c'est, c'est, c'est dur à lire, parce que...

R: Ah, tu parlais de celle-là?

V22: Bah moi je parlais des deux ensemble, t'sais on voit les deux aspects des, c'est pas mal les deux qui m'ont le plus touché, je dirais... je pense que c'est pas mal pour ça.

R: Ok. Normalement tu lis les textes?

V22: J'essaye le plus possible, oui. Quand même, parce que ça aide à... comprendre ce que l'artiste voulait faire aussi. On a toujours notre vision de la chose, mais c'est bon de savoir ce que l'artiste voit aussi derrière tout ça. Ça nous aide aussi, t'sais, si nous on n'arrive pas à voir ce que ça représente, peut-être juste pour donner une idée pour pouvoir pousser la chose un peu.

R: Et tu crois que le fait que t'avais lu les textes avant a beaucoup interféré ou changé tes perceptions?

V22: Non. Non, pas tant que ça, parce que... bah je dirais, j'ai lu les textes, mais... je l'avais pas devant moi. J'ai vraiment fait le tour quand même sans avoir à penser aux textes théoriques.

R: Ok.

V22: Mais... après ça, peut-être si je les relis, après les avoir vu, peut-être que ça va être différent.

R: Pendant la visite, pas ressenti le besoin de lire les textes?

V22: Non, non. Bah... **peut-être** pour celle-là [montre les poupées] j'aurais peut-être... je, j'ai posé la question.

Visitor 23 : Homme, étudiant, 28 ans

Visitor 24 : Homme, professeur, 31 ans

Exposition. [parle de l'expo]

V23: (0.5) I really liked the variety of different artworks and different mediums. It's like, it's actually very stimulating coming in and seeing the video right away, but I felt like the way the space is set up, I could really kind of like engage with each work kind of separately, maybe just 'cause (rires) Peter and I are the only, no one is here. But that was my first impression, just kind of like the chance to have a really intimate relationship with each of these works. About ahm... I had a feeling of (inaudible), or I was worried about other people observing me observe?

R: Yeah... like me, for instance, or (rires)

V24: Yeah, ahm... for me, it's my second time experiencing it, the first time ahm this place was packed full of people as you remember, and even there I found it (.) I didn't find it impossible, but there was some waiting in between you know experiencing things (.) ahm... but that was kinda fun 'cause I was able to watch other people experience things and kind of like wonder what could they possibly be experiencing. Ahm... you know like what were they listening to ahm... and I kind of, I remember... specifically wanting to come back when it was quieter and experience it either alone or with like one other person... or a small group instead. Yeah (.) while...Cody was on one side I was able to just kind of isolate myself in another place and that was kind of very nice. Ahm, there's also [like

R: [also in this perspective that he said that he doesn't like to be watched or, why do you think it's good to be isolated like...

V24: Wel... maybe... to just kind of allow yourself to take in what you're seeing ahm... maybe to allow yourself to take in what you're seeing without being judged. Ah... and maybe to just kind of allow yourself some, some space to like have your own thoughts.

V23: I think it's like, if someone is watching you watch something it's like, at least for me, I'm very aware of... my own performance of watching it. And... that can be fine sometimes, and in fact it could be fine for this exhibit as well, but I, I did appreciate that it was a more like intimate like report with the works. Like it just didn't occur to me that other people were watching me, and that seemed like a good thing.

V24: Yeah, I mean and some of the stories are quite personal, so like, the space where... there's kind of different families... and different relationships being shown on screen with the photos and the book *Does Care Have a Gender...* it was kind of, it felt so intimate (.) so (.) while, yeah it was kinda nice to just be able to... have some time alone and experience that and watch it without again, without feeling like we need to perform anything for anyone else, just kind of like, you're alone with it (.) I know with Eileen's piece, because I've read it

R: Before, right?

V24: Before, quite a few times, and you have [turns to his friend] probably edited it...

R: Oh, yeah? Ok!

V24: I'm sure, yeah?

V23: Yeah

V24: Yeah. Ahm... you know, ahm... that too, I feel is the type of story you kinda just maybe want some time with... ahm.. you might want to kind of just go through it at your own pace. Ahm... and a space where... you know you're kind of like boxed in and, and alone is kinda nice for that. Ahm...

V23: So the space works, in that sense, quite well. Ahm... it's also a quite beautiful space, yeah.

R: Favourite work.

V23: I really like the... kind of the assortment of different things to look at in, in the corner over there [pointes le travail de Kinga] I mean... each of the different set ups (inaudible). Ahm but... there's something about kind of being comfortable there, like in the... little zone ahm and being able to just put headphones on and kind of like ambient and just soaking on what is playing on the screen and like looking through the images, reading the book, like that, that felt to me like really **stimulating** and ahm, yeah, I really enjoyed that.

V24: I'm gonna have to agree... ah, I think my, my... they all have some level of interactivity, ahm... but the ones that stand out to me, other than of course my partner's, but there's a bit of a bias there (rires) are gonna be the, the... the one there, Does Care Have a Gender... its kind of, one of the books (.) ah... and you're kinda able to watch and listen while looking at photos... and kinda taking your time kinda going through these photos, as well as like looking through the book. Ahm and I also am a big fan of the, the menstrual project. I think for, for the.. I think there's just something about like the act of drinking and consuming, is like very... I mean, you cannot get more impressed than putting something into your body. So... you know, you interact with that, and you also kinda take something home with you as well. So... that's really nice. Ah... was the 2 that pop out other than Eileen's.

R: Texts

V23: Yeah, I did pull up like the Instagram account of the, that person, and I was, I was flipping through that. Ahm... but other than that, I kinda felt like... I'm gonna go to it later anyways so... it will be a good chance to like remind myself of the works ahm... with a bit of space, but (.) yea.

R: So, ahm, but it wasn't something that you missed.

V23: No, no. Sorry. Yeah.

V24: I, I might have preferred a bit more information ahm... for example, there's information here for the menstrual cup and I, I think it, it adds to the experience, so... while you maybe you can go experience it without reading anything, and that's one thing, **having the traditional... little bit of like, rational, or the artist's part, or... kind of like... something to... to kind of maybe like guide my thinking, or... or kind of like guide me into what maybe I should be thinking about while I'm... like doing it. I think that's something I really enjoy.** Ahm that was also present with the Instagram account ahm... just having, like hearing from the, from the... artist is just something I always really like. Ahm... so... yeah, I'm not opposed to having that.

R: Uhum. In a print way, you think

V24: Yeah, like, like this. I'm, but, I'm a big fan of this type of thing (.) Eileen gets annoyed at me sometimes when like, just like walking down the street and there's like an information thing and I go read it (rires) so that's like (.) just like a personal... preference.

R: Yeah.

V23: It's nice that it's online, though. I mean...

V24: Yeah.

V23: Yeah, 'cause like I kinda feel obligated to read like the legend if it's there, like this was like the first thing that I read when I came in [pointing at the curatorial text] whereas if it's (.) like **only online** I feel like the option is there to engage with the text first if I want to, I could go to the site and look it up before engaging it (.) ahm... but I feel like for whatever reason I don't have the choice, like I can't even look at the art sometimes 'cause I need to like read more context first. **Yeah, so, was nice the way that this was staged. Kind of like it left that up to me, gave me more agency.**

Visitor 25 : Femme, doctorante en Communication, 38 ans

Visitor 26 : Femme, réviseure linguistique, 46 ans

V25 : L'exposition m'a fait du bien parce que (.) ça me sort de ma réalité. Puis ça m'amène dans une réalité de... des gens que... qui ont une vie parfois difficile, mais qui nous la présentent avec beaucoup de générosité, soit l'artiste ou les gens qui participent à l'oeuvre. Et donc c'est dans ce sens-là que ça m'a fait du bien, d'avoir accès à leur réalité, et de savoir que, parce que j'ai une amie qui vit cette réalité que j'ai accès à son monde, mais pas à

travers seulement elle, à travers d'autres (.) grâce à l'artiste, ceux qui ont participé à son oeuvre, bah ça, ça m'a fait du bien. Puis c'est... il y avait des oeuvres que c'était assez long (.) donc je pouvais me reposer, me déposer, donc ça m'a fait du bien pour ces deux raisons-là principalement.

V26 : Bah oui je... je pense que les oeuvres sont pas au même niveau, il y a des artistes eh qui ont commencé leur carrière avec des oeuvres magnifiques, avec les oeuvres qui ont beaucoup de résonance avec d'autres oeuvres, et... qui sont très fortes (.) et ah d'autres qui sont, je trouve, ah... un peu aléatoires et... ahm... alors je crois que le niveau n'est pas très, euh, égal?

R: Uhum.

V26 : Et je... je ne sais pas si les critères étaient esthétiques ou plutôt conceptuels, ou ah... c'est... ouais, quelques oeuvres que je trouve sont extrêmement fortes, et ahm c'est intéressant... de voir ahm (0.3) je, je suis curieuse de voir la suite de ces artistes.

R: Uhum.

V25: Est-ce que je pourrais ajouter?

R: Bien sûr! Tu peux tout faire.

V25: Que j'ai fait mon commentaire basé sur seulement mon expérience, j'ai absolument rien lu.

R: Oui, j'ai vu ça.

V25: Donc euh... j'allais pour le ressenti (.) aujourd'hui.

R: Ok.

V25: Et... en fait, j'avais pas envie de lire ici sur demande, donc je vais possiblement le faire arrivée chez moi.

R: Uhum. Ok.

V25: Mais [je sais que

R: [donc ça me ramène à la deuxième question (.) c'était, j'ai vu que vous n'avez pas lu les textes qui étaient sur le site et tout, et je voulais vous demander justement, juste de développer un peu plus genre pourquoi vous l'avez pas lu, et si normalement quand vous allez dans d'autres expositions, si vous lisez, s'il a des cartes sur les murs, si normalement vous préférez lire ou pas, et pourquoi vous l'avez pas fait ici.

V25: Ah (.) mes expériences artistiques sont pas dans les musées habituellement, c'est plutôt des performances de danse (.) puis... pour savoir si je suis prête à payer X prix pour aller voir une performance souvent je (rires) je vais regarder ce que c'est.

R: Oui.

V25: Mais si c'est quelqu'un que je connais qui m'invite à sa performance (.) bah comme je sais que je vais aller peu importe le prix, là je vais pas regarder le petit extrait, le petit clip là euh descriptif, je vais le voir après.

R: Ok! Donc [c'est

V25: [pour me laisser vivre le moment pas par rapport à ce qui est défini, par rapport à ce que je définis, puis ensuite je vais voir si ce que j'ai vécu s'aligne avec ce qui est proposé. Donc euh quand je suis venue ici (.) bah... je suis venue dans cet esprit là. Et... et donc ah... puis les seules fois où je suis allée au musée (.) soit je... bah j'ai fait comme, j'ai fait le cliché de regarder puis là me dire 'ah il y a l'affiche, donc je vais la lire' (0.1) mais naturellement j'aime mieux juste regarder puis y vivre, puis... des fois quand je me sens trop seule (rires) j'aime ça aussi avoir l'audio (.) ouais. Donc c'est comme ça, mais aujourd'hui... bah parce que on m'a invité et en tout cas, que c'était... pas... bah je sais pas si je pourrais dire ça, parce que t'sais, c'est une personne que je connaissais que m'a invité, j'ai été avec l'approche de me laisser emporter par le moment, puis ensuite découvrir ce que c'est après.

R: Tu vas aimer sur le site il y a des audios aussi. (rires)

V25: Ok (rires).

V26: Ah oui, je crois que c'était eh... un bon choix de ne pas mettre des informations, des eh... (0.2) des textes écrits par les artistes pour expliquer les oeuvres parce que (.) ahm... je trouve c'est... c'est trop, il y a une formule qui est bien connue dans les, les galeries, les musées, et ah... il y a beaucoup de clichés finalement et ah, hum... l'art, ce n'est pas par les concepts que ça s'opère, c'est avant... (0.1) je crois que... c'est mieux de ... analyser l'oeuvre et de observer l'oeuvre sans une explication qui vient de l'extérieur alors pour moi je trouve c'est un bon

choix (.) ahm... parfois le nom de l'artiste est très présent, c'est très clair eh... parfois c'est pas très clair, alors je crois que c'est bien de... ahm... au moins mettre le nom... l'auteur (0.1) pour chacune des oeuvres

R: Uhum.

V26: Ahm... parce qu'on a... c'est pour reconnaître le travail de la personne.

R: Uhum.

V26: Ahm... ça, c'est préférable, mais de mettre des textes, des explications, c'est ah... c'est inutile, je trouve, c'est, ça aussi porte des préjugés peut-être, alors je, j'ai aimé le choix de ne pas mettre les textes, mais aussi on met souvent la nationalité de la personne (.) je trouve c'est, c'est simplement son, ça... parfois... parfois ça porte des préjugés, mais si on est attentifs on peut deviner des, des lieux qui ont affecté la personne qui a fait l'oeuvre (0.2) mais c'est intéressant de... d'avoir beaucoup de diversité dans l'exposition, c'est juste ahm... peut être mettre le nom de la personne.

R: Uhum.

V26: Du groupe.

R: Une oeuvre

V25: Le vidéo dans le fond. Je sais pas comment il s'appelle, je l'ai pas vu au complet, je crois qu'il manque une scène (.) mais... ça serait ce vidéo-là, parce que je vois la réalité des gens que je... (0.1) côtoie pas nécessairement, et ah... j'ai trouvé, bah, d'avoir, c'est ça, c'est comme un peu du voyeurisme de voir ces gens-là dans leur monde, puis de voir par exemple le petit garçon comment ses parents lui parlent et je sais même pas si c'est un petit garçon en fait, t'sais c'est un peu confus, il y a pas tant d'explication, mais... c'est tellement beau, le plus beau pour moi ça a été la maman avec le petit garçon (.) dans le berceau. Tellement d'amour, de sensibilité dans le toucher, de... comme ça grossesse, pour moi c'était comme l'horreur, mais comment elle le racontait c'était comme 'wow c'est une expérience méditative finalement' (rires) et donc ça m'a mis en paix avec la grossesse (.) parce que comment elle la présentait t'sais c'était comme un processus qu'il faut apprécier même si c'est comme 30 heures de... de...

R: Travail

V25: Ça lui a pris 30 heures de travail t'sais, elle a dit qu'elle a apprécié chaque moment parce qu'au bout du compte son fils est né, et donc (.) ça, tous les clips m'ont touché. Surtout quand ils bougeaient, parce qu'à un moment le mec faisait que lire, donc j'ai eu tendance à regarder les photos, j'ai un peu décroché (.) puis c'est drôle mais il était noir, alors je me suis dit 'Régine support, support', comme en voulant dire "supporte tes semblables" (rires)

R: hahaha

V25: Donc là j'ai déposé les photos pour l'écouter puis le regarder hahaha

R: Wow, c'est drôle ça.

V25: Et donc, c'est ce qui m'a le plus... touché, j'ai, j'ai pas écouté jusqu'à la fin, parce que je me suis dit là je ne sais pas combien de temps ça dure, je peux pas être là toute la journée.

R: Uhum

V25: Mais... ça a été... mon oeuvre.

R: C'est 24 minutes en fait.

V25: Ah ok (rires) c'est ça. Ça c'est une chose, je savais pas combien de temps ça allait durer. Voilà.

V26: Ahm... [elle se lève et marche jusqu'à l'oeuvre Na Cama] il n'y a pas de nom sur le, le film commence par Boca?

V25: Boca, pêlo, narciz

R: Oui. C'est euh Na Cama, il s'appelle Dans le Lit.

V26: Ok. C'est euh... c'est l'oeuvre que j'ai appréciée le plus.

R: Ok.

V26: Ahm je crois que... c'est ahm... parce que je crois que le son est très bien travaillé (.) ahm... (0.2) et c'est très, ahm... c'est fragmentaire (.) c'est ahm... très ludique et ah... il y a beaucoup d'imagination (.) et c'est un

peu ahm... un peu comme les figures de clowns, c'est... alors ce n'est pas, c'est une autre part de Montréal, c'est un monde ah... détaché de notre monde, c'est un peu l'inverse

V25: Ah oui!

V26: Je trouve comme l'inverse... t'sais, des choses que j'ai apprécié le plus. Je trouve que euh aussi ce n'est pas une question de... (0.2) **la question de féminité dans ce... dans cette oeuvre est très, très subtile**, c'est très eh... ahm... (inaudible) l'essentialisme, c'est clair... et n'y a... rien de cliché dans ce court-métrage avec le... bah c'est une installation avec le... ahm... Alors (.) il y a aussi l'élément sculptural (.) avec les deux personnes dans le lit qui regardent l'image et on regarde avec ces gens dans le lit (.) mais à un moment donné il y a une autre image dans l'image qui le regarde alors c'est une mise en abîme que... j'ai trouvé ça super, et c'est un peu aussi, il y a une relation entre des, l'image et la sculpture parce que les deux figures (.) sont peut-être les mêmes, mais plus âgées. Alors on voit un progrès... ahm... il y a, **je crois que c'est euh bien fondé l'aspect sculptural, l'aspect installation, c'est bien fondé, ça a du sens de le mettre dans une galerie. On ne peut pas faire ça dans un cinéma. Et je crois que les gens ont bien compris, le collectif a bien compris les limites de la galerie aussi, les possibilités d'être dans l'espace galerie, et je crois que c'est une belle longueur, c'est pas trop long, il y a une belle structure à l'oeuvre.** Ahm... il y a aussi eh... c'est juste le travail du son, j'ai trouvé ça brillant. Et ah... il y avait beaucoup de coupures brusques, et c'est ah... c'est un peu confus à un moment donné, et c'est très drôle la relation entre les deux... ahm... les deux femmes qui euh... se nourrissent ah... une à l'autre, c'est ah... alors... ce n'est pas réel, c'est un peu détaché de notre monde, mais... **c'est un peu en parallèle avec, avec la question de... de l'exposition, c'est subtile**, et ça, ça m'intéresse, et ça... je vais garder ça longtemps. Et ce n'est pas choquant, c'est pas ahm... ahm... et aussi **c'est facile d'accès. J'ai trouvé, peut-être je suis plus âgée (rires) que les personnes qui vont voir la plupart de ces oeuvres, je suis plus âgée, c'est plus difficile pour moi d'accéder à... à l'ordinateur, ou ah... je, je n'ai pas de téléphone, alors pour moi c'était difficile de voir euh... sur Instagram, l'autre oeuvre, parce que je n'ai pas l'habilité de...**

R: Uhum.

V26: De manipuler cette technologie, c'est la même chose avec le ahm... l'ordinateur, parce que... je travaille avec une souris, je n'ai pas...

R: Ok, uhum.

V26: Alors les autres oeuvres c'était plus difficile pour moi... et j'ai trouvé que c'était pas aussi bien... ficelé, c'était un peu ah... (0.3) c'est mon défaut, mais j'ai trouvé, c'est plus facile quand c'est présenté comme ça, et personne n'a rien à toucher, rien à manipuler pour faire marcher l'oeuvre, ça, ça, ça... parle tout seul. C'est la perspective d'une personne de mon âge, des années 80 (rires).

Visitor 27 : Femme, artiste, 24 ans

V27: Ahm... quand je suis rentrée, j'ai trouvé qu'il y avait... c'était chouette d'avoir comme, une image qui est animée dès que tu rentres (.) et eh... t'arrives, t'as ton regard qui arrive sur l'image, et puis après la deuxième étape c'est de regarder le texte, donc j'ai trouvé que j'ai pas (.) ahm, **parfois quand tu rentres dans une salle, et qui est très très grande et t'as beaucoup d'oeuvres les unes après les autres, j'ai trouvé qu'il y avait quelque chose qui était chouette (.) dans le fait de découvrir petit à petit.** En termes de scénographie, et d'arriver... et puis après de lire... j'ai même pas lu les textes parce que... j'étais familière avec l'idée avant. J'ai trouvé que c'était... toutes oeuvres, **c'était vraiment des trucs à développer, leça demandait beaucoup de temps**, je suis passée, je me suis dit l'espace est très petit, mais c'est comme si chaque pièce (.) par exemple la pièce où t'as... tu dois avoir une conversation...ahm... une autre où tu vas lire, après la pièce Instagram où tu vas aller sur l'Instagram, et **c'est hyper long, enfin c'est comme si tout avait une profondeur, c'est comme si c'était des petites parties d'iceberg et tout le reste était beaucoup plus...** il y avait vraiment ahm... quelque chose de (.) ahm... que... tu choisisais en fait d'interagir complètement ou pas avec. Genre j'ai choisi de regarder quelques vidéos de l'Instagram, mais pas toutes, parce que en termes de temps, ou d'énergie, j'ai choisi simplement d'interagir de cette manière là, par contre je me suis assise ahm pour l'installation de Kinga, je me suis assise pendant... peut-être 15, 20 minutes, en commençant à lire le bouquin, en regardant toutes les images, en regardant les vidéos les unes après les autres, donc je sentais qu'il y

avait vraiment c'est ça, un choix où tu décides de mettre ton focus (.) ah... la... (0.1) après, en terme d'énergie, quand je suis arrivée à la pièce par exemple... où c'était le... web art (.) genre le...

R: Jeu vidéo?

V27: Ouais le jeu vidéo, j'avais moins d'énergie pour interagir avec ça, et... ma réaction c'était de voir oh ok il y a une petite carte pour que j'aïlle en ligne plus tard, c'est ce que je vais faire, il y a quelque chose que je peux prendre avec moi et interagir avec ça plus tard, ah... et j'avais pas l'énergie de... de... en fait, mais c'est souvent le truc avec ces espèces de trucs labyrinthiques (.) je sais pas dans quoi je m'engage quand je commence l'histoire, et je sais pas si ça peut durer une heure, deux heures, ou 10 minutes. Donc eh... à ce moment-là, alors que par exemple une pile de photos je vois c'est quoi la pile de photo, un bouquin je vois la taille d'un bouquin, et la vidéo... je pense qu'on est peut-être plus... amenée... à apprivoiser les vidéos et tu peux avoir un rapport assez passif avec la vidéo par exemple, moi je lisais le bouquin en regardant la vidéo et en regardant les photos, enfin... tu pouvais tout faire en même temps.

R: Uhum.

V27: Ah... l'installation sonore (.) c'est celle où... où j'ai peut-être fait le moins d'efforts en terme d'énergie, enfin j'ai écouté un petit peu, j'ai vu que c'était la même ah... la même bande son sur les deux, et c'était très répétitif, ça disait des choses assez similaires (.) et euh... il y avait vraiment... là encore je voyais qu'il y avait quelque chose d'hyper quantitatif, de très très très très large, enfin c'était comme énumération ça, ça, ça à telle heure, et euh j'avais presque envie de le voir, il y avait un mur blanc devant, j'avais envie de le voir quantifié, j'avais envie d'avoir comme ah... une... comment dire, une queue visuelle de la (0.2) t'sais genre, en dessous de l'iceberg. Mais euh... du coup c'était mon impression générale, ahm.... et...

R: Uhum.

V27: Et sinon, il y avait quelque chose qui était très (0.1) il y a quelque chose qui est très... personnel dans plusieurs des, j'ai trouvé que ces pièces-là marchaient bien, enfin, même le, c'est con, mais même l'Instagram a quelque chose qui est chouette, l'idée d'aller sur l'Instagram d'une personne et de voir que... elle développe ça euh... sur la durée... et ahm idem pour l'installation de Kinga... ahm... même quand la personne va parler par exemple ok à telle heure tel shot machin, enfin tu, tu sens vraiment un... (0.2) une connexion avec un vécu particulier.

R: oeuvre préférée.

V27: Euh... (0.10) je pense que... j'ai bien connecté avec celle de... Kinga, mais après c'est aussi parce que... je connais cette personne ou je reconnaissais des gens là-dedans, donc il y avait quelque chose qui était ah, attrayant là-dedans... (0.1) simplement aussi parce que, c'est con mais, le pouffe est confortable. Je sais que c'est con mais, ça fait vraiment une différence, le fait de s'asseoir, et de, la manière dont tu vas interagir avec (.) toutes les pièces, et le fait que c'est toi qui construis un petit peu le panorama, parce qu'il y a des photos, il y a le bouquin, et il y a la vidéo, donc t'es pas obligé d'interagir avec l'oeuvre d'une manière spécifique (.) et aussi parce que... on sent que c'est, c'est plus une recherche (.) ah... qui se manifeste de cette façon-là, mais que Kinga fait un travail qui va au-delà de ça, et après, et que c'est pas juste, c'est pas une installation qui est terminée. Ah... en tant que tel. En tout cas, je trouvais.

R: Uhum.

V27: Ahm... (0.1) ensuite, après... euh... (0.2) j'ai bien aimé le, le fait, dans... l'installation Instagram, il y avait quelque chose que j'aimais bien, dans le fait de, la description des images (.) donc je vais essayer de décrire telle ou telle image, il y avait quelque chose qui était... que je trouvais... attrayant, parce que ça parlait aussi de, de... (0.1) ça allait avec mon espèce de sentiment général de 'ah tu vois juste une petite partie' mais il y a quelque chose qui va vraiment au-delà de ça, et ça je trouvais que ça marchait bien eh... je trouve que par exemple les... comment dire, les cups (.) ahm... je sais pas si ça a créé pour moi vraiment l'effet que ça doit créer en quelque sort, ou du moins enfin (.) euh... je bois là-dedans... et on parle de ça, mais j'ai, j'ai l'impression que... j'aimerais avoir plus d'outils pour en parler, ou plus de choses pour... peut-être que c'est une oeuvre, là elle est à l'entrée, je suis contente d'être allée à la fin, mais je sais pas si les gens commencent par ça, c'est chouette d'arriver là chargé avec plus d'information en quelque sorte, on dirait que c'est comme une... une pièce de fin, mais là je trouvais que la manière dont on faisait,

on passait vers la gauche, parce que moi j'avais envie de passer vers la gauche, puis après j'arrivais à... alors en fait non parce que le...la pièce... le texte, la plupart des gens en fait allait à droite et revenait comme ça, donc je sais pas.

R: Lire les textes.

V27: Euh je pense par flemme (.) ou, enfin c'est comme je parlais un petit peu de (.) je vois que c'est beaucoup plus... comment dire, il y a quelque chose qui est beaucoup plus large que moi, mais le fait d'aller sur mon téléphone et de taper l'adresse du site, j'avais pas fait cette démarche-là, je me suis dit, je... il y a déjà tellement de matériel qui est présent que j'ai l'impression que ça va prendre encore plus de temps et que c'est quelque chose que je peux peut-être interagir avec ça **après** (.) euh je trouvais que par exemple... ça m'a pas manqué tant que ça, la pièce de Kinga ça m'a pas manqué du tout mais parce qu'il y avait beaucoup de texte, euh la pièce euh... avec l'ordinateur, il y avait comme des bouquins, il avait un truc aspect recherche, ça m'a manqué peut-être pour... l'audio, où j'ai pas besoin d'un texte explicatif mais j'aurais voulu qu'il ait plus (0.1) d'information, j'aurais envie que mon regard soit guidé quelque part alors que là je regardais vers le sol, mais là mon regard est guidé vers un mur blanc, et peut-être que ça va avec la pièce audio, mais... euh... je me suis sentie **hyper perdue** parce que quand t'as, je suis arrivée genre c'était comme une... une liste de choses les unes après les autres, et t'as l'impression que ça peut durer pour tout, ça peut durer super longtemps, et je sais pas dans quoi je m'engage, donc il y avait un petit peu ce... et **pourtant** j'ai même pas fait l'effort d'aller quand même sur Internet pour voir ce dont on parlait, je pense que c'est une question de... en tant que personne qui visite j'avais juste pas l'énergie de faire ça, et comme j'étais... je suis là dans l'espace (.) tangible, j'ai pas envie d'aller mettre de l'énergie, donc comment dire euh... (0.3) **share**, genre de partager mon énergie entre cet espace-là et un espace qui est virtuel et passer (.) encore du temps sur nos téléphones, je pense qu'il y avait de ça. Là aussi où ça m'a manqué beaucoup c'est la... la pièce euh... interactive là, la machine à coudre, parce que... même si... à l'entrée, et même en plus si je te connais, et à l'entrée je sais tu as dit oui, tu peux toucher à tout, il y a des choses où je sais que je peux pas les toucher, je sais que je peux pas débrancher l'ipad, ou je sais que je ne peux pas bouger le petit ou... il ya des choses où je me dis non c'est fragile, ou les petites tasses je peux les prendre mais elles sont fragiles, donc je vois ça, je vois qu'il y a du scotch en plus sur la pédale, parce que je me suis dit est-ce que il y a une chaise, voilà, donc je me dis pour les... c'est comme si j'étais **bête** en tant que personne qui visite, j'ai vraiment besoin qu'on me dise 'oui tu as le droit de toucher à ça, ou non t'as pas le droit de toucher à ça', ou pas exemple quand tu as des trucs très clairs pour les cups, peut-être un petit texte qui dit 'voilà la marche à suivre, voilà comment interagir avec cette oeuvre-là'. Ahm... voilà les règles du jeu, et à partir de ça, là je me sens... empowered pour vraiment interagir avec la pièce, sinon j'ai peur de déranger, mais d'autres personnes... ils sont allés, tu vois, d'autres personnes ont interagi peut-être plus... facilement, moi je me suis dit 'non il y a du scotch sur la pédale, ça veut dire qu'il faut pas toucher à la pédale'... mais voilà.

V28: Femme, musicienne, 39 ans

V28: Ahm... bah je pense que comme toute personne, certaines, euh... **stations**, je vais appeler ça comme ça, m'ont interpellé plus que d'autres. Euh... (0.1) je pense que, t'sais... le, l'importance du sujet ne se questionne pas, étant donné que c'est tellement présent comme questionnement dans notre société actuelle et tout ça (.) mais moi personnellement (0.1) comme individu, disons l'aspect queer, étant donné que c'est quelque chose qui n'est pas dans ma réalité, moi comme spectatrice c'est sûr que (.) il y a un deuxième niveau de me sentir plus connecté, même quand c'est ça le sujet, disons euh... Does Care Have a Gender, c'est ça le sujet, par contre elle touche à d'autres facettes sur l'intimité comme artiste ou quand il y a d'autres facettes qui elles peuvent me rejoindre comme individu (.) ça va comme chercher (.) un plus grand spectre chez moi, ça crée pas des distances en fait. Ça fait que pendant que j'écoutais le vidéo puis je regardais son livre, il y avait comme mon troisième cerveau qui pensait à ça puis qui me disait 'ah c'est intéressant t'sais, finalement euh (.) quand on est artiste, quand on trouve un moyen de vraiment partager le sujet, le coeur de ce qu'on veut partager, mais d'une manière (.) qui fait que si l'autre n'est pas concerné **directement** par ça (.) mais qui peut être concerné par un sujet qui flotte autour, 'il y a moyen d'aller chercher, en même temps qu'on lui transmet... euh... là je te parle plus de l'expo elle-même, je te parle de ça exactement, mais euh...

R : Le sujet qui flotte autour, ça veut dire quoi?

V28: Euh (0.4) mais tu vois parce qu'à un moment, elle dit dans son livre, elle dit euh 'je demande à mes sujets de se rendre vulnérable', donc faut que je me questionne moi aussi qu'est-ce que je suis prête à faire voir le public, c'est quoi la limite entre ce que je veux montrer et ce que je veux pas montrer, c'est un questionnement que j'ai, moi, puis que je commence à explorer plus, la photo, et tout ça. Là elle parle de son art, elle parle de la photo (0.1) elle parle aussi peut-être de 'qu'est-ce que je veux partager dans ma vie' (0.1) même si t'es en train de dire 'moi je parle de ma vie queer trans, qu'est-ce que je veux partager exactement, mais en fait (.) qu'est-ce que je veux partager dans mon intimité nanana, ça enveloppe tellement de choses (.) **donc t'sais cette station-là je trouvais que ça pouvait aller chercher (.) égoïstement en fait, moi j'allais trouver quelque chose qui me touchait moi personnellement. Au lieu d'être juste observatrice des questionnements de quelqu'un, ou de son trajet, de son parcours. Quand tu trouves quelque chose qui va te... t'sais.** C'est super spécifique comme réponse par rapport à mon expérience personnelle, là. Euh.... ta question est tellement générale! Je pourrais dire nombre de choses. Je continue? (rires)

R: Uhum! (rires)

V28: Bah **la première station, les menstrual cups, j'avais envie de le faire mais vu que je suis toute seule, bah c'est sûr que j'aurais pu te demander de faire ça avec moi mais (.) euh (0.1) on dirait que je me disais qu'il fallait que ce soit avec quelqu'un qui était venu voir l'expo t'sais.** Fait que je ne suis même pas allée m'asseoir toute seule, fait que j'aurais envie d'ouvrir la porte à la discussion, mais je me disais 'ah c'est dommage que je sois pas avec quelqu'un', puis, mais c'est une décision, t'sais, d'avoir décidé de pas y aller. **Eh... j'aime beaucoup l'idée qu'il y ait pas des... des trucs écrits.** Moi je suis allée voir sur le site pour en voir (.) mais j'aime ça que ça (.) oh bah en fait, des fois quand on n'a pas envie de les lire on leur regard tout simplement pas, puis ça finira, on continue, **mais ça crée peut-être une espèce d'unité t'sais aussi, le fait que ce soit pas identifié que c'est différents artistes, que soit pas marqué,** puis j'aime beaucoup le fait qu'on puisse choisir quel type de court texte, long texte, ou pas, t'sais des fois c'est quelque chose qui fait que c'est drainant, quand c'est super long comme descriptif puis ça t'touche pas, t'sais tu peux y aller avec ce qui te ressemble (.) finalement (0.1) euh.... **après ça qu'est-ce que je pourrais dire... parce que je pourrais parler de chaque station mais ça ça devient une observation sur les oeuvres elles-mêmes.**

R: C'est ma deuxième question, c'est euh si tu devais, ou si tu voulais, choisir ton oeuvre préférée, ça serait laquelle et pourquoi (0.2) J'imagine que ça serait celle dont t'as parlé?

V28: Ça serait elle ou l'autre euh... comment elle s'appelle... circuits. Circuits (prononciation en français) (0.4) parce que... (0.1) Does Care Have a Gender il y a (.) comme la, la... une grande simplicité (.) dans... comment on peut entrer dans son univers (.) dans son intimité. Les photos, j'ai adoré ça! C'est comme (.) tu sens que c'est vraiment les photos (.) de la vie de quelqu'un. **C'est super agréable le feeling, de regarder la vie de quelqu'un sans connaître la personne.**]Je feeling de regarder (.) 'la vie de quelqu'un sans connaître la personne, puis qu'encore là, ça transmet, par le biais, ça transmet, par les photos, ses questions sur la vie queer, trans et tout ça (.) mais au delà de ça, toi t'as une expérience de juste être dans... j'assiste à l'intimité de quelqu'un à mon rythme, je passe là le temps que je veux sur les images qui me touchent plus ou moins, ou, t'sais (0.2) son livre, son livre, il... il est génial. Comme, je sais pas s'il est en vendre dans la vie, mais je trouve [que

R:

[oui.

V28: Oui? Eh... j'aime beaucoup moi personnellement ce qui est épuré, quand il y a de l'espace pour respirer (.) puis son livre il est vraiment fait comme ça, les photos, les petits textes, il y a de l'espace, il y a de l'air...

R: Ça rejoint aussi le fait que t'aime qu'il n'y a pas de texte dans l'expo.

V28: Ouais. Mais tu vois je suis allée, pourtant, t'sais. Des fois pour confirmer, ou voir (.) qu'est-ce que l'artiste voulait (.) mais j'aime avoir toujours la place de moi de prendre comme je veux. Bah même des peintures, j'aime ça quand ça respire, quand c'est pas chargé.

R: Uhum.

V28 Bah j'ai une afinité pour ça.

R: Est-ce que t'as lu tous les textes ou t'as choisi quelques uns...

V28: Sur le site tu veux dire?

R: Oui. Genre, pour quelques oeuvres... et si oui, je voulais savoir aussi tes habitudes normales dans une exposition, si tu, normalement si tu lis les cartels ou pas.

V28: Je crois que je tous lus je crois bien que je les ai tous lus, eh... pour différentes pulsions. Des fois c'était (0.2) j'ai pas du tout été touchée ou compris cette situation-là, je veux aller voir c'était quoi leur objectif, c'était quoi leur visé, des fois c'était le contraire, c'était... (clignote les yeux et fait un bruit de confirmation avec la bouche) donc je veux en savoir plus, eh... (0.5) mon habitude dans les musées, c'est, habituellement je vais regarder le titre, le petit descriptif, si c'est trop long je me fais chier, j'y vais pas. Je veux pas, je veux pas eh une thèse sur ton oeuvre, je veux, moi en générale j'aime prendre **mon** pouls, après (.) aller voir (.) qu'est-ce que l'artiste voulait, puis là me dire 'ah, t'sais, est-ce que ça correspond'... eh...

R: Et est-ce que t'as lu le même format pour toutes les oeuvres ou t'as changé en fonction?

V28: Non, je crois que j'ai lu le même format, je suis allée dans court texte. J'étais intriguée par poème (.) mais en même temps je suis pas allée voir (.) eh... parce que je voulais aussi noir sur blanc, t'sais, comme, je me disais poème, ça va être encore peut-être euh... euh... bah justement, artistique-poétique, alors que là j'étais intriguée par savoir c'était quoi la démarche, c'était quoi l'objectif, c'était quoi le projet, t'sais (0.1) puis court parce que c'est ça, je voulais pas m'épeindre dans (0.1) je voulais 'juste savoir l'information juste pour me permettre de vivre l'expérience après, à ma manière. En fait c'est ça l'affaire, c'est que j'aime quand (.) il y a moyen de vivre la chose à ta manière.

R: Uhum

V28: Même quand t'as toute l'information (0.1) de l'artiste, de... la visé artistique, de... t'sais. Quand il y a un espace pour quand même, même si tu lis tout ça et dit 'ei c'est fou moi je le perçois t'sais 180 degrés de l'autre côté, mais c'est correc quand même, donc c'est ça.

V29 - Femme, 29 ans, doctorante en communication

V29: Ehm... (0.2) j'ai vraiment aimé, puis euh... en fait (0.1) ce que j'ai aimé le plus je pense c'est euh le fait que... le fait qu'on sente une espèce de connexion entre toutes les oeuvres (.) ahm... c'est pas que... j'ai pas forcément **accroché** sur une seule oeuvre en particulier, mais en lisant les textes déjà des euh sur le site, parce que moi j'aime lire les textes dans les expos de toute façon, et euh... et au fur et à mesure en allant euh, euh... voir chaque oeuvre j'ai eu un peu le feeling que t'sais, qu'il y avait des petits clings d'oeil de parler d'autres sur euh, ahm... une autre oeuvre, qu'il y avait des choses qui dialoguaient, ou qui euh qui se correspondaient, ou au contraire, qui entraient un peu en... genre, en conflit (.) et eh... et en fait je crois que ça crée un climat un peu... un peu intimiste (.) et je crois que c'est ça que j'ai le plus aimé en fait, cet aspect là.

- T'as dit qu'il n'y a pas une oeuvre que t'as préféré ou quoi, mais si tu voulais choisir une, ça serait laquelle et pourquoi? Mais si tu veux pas, c'est pas grave.

Ok. Euh... (0.6) celle que j'ai préféré je pense que c'est peut-être quand même ahm... euh, bah celle sur laquelle j'ai passé moins de temps aujourd'hui parce que je l'avais fait euh... l'autre fois, mais c'est celle sur les coupes menstruelles. Euhm... parce que... (0.6) parce que je la trouve très intuitive et très euh... euh... (0.2) vivante en fait. Euh je trouve ça... je trouve ça chouette qu'elle **parle** directement bah au public puis que euh... euh... (0.1) je sais pas, peut-être que je suis particulièrement euh... eh... comment dire, sensible, sensible au sujet (.) euh... et que euh... (0.2) et que c'est pour ça que ça m'accroche, mais euh j'ai vraiment aimé le fait de, ahm... (0.3) en fait de pouvoir créer une espèce de dialogue autour de euh autour de l'oeuvre en fait, et de pas être soumise à... à une vision et à... comment dire, à... de pas me sentir **complètement** prise par une intime idée ou une vision de l'artiste, mais au contraire de euh... de tisser ma, ma propre vision, ma propre intimité avec quelqu'un d'autre en plus en face pour dialoguer.

- Tu l'avais fait avec Cynthia le vernissage, c'est ça?

Ouais. Ouais, c'est ça. Et même Camille qui était rentrée euh dans la discussion ensuite, et je trouvais que c'est marrant cette espère de... manière que l'oeuvre a de... a de se multiplier un petit peu en dehors de l'espace qui lui est circonscrit aussi physiquement, elle est située dans un certain endroit dans l'expo puis nous on était un peu en retrait à un moment et on continue quand même et on parlait, puis après il y a Félix euh qui est aussi entré dans la conversation en faisant une **blague**, puisqu'il était peut-être un peu mal à l'aise aussi par rapport à ça, euh qu'on était toutes les 2 en train de parler de nos règles concrètement, et... et... il y a un petit aspect colonisateur hein je trouve, dans l'oeuvre

que je trouve marrant, et ça, ça m'a plu, ouais.

- Tu veux dire quoi par colonisateur?

Bah (.) le fait que euh si tu fais un schéma, un dessin, t'as l'oeuvre dans un coin, puis bon on est censé s'asseoir sur les deux poufs, mais on l'a pas fait

R: Uhum

Donc on était un petit peu à côté de l'oeuvre, puis on la faisait vivre quand même, puis après il y a Camille qui arrivait un peu plus loin, donc on a étendu un peu l'espace aussi, t'sais ça fait quand même des petits agregats, des petites mollécules qui s'ajoutent au fur et à mesure (.) ahm vraiment en terme physique et en terme d'espace, quoi.

- Lu les textes.

Alors ahm... je les ai lus pour toutes les oeuvres, euh... il y a une première raison, c'est pas l'unique, mais c'est la raison de départ on va dire, c'est que... souvent (.) ehm et particulièrement dans les oeuvres d'art contemporain ou d'arts médiatiques euh qui parfois sont pas saisissables dès le premier coup d'oeil ou euh de la première écoute, j'ai souvent le sentiment d'être un peu intimidée. Par les oeuvres, par le lieu aussi, par la mise en exposition etc. Et e]uh.... donc j'ai besoin d'un texte pour, au départ, me... me prendre par la main et... et me donner un peu de matière à **agripper** euh les oeuvres les oeuvres qui sont loin de moi. Donc la première fonction pour moi c'est euh... être rassurée. Un peu. Et ensuite ahm... (0.2) j'aime beaucoup lire des trucs à côté des oeuvres parce que euh... (0.6) parce que j'ai l'impression de, comment dire (0.6) j'ai l'impression que l'oeuvre elle existe de **plein** de formes différentes et euh que euh.... que je vais pas avoir les mêmes idées, les mêmes ressentis en lisant en bout de texte ou en regardant juste l'oeuvre, si c'est un support visuel, et (0.11) c'est comme si c'était euh une espèce de **bonus** euh... euh que je peux pas m'empêcher d'aller regarder parce que je sais que ça va apporter quelque chose et par forcément juste un élément plate de compréhension là mais euh... que ça va m'apporter ahm... comme une extension, ou un complément, ou... euh ou un autre regard (.) qui peut-être me ferra accéder aussi à des choses que j'ai pas vu ou... ou me questionnera sur euh, euh des choses qui me paraissaient évidentes alors que... ça l'est peut-être pas tant que ça (.) et euh... (0.3) ouais c'est principalement ça qui me motive à lire euh... à lire les textes généralement et à les avoir lus là.

- Et t'as lu lesquels à chaque fois?

Je les ai lus quasi tous

R:Ouais. Mais genre les formats, t'as lu tous les formats?

Ouais. J'ai lu tous les formats euh... sachant que j'ai une petite préférence pour le format poétique.

R; Uhum.

Parce que euh... (0.1) souvent je trouve que ça en dit vraiment plus que euh qu'un texte peut-être plus explicatif ou plus contextuel (.) et souvent... euh (0.4) en tout cas là dans ceux que j'ai lus pour l'expo, j'e trouve qu'à chaque fois (.) il y a comme... (0.2) il y a comme un **truc essentiel** qui euh... euh... (0.1) qui est amené par les textes poétiques et qui est pas dit par les autres textes explicatifs (0.1) et c'est vraiment de l'ordre du sensible et, et... et encore une fois je pense que c'est (0.2) je trouve qu'il y a beaucoup plus de **consonance** du coup entre le texte poétique et l'oeuvre euh, le lien il se fait beaucoup plus facilement et beaucoup plus intuitivement et sensiblement que euh des textes explicatifs qui sont plus euh euh... qui ont l'air plus superposé, qui ont l'air euh plus à côté

R: Uhum

Ahm, plus en retrait. Euh... là on se sent quand même toujours **complètement dans l'oeuvre**, quoi. C'est ça.

V30, 30 ans, femme, doctorante en communication

V30 – C'est drôle parce que je l'ai vécue en peu en deux temps.

R : Uhum.

V30 : Ammm...la première fois, lors du lancement, j'avais comme, fait le tour de quelques œuvres, là j'ai fait une partie aujourd'hui puis à la fin j'ai rushé un peu (.) il y en a une que j'ai pas vraiment eu la chance de voir. Euh... j'ai trouvé ça intéressant puis en fait j'étais comme (0.2) je sais pas, je suis pas tant dans la scène féministe... queer... au quotidien, c'est sûr qu'à l'université on en entend parler, les discours, les trucs, mais voir dans une espèce de condensé comment ça se reflète dans la production en arts, en autres médiatiques, j'ai trouvé ça vraiment intéressant. Euhm... (0.3) je dirais pas confrontant, confrontant, mais certaines œuvres m'ont un peu (.) comme le vidéo dans le coin, avec les photos, sur un autre univers qui n'est comme, pas le mien, puis que je connais pas du tout, puis tu te dis « ah ok, il y a tout ça », puis ahm... j'avais particulièrement aimé le premier soir aussi, la discussion autour du menstrual cup, euh ça avait vraiment fonctionné en fait, trois filles vraiment à parler ouvertement de nos rapports à la menstruation et puis à la féminité en général, et ça c'est peut-être l'œuvre dont je garde le souvenir le plus **éloquent** puis j'ai trouvé ça vraiment cool, puis il y a un gars qui est arrivé, et qui a demandé « ah de quoi vous parlez » et on a dit « ah, on parle de menstruation », et donc on a commencé à parler d'autre chose (rires) ce que je trouve un peu dommage en retrospective, on aurait quasiment dû continuer à en parler plus, mais je pense qu'on était à la fin de la conversation. Puis j'ai beaucoup aimé aussi l'autre œuvre sur l'ordinateur, je suis poche avec les titres, mais circuits je pense, avec cette espèce de jeu de l'algorithme aussi qui contrôle, bah juste les liens qui contrôlent où l'histoire s'en va, bah c'est un peu déroutant par rapport à la façon dont on ferait dans un livre où la prochaine page est claire, puis euh... là t'as comme un peu la surprise, puis on voit que l'histoire progresse, j'avais voulu que l'histoire progresse comme vite, mais en même temps il y avait des choses qui se passaient, puis... en tout cas, j'ai bien aimé ça. C'est autant un jeu avec l'histoire qu'avec l'architecture un peu du site, qui était très simple, mais quand même le fun, j'aurais aimé ça avoir plus de temps pour continuer, puis en même temps le sujet était tellement rough que je savais pas à quel point j'étais capable d'en prendre plus. Ouais, je crois qu'il y a quelques pièces dont le sujet était tellement profond que je me suis dit « comment je suis capable d'en prendre plus ici et maintenant, dans cet espace ». Mais après, la réflexion continue.

ANNEXE D – Certificat d’approbation éthique



Comité d'éthique de la recherche en arts et humanités (CERAH)

12 mars 2020

Objet : Certificat d’approbation éthique - Renouvellement –

« Le devenir-œuvre dans les arts médiatiques : une analyse processuelle d'une expérience curatoriale (Ancien titre: Le devenir-œuvre dans les arts médiatiques : une analyse de la co-construction d'une exposition expérimentale) »

Mme Renata Azevedo Moreira,

Le Comité d'éthique de la recherche en arts et humanités (CERAH) a étudié votre demande de renouvellement pour le projet de recherche susmentionné et a délivré le certificat d'éthique demandé suite à la satisfaction des exigences qui prévalent. Vous trouverez ci-joint une copie numérisée de votre certificat; copie également envoyée à votre directeur/directrice de recherche.

Notez qu'il y apparaît une mention relative à un suivi annuel et que le certificat comporte une date de fin de validité. En effet, afin de répondre aux exigences éthiques en vigueur au Canada et à l'Université de Montréal, nous devons exercer un suivi annuel auprès des chercheurs et étudiants-chercheurs.

De manière à rendre ce processus le plus simple possible et afin d'en tirer pour tous le plus grand profit, nous avons élaboré un court questionnaire qui vous permettra à la fois de satisfaire aux exigences du suivi et de nous faire part de vos commentaires et de vos besoins en matière d'éthique en cours de recherche. Ce questionnaire de suivi devra être rempli annuellement jusqu'à la fin du projet et pourra nous être retourné par courriel. La validité de l'approbation éthique est conditionnelle à ce suivi. Sur réception du dernier rapport de suivi en fin de projet, votre dossier sera clos.

Il est entendu que cela ne modifie en rien l'obligation pour le chercheur, tel qu'indiqué sur le certificat d'éthique, de signaler au Comité tout incident grave dès qu'il survient ou de lui faire part de tout changement anticipé au protocole de recherche.

Nous vous prions d'agréer, Madame, l'expression de nos sentiments les meilleurs.

Rosine Tchatchoua Djomo,
Responsable de l'évaluation éthique continue
Pour le Comité d'éthique de la recherche en arts et humanités (CERAH)
Université de Montréal

c.c. François Cooren,
Marie Fraser,

p.j. Certificat #CERAS-2018-19-087-D (1er renouvellement)

adresse postale
C.P. 6128, succ. Centre-ville
Montréal QC H3C 3J7

adresse civique
3353, Queen Mary
Local 220-2
Montréal QC H3V 1A2

Téléphone : 514-343-6111 #39050
cerah@umontreal.ca
www.cerah.umontreal.ca

