

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

RACONTER UNE EXPOSITION COMME ON RACONTE LA GUERRE : DES ŒUVRES MISES EN RÉCIT
PAR UNE COMMISSAIRE-NARRATRICE

THÈSE - INTERVENTION
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE DU
DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS

PAR
MARIE-HÉLÈNE LEBLANC

MARS 2024

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.12-2023). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Ce projet doctoral s'étant étiré sur une période d'un peu plus de dix ans, il y a un nombre important de personnes qui ont contribué de près ou de loin à l'avancement de mes réflexions. Je remercie en premier lieu Anne Bénichou, ma directrice de thèse depuis 2019, et David Tomas, mon directeur de thèse de 2012 à 2019. Je remercie également les membres du jury, les professeur-es à l'UQAM et mes collègues de classe, en particulier, Nelson Henricks.

Je suis vraiment reconnaissante du soutien continu et entier de Jean-François Boulé, Isabelle Sleighter, Laval Leblanc et Virginie Chrétien, qui m'ont motivée dans les périodes les plus sombres et qui se sont assuré-es que ce projet se réalise.

Je veux souligner l'appui de l'UQO qui m'a autorisée des congés de perfectionnement grandement nécessaires au cours du processus (en particulier monsieur Adel El Zaïm, vice-recteur à la recherche, à la création, aux partenariats et à l'internationalisation), mes collègues à la Galerie UQO pour leur patience, leur compréhension, et plus spécialement Jessica Ragazzini et Jessica Minier, avec qui j'ai pu partager les aléas du parcours doctoral.

Merci à Vladan Joler de m'avoir guidée dans Novi Sad à travers les cicatrices de la guerre, et à tout-es les auteur-trices et journalistes qui m'ont permis de lire la guerre.

Je tiens finalement à remercier tout-es les artistes et les commissaires avec qui j'ai eu la chance de réaliser des projets et de partager mes recherches au cours de ces années, plus particulièrement Mélanie Boucher, Michèle Thériault, Mathieu Copeland, Reesa Greenberg, Patrice Loubier, Louise Déry, Emanuel Licha et Milutin Gubash.

DÉDICACE

*À la mémoire de mon grand-père, Eugène, qui
aurait voulu faire la guerre*

*et à celle de David Tomas, avec qui j'ai rêvé de ne
pas faire d'exposition.*

AVANT-PROPOS

Je suis candidate au Doctorat en études et pratiques des arts à l'UQAM depuis plus de dix ans. En parallèle, j'ai agi à titre de commissaire pour un grand nombre d'expositions. Pendant ce temps, je suis aussi devenue directrice d'une galerie universitaire. J'ai enseigné les arts visuels. Je me suis impliquée dans le milieu culturel. J'ai donné des conférences. J'ai produit des livres.

Huit ans avant de m'inscrire au doctorat, je suis allée en Serbie. J'y ai vu les traces bien tangibles de la guerre et j'ai rencontré des artistes qui l'abordaient de front. J'ai vu des images de guerres (images d'archives et images diffusées en direct à la télévision) et des œuvres qui utilisaient ces images des guerres. Je voulais comprendre. J'ai lu la guerre. Je n'ai pas vécu la guerre. C'est par les mots que j'ai appris ce que pouvait être la guerre, ce qu'avaient été certaines guerres. Journaux, articles, romans, récits, bandes dessinées, ouvrages théoriques, j'ai tenu les récits de guerres entre mes mains et j'en ai saisi les contours par la lecture. On m'a raconté la guerre.

J'ai décidé d'écrire cette thèse au *je* et d'adopter une posture de narratrice, non seulement dans mon rôle de commissaire d'exposition, mais tout autant dans mon rôle d'étudiante qui rédige une thèse doctorale. Ce *je* est donc multiple, il rassemble toutes mes identités au cours des dernières années. L'histoire que je raconte dans les chapitres 2 et 3 mène à l'exposition aux chapitres 4 et 5, permettant d'en saisir les fondements, les choix, les enjeux. Je raconte la thèse et l'exposition comme les guerres m'ont été racontées, par les mots, par le témoignage et le récit, par la forme imprimée.

Mais ceci est une thèse. Elle comporte son lot de règles et de normes. Elle est donc divisée en trois parties. La première, *Ce qu'il faut raconter*, consiste à faire état de la problématique de recherche, de ma méthodologie et du cadre théorique. La seconde, *Ce que je raconte*, relate mon récit personnel qui présente une suite chronologique d'éléments déclencheurs de la narration, en lien avec la guerre et le commissariat d'expositions. La troisième partie, *L'exposition racontée*, dévoile les composantes d'une proposition d'exposition racontée et se termine par l'intervention commissariale. Cette exposition fait également l'objet d'un livre publié par la Galerie UQO.

Il y a cinq sujets inhérents à cette thèse : la guerre, les médias, la narration, le commissariat et l'exposition. Ils sont liés par ce *je* qui raconte.

De 2012 à 2019, mon directeur de thèse était David Tomas. Je dis bien, était. David est décédé au printemps 2019. David et moi avons tenté, au fil de nos rencontres dans son bureau à l'UQAM, de trouver des moyens de brouiller les pistes entre l'exposition et la thèse. Bien que le sujet central de l'exposition que je voulais cibler dans ce doctorat (les pratiques et les œuvres artistiques qui traitent de la relation entre les guerres et les médias d'information) demeurait bien présent, nous discussions plus souvent de la forme de l'exposition et de la forme de la thèse, dans une visée dématérialisante. J'avais toujours en tête ce livre de Baudrillard, *La guerre du Golfe n'a pas eu lieu*. Malgré les critiques entourant ce livre (cette guerre a bien eu lieu et des gens y sont morts), je voyais dans le rapport à l'image de guerre, critiquée dans ce livre, un lien avec ce que je voulais faire de mon exposition : j'envisageais qu'elle n'ait pas lieu.

Entre 2015 et 2019, les frontières entre mon statut de doctorante et celui de directrice de galerie universitaire se sont entremêlés. J'ai expérimenté dans la galerie des stratégies commissariales, notamment celle de commissaire-narratrice, j'ai eu accès à un espace d'exposition, une structure d'édition, un lieu de recherche et un contexte de productions de savoirs, pour mettre à l'épreuve certaines hypothèses que je développais dans mon parcours doctoral. Lors d'une rencontre avec David, il m'a parlé d'un projet d'exposition qu'il avait en tête et je trouvais que sa proposition cadrerait tout à fait avec le mandat et les axes de recherche que j'avais établis. Je l'ai alors invité à présenter sa proposition d'exposition au comité de programmation de la Galerie UQO.

The Proposal / La proposition de David Tomas, avec des œuvres de Keith Arnatt, Robert Barry, James Lee Byars, Manoushka Larouche, John Latham, David Tomas et Bernar Venet a ainsi lieu du 19 septembre au 27 octobre 2018. Le communiqué de l'exposition constitué de 3033 mots (ce

qui est peu commun) a pour titre *L'ÉNONCÉ*¹ et est séparé en deux parties : I) LE SPECTATEUR ET L'EXPOSITION et II) L'œuvre D'ART et L'exposition.

Le soir du vernissage, le 19 septembre, nous faisons également le lancement des *Entretiens #2 La proposition : questions et réponses de David Tomas*². Dans la série des Entretiens, j'invite les artistes à converser par écrit avec une personne de leur choix sur les enjeux entourant l'exposition. David me demande la permission de converser avec lui-même, ce que j'accepte. Dans cette publication, il aborde quatre axes de recherche et d'analyse, soit le rapport entre l'artiste, l'œuvre d'art et le système de vente aux enchères; la fonction sociale de la personne spectatrice; le concept de l'exposition et la fonction de cette dernière dans une économie institutionnelle; et enfin, la proposition elle-même.

C'est finalement par cet entretien et par ce communiqué, rédigés pour son exposition à la Galerie UQO, où je retourne quelques années plus tard, qu'il m'aura *enseigné* la forme finale de mon projet de thèse. Cela scelle ainsi l'entrelacement entre mon statut d'étudiante et mon statut de directrice de galerie, qui cohabitent tout au long de cette thèse.

¹ Communiqué de l'exposition de David Tomas, automne 2018, site Web de la Galerie UQO : https://galerie.uqo.ca/files/20180919_fr.pdf

² Publication de David Tomas, *Entretiens #2 La proposition : questions et réponses de David Tomas*, Septembre 2018, disponible en accès libre sur le site Web de la Galerie UQO : <https://galerie.uqo.ca/files/entretiens-002.pdf>

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	iii
DÉDICACE.....	v
AVANT-PROPOS.....	vii
LISTE DES FIGURES.....	xiii
LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES.....	xv
RÉSUMÉ.....	xvii
ABSTRACT.....	xviii
INTRODUCTION.....	1
PARTIE 1 – CE QU’IL FAUT RACONTER.....	9
CHAPITRE 1. PROBLÉMATIQUE, MÉTHODOLOGIE ET CADRE THÉORIQUE.....	11
1.1 Problème de recherche.....	12
1.2 Questions de recherche.....	16
1.3 Objectifs de recherche.....	17
1.4 Cadre méthodologique.....	17
1.4.1 Narration et récit.....	18
1.4.2 Proposition, description et ekphrasis.....	30
1.4.3 Intertextualité, paratexte et titrologie.....	36
1.5 Ce que les autres ont raconté.....	41
1.5.1 Expositions.....	41
1.5.1.1 Exposition et littérature.....	41
1.5.1.2 Exposition comme médium.....	50
1.5.2 Commissariat.....	52
1.5.3 Guerres et médias d’information.....	64
1.6 Pertinence de la recherche.....	69
PARTIE 2 – CE QUE JE RACONTE.....	75
CHAPITRE 2. LA GUERRE.....	77
CHAPITRE 3. LE COMMISSARIAT D’EXPOSITION.....	104
PARTIE 3 – L’EXPOSITION RACONTÉE.....	137

CHAPITRE 4. L'EXPOSITION QUI N'A PAS LIEU	139
4.1 Les titres	139
4.2 Les œuvres.....	139
4.3 Les artistes.....	141
4.4 L'intervention	143
CHAPITRE 5. LA PROPOSITION : <i>GULF WAR TV WAR, RAW FOOTAGE, CNN CONCATENATED</i>	145
5.1 Cadre conceptuel.....	145
5.2 Plan d'aménagement.....	151
5.3 Description des œuvres	153
5.3.1 Michel Auder, <i>Gulf War TV War</i>	153
5.3.2 Aernout Mik, <i>Raw Footage</i>	159
5.3.3 Omer Fast, <i>CNN Concatenated</i>	165
CONCLUSION	170
ANNEXE A - FIGURES.....	178
ANNEXE B - Liste des commissariats réalisés de 2012 à 2023	190
BIBLIOGRAPHIE	194

LISTE DES FIGURES

Figure 1. Michel Auder, <i>Gulf War TV War</i> , 1991, monté en 2017	180
Figure 2. Michel Auder, <i>Gulf War TV War</i> , 1991, monté en 2017	181
Figure 3. Michel Auder, <i>Gulf War TV War</i> , 1991, monté en 2017	182
Figure 4. Aernout Mik, <i>Raw Footage</i> , 2006	183
Figure 5. Aernout Mik, <i>Raw Footage</i> , 2006	184
Figure 6. Aernout Mik, <i>Raw Footage</i> , 2006	185
Figure 7. Omer Fast, <i>CNN Concatenated</i> , 2000-2002	186
Figure 8. Omer Fast, <i>CNN Concatenated</i> , 2000-2002	187
Figure 9. Omer Fast, <i>CNN Concatenated</i> , 2000-2002	188

LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES

UQAM	Université du Québec à Montréal
UQO	Université du Québec en Outaouais
UQAC	Université du Québec à Chicoutimi
DEPA	Département Études et pratiques des arts (UQAM)
ÉMI	École multidisciplinaire de l'image (UQO)
UAAC	Association d'art des universités du Canada
UCAGAC	Association canadienne des galeries d'art universitaires et collégiales
CEAAC	Centre européen d'actions artistiques contemporaines
OCAD	Université de l'École d'art et de design de l'Ontario
MoMA	Museum of Modern Art
ICI	Independent Curators International
CÉAC	Collectif d'éditeurs en art contemporain
CUAG	Carleton University Art Gallery
CALQ	Conseil des arts et des lettres du Québec
CAC	Conseil des arts du Canada
TPIY	Tribunal pénal international pour l'ex-Yougoslavie
EI	État islamique

RÉSUMÉ

Ce projet doctoral prend la forme d'une thèse et d'une intervention, qui ont en commun la forme narrative. L'objet d'étude central est la relation entre la narration journalistique dans la couverture des guerres, la narration des artistes dans certaines œuvres qui en traitent et la narration d'une commissaire qui fait la proposition d'une exposition constituée de ces œuvres. Avec pour visée de réaliser la proposition d'une exposition considérée comme médium où la narration devient le mode d'activation de l'expérience commissariale et le récit de soi contribue à positionner cette démarche dans une suite chronologique d'éléments déclencheurs. La posture de commissaire-narratrice se matérialise à la fois dans un ancrage théorique qui étudie les guerres, les médias, l'exposition et le commissariat; mais aussi dans un appareillage méthodologique qui emprunte des éléments à la littérature. Dans l'acte même de mettre en récit une thèse et une exposition, des composantes littéraires deviennent éléments de méthode, notamment les notions de narration, de récit, de description, d'ekphrasis, de paratexte, d'intertextualité et de titrologie.

La spécificité de cette recherche se situe dans les intervalles entre le *je* et l'institution (universitaire et muséale), entre le texte théorique et le récit personnel, entre la guerre et sa représentation dans les médias, entre les œuvres et leurs discours, entre la référence théorique et la référence mémorielle, entre les normes institutionnelles et l'histoire personnelle. La forme de l'intervention commissariale est un livre publié par la Galerie UQO qui a pour titre *Sans exposition : Gulf War TV War, Raw Footage, CNN Concatenated*. L'intervention vient sceller les résultats de la recherche comme moyen de compréhension et de mise en valeur d'un corpus d'œuvres de Michel Auder, d'Aernout Mik et d'Omer Fast, mais consiste également en une exposition idéale, hors de l'espace d'exposition en galerie, où il y a une forme d'affranchissement de l'acte commissarial par l'écriture.

Mots clés : narration, guerre, médias d'information, commissariat, exposition, Michel Auder, Aernout Mik, Omer Fast

ABSTRACT

This doctoral project consists of a dissertation and an intervention, both of which are in narrative form. The central subject is the relationship between journalistic narration in war coverage, artistic narration in certain works that deal with this theme, and the narration of a curator who proposes an exhibition composed of these works. With the aim of producing a proposal for an exhibition considered as a medium, in which narration activates the curatorial experience, a self-narrative helps to position this approach in a chronological series of triggers. The position of curator-narrator is materialized in a theoretical basis for the study of war, the media, the exhibition, and curating, and in a methodological apparatus that borrows elements from literature. In the very act of creating the story for a dissertation and an exhibition, literary components – namely the notions of narration, narrative, description, ekphrasis, paratext, intertextuality, and titology – become aspects of the method.

This research is situated specifically in the intervals between the *I* and the institution (the university and the museum), between the theoretical text and the personal account, between war and its representations in the media, between works and their discourses, between theoretical and memory-related reference, between institutional norms and personal history. The form of the curatorial intervention is a book published by Galerie UQO titled *Sans exposition: Gulf War TV War, Raw Footage, CNN Concatenated*. The intervention brings forth the results of research as a means of comprehending and highlighting a body of works by Michel Auder, Aernout Mik, and Omer Fast, but also consists of an ideal, unconstrained exhibition in which the curatorial act is somehow liberated through writing.

Keywords : narration, war, news media, curation, exhibition, Michel Auder, Aernout Mik, Omer Fast

INTRODUCTION

J'ai débuté le Doctorat en études et pratiques des arts à l'UQAM en 2012 avec pour objectif un projet de commissariat portant sur l'influence des médias télévisés, qui ont notamment grandement contribué à l'accès quotidien aux images de guerres, sur la pratique artistique contemporaine. J'avais l'hypothèse que les médias d'information qui traitent des guerres ont une influence directe sur les médiums utilisés par les artistes qui traitent à leur tour de ces guerres. Pendant les deux années de scolarité du doctorat, mes recherches se sont précisées et mon objet d'étude central est devenu la médiatisation en temps réel des guerres et son influence dans les pratiques contemporaines de l'image. Le cadre historique de ma recherche s'ancrait désormais à partir de la première guerre télédiffusée en temps réel, la guerre du Golfe (1990-1991). Les liens que je tissais entre les médias, la guerre, les images et le commissariat se rencontraient invariablement autour de la notion du temps, entre le présent (contemporain, instantané, réel) et le passé (passé proche, inachevé, *post*, *aftermath*). Le corpus d'œuvres qui m'intéressait s'est donc précisé, voulant désormais mettre de l'avant les méthodes narratives utilisées par les artistes en lien avec les images de guerre, considérant le tournant narratif des reportages de guerre à partir de la guerre du Golfe.

Lors de l'examen doctoral en 2015, un membre du jury remettait principalement en question la durée de ma proposition – qui consistait en une exposition de sept œuvres vidéo abordant la guerre (plusieurs guerres) dans des formes narratives multiples dont la durée totalisait environ 300 minutes de visionnement. Je voulais prendre la posture de commissaire-narratrice. Cette narration participait, selon moi, à la manière des reportages de la guerre du Golfe, à fabriquer un récit en sélectionnant des œuvres qui témoigneraient chacune à leur manière d'une forme d'appartenance aux médias d'information et à l'écriture de l'histoire ou plus précisément, d'une sorte de post-histoire. Cette proposition d'exposition, développée tel un texte littéraire, était composée de quatre sections indissociables, soit la préface, l'introduction, le corps du texte, auquel j'ajoutais une note de bas de page, et la postface. Ce qui a été remis en question par un membre du jury de l'examen doctoral résidait dans la « faisabilité » de cette exposition, mais surtout dans l'exigence d'une telle proposition pour le public. Comme commissaire, j'avais le désir

de raconter une histoire, à partir d'œuvres existantes, sans faire de concessions. Je voulais que mon projet doctoral prenne la forme d'une exposition idéale.

Quelques mois avant l'examen doctoral, on m'a offert un poste de direction d'une galerie universitaire, galerie qui n'existait pas et que j'avais le mandat de mettre sur pied. Mon poste était précaire (professeure invitée) et la structure organisationnelle de la galerie était fragile (bénévoles étudiant-es, assistant-es étudiant-es, technicien « prêté » par l'école d'art). Avec des moyens financiers plus que modestes pendant les deux premières années, j'y ai embrassé le rôle de commissaire à plusieurs reprises afin de minimalement permettre aux artistes d'avoir des cachets décents. J'y ai vu l'opportunité d'explorer la posture de commissaire-narratrice, de présenter les œuvres d'artistes que j'avais identifié-es dans mes recherches doctorales préalables, mais surtout, j'ai été submergée par l'ampleur des tâches administratives pour donner forme à cette nouvelle galerie universitaire. Dans ce contexte, la poursuite de la thèse n'était possible que pendant les vacances d'été. À l'été 2018, plutôt que d'avancer la thèse, j'accepte l'invitation à rédiger un appel de texte pour la revue *esse* portant sur le conflit (j'attendais ce numéro depuis presque dix ans, et je pouvais enfin y contribuer) et je devais aussi préparer mon dossier de candidature pour le poste de cadre (directrice et commissaire) créé par l'UQO pour la galerie et me préparer à une entrevue de haut niveau. C'est en septembre 2018, après trois ans à faire de la politique au sein même de l'université, que je fus officiellement embauchée comme directrice et commissaire de la Galerie UQO. Ce n'est qu'ensuite que la structure s'est stabilisée et que les moyens financiers ont augmenté graduellement. Si je raconte ces détails de ma vie professionnelle, c'est que cet été 2018 marque un point tournant dans mon projet doctoral. Plutôt que d'avancer la thèse, je rédige ceci à l'intention de mon directeur : (extrait)

Je reviens avec l'idée de produire uniquement du contenu textuel et non une exposition. Au cours des trois dernières années, soit depuis mon examen doctoral, j'ai réalisé à titre de commissaire 12 expositions. Voilà la raison principale qui me pousse à revoir les fondements de ce projet doctoral, car il me semble que c'est devenu mon quotidien de réfléchir et de réaliser des projets de commissariat. J'ai envie que mon projet doctoral soit autre chose que ce qui est maintenant devenu mon quotidien. Et c'est probablement la raison pour laquelle l'été 2017 a été si

difficile pour moi, à tenter de trouver ma voix avec ce projet initial. Je voudrais produire une exposition qui n'a pas eu lieu.

Je pense à la possibilité de produire une thèse-catalogue, sans exposition, avec production d'un livre et lancement public. Cette option m'intéresse en ceci que je produis le récit d'une exposition qui n'a pas eu lieu, où le seul contact avec les œuvres est par la description écrite que j'en fais. Je trouve intéressant d'explorer les pratiques de l'image par le texte uniquement. Cette option me permet de concevoir le commissariat ailleurs que dans l'espace d'exposition, me donne une plus grande latitude dans le choix des œuvres et ne pose plus le problème de la durée de l'exposition soulevée lors de l'examen doctoral. La construction du livre se ferait comme la construction de l'exposition initialement proposée (modification dans le choix des œuvres à envisager). Je trouve cette option comme un apport critique plus marqué. Je garderais comme point d'ancrage, la guerre du Golfe comme moment historique où justement le discours (ou la manipulation du discours) prime et influence les images produites lors de cette guerre aseptisée, et j'aborderais son cadre narratif plutôt que son rapport à l'image uniquement. Je raconterais des œuvres qui traitent à la fois de la guerre par divers modes narratifs de façon à préciser le rapport à la narration par le lien entre l'histoire racontée, le rapport au temps (cadre historique versus cadre narratif) et l'image produite.

Si tu considères que je dois absolument faire une exposition (en lien avec l'examen doctoral), alors je vois deux options.

1 - Présenter des descriptions d'œuvres plutôt que les œuvres elles-mêmes (raconter les œuvres), mais je doute du résultat et de sa pertinence.

2 - Présenter les œuvres *Raw Footage* de Aernout Mik et *CNN Concatenated* de Omer Fast qui demeurent les plus probantes à ce jour en regard de mes recherches parce que, pour la première il s'agit d'enlever tout discours (celui des médias) sur les images de guerre, et pour la seconde, il s'agit de modifier le discours déjà existant des médias et de créer un nouveau discours.

Dans ce besoin de différencier mes activités professionnelles de mon projet doctoral, j'envisageais cette nouvelle orientation avec une motivation renouvelée. Le processus de réflexion sur les modalités d'une exposition qui n'aurait pas lieu m'a ramenée vers un livre acheté au New York Art Book Fair quelques années plus tôt, choisi principalement pour ses caractéristiques formelles, soit *Unmade Film* de l'artiste Uriel Orlow. Le projet *Unmade Film*, dont le livre traite, s'articule autour de l'idée d'un film impossible, non réalisé et présenté par fragments. Le point de départ est l'hôpital psychiatrique Kfar Shau'l à Jérusalem. Initialement

spécialisé dans le traitement des victimes de l'Holocauste – dont un parent de l'artiste – il a été construit en 1951 à partir des ruines du village palestinien Deir Yassin qui a été dépeuplé lors d'un massacre par des paramilitaires sionistes en avril 1948. Ce livre a joué un rôle déterminant dans ma volonté de trouver une façon de témoigner d'une exposition sans qu'elle ait réellement lieu. C'est ensuite dans le livre *The Anti-Museum – An Anthology* de Mathieu Copeland et Balthazar Lovay (2017) que ma réflexion se solidifie. Je découvre alors tout le travail commissarial de Copeland (*Une exposition à être lue, L'exposition d'un film, Vides, une rétrospective, etc.*) et j'identifie alors une façon de faire cohabiter récit et exposition, textes et œuvres, vides et contenus, qui se rapproche de mon désir de raconter une exposition qui n'aurait pas lieu. J'ajouterais que les textes et la pratique commissariale de Jean-Max Colard viennent également sceller cet alliage entre littérature et exposition, notamment avec le texte *Quand la littérature fait exposition* (Colard, 2010) ainsi qu'avec l'article *Entretien. Texte, littérature, exposition* de Jean-Max Colard, Nicolas Fourgeaud, Mathieu Copeland et Yoann Gourmel³. Je constitue alors un cadre référentiel issu de penseurs et de commissaires qui traitent la littérature et l'exposition dans une sorte de convergence formelle.

Pendant les vacances 2019, je me plonge donc dans la rédaction d'un premier chapitre, rédigé comme un récit personnel, où les faits concrets se mélangent avec l'inexactitude de la mémoire. La thèse devient un exercice d'écriture qui répond exactement à cette posture qui demeure, depuis le début de mon projet doctoral, celle de commissaire-narratrice. Je ferai la narration de la genèse du projet doctoral, de l'ensemble des éléments déclencheurs qui se rapportent tant à la guerre qu'au commissariat d'expositions et d'une exposition racontée. Jouer avec les codes formels de la rédaction d'une thèse (écrite comme un récit) concorde avec cette volonté de jouer avec les codes formels de l'exposition (qui n'aura pas lieu).

Un peu avant cette période de rédaction, au printemps 2019, j'ai soumis une proposition de communication pour le congrès de l'UAAC. Ma proposition est écrite dans l'urgence, à l'aube d'une rencontre des membres de l'UCAGAC que j'accueille à l'UQO. Je me dis qu'il vaut mieux

³ *La tentation littéraire de l'art contemporain*, Pascal Mougin (dir.), Les Presses du réel, 2017.

que je propose une communication en lien avec mon sujet doctoral, pour me forcer à avancer la thèse. Je choisis de soumettre ma communication dans la séance *Sites of Photographic Knowledge: Archives and Narratives* organisée par Eduardo Ralickas et Martha Langford. Ma proposition a pour titre *L'exposition comme espace narratif* et je soulève cette question : *Comment la posture de commissaire-narratrice permet de raconter des œuvres qui traitent à la fois de la guerre par divers modes narratifs de façon à préciser le rapport à la narration par le lien entre l'histoire racontée, le rapport au temps (cadre historique versus cadre narratif) et l'image produite?* En me plongeant dans la préparation de cette communication, je suis retournée vers cette exposition proposée lors de mon examen doctoral. J'y replongeais pour une première fois depuis 2015. J'ai alors découvert une exposition tout à fait cohérente qui pouvait exister sous la forme d'un récit commissarial. Et si je racontais cette exposition, telle une commissaire-narratrice, lors de ma conférence? La rédaction de cette communication m'a permis de donner forme à l'exposition racontée.

Alors, si je tente de résumer les fondements de ce projet, j'en viens à considérer l'exposition comme médium où la narration devient le mode d'activation de l'expérience commissariale. Le nœud du projet se retrouve dans les intervalles entre le *je* et l'institution (académique et muséale), entre le texte théorique et le récit personnel, entre la guerre et sa représentation dans les médias, entre les œuvres et leurs discours, entre la référence théorique et la référence mémorielle, entre les normes institutionnelles et l'histoire personnelle, entre Montréal et Gatineau, entre le faire et le dire (exposition – thèse).

Si je choisis de raconter une exposition, c'est aussi parce que j'en ai l'expérience. L'exposition étant une forme circonscrite dans un espace-temps bien court et bien précis, il s'avère que je raconte toujours les expositions que j'ai réalisées, je les raconte au passé. J'ai besoin, avec ce projet, de raconter l'exposition au présent et qu'elle n'existe que par mes mots. Le public de l'exposition prenant désormais le rôle de lecteur·trice, je cherche à provoquer un espace de rencontre entre commissaire et lecteur·trice qui relève davantage d'un rapport personnel, subjectif et presque intime, où mes mots sont les seuls vecteurs de dévoilement de l'exposition.

Cette dernière, prenant la forme d'une proposition racontée hors de l'espace d'exposition traditionnel, devenant en quelque sorte une forme d'affranchissement commissarial.

Afin de permettre une meilleure perspective sur l'exposition que je vais raconter dans la dernière partie de la thèse, et pour permettre un meilleur ancrage avec la première partie, davantage théorique, je crois qu'il est important de décrire succinctement les trois œuvres qui la composent.

Michel Auder

Gulf War TV War, 1991, monté en 2017

Vidéo numérique, couleurs, son

102 minutes

Dans *Gulf War TV War*, Michel Auder a filmé sa propre télévision dans un contexte domestique, où il documente, en passant rapidement d'une chaîne à l'autre, l'actualité télévisée américaine au moment où la guerre du Golfe se prépare et ensuite éclate. Se mélangent ainsi des images de plusieurs natures (publicités, entrevues, nouvelles, manifestations anti-guerre) et des textes ajoutés sur les images par l'artiste (*Real News Fake News* et *Gulf War TV War* reviennent constamment). Par cette accumulation rythmée de contenu télévisuel, l'effet de propagande pour engendrer la peur émerge. Certaines références dans les images des médias (*Operation Desert Storm, America at War, Crisis in Gulf, Lessons of War, Ready for War*) ne laissent aucun doute sur le contexte.

Aernout Mik

Raw Footage, 2006

Installation vidéo et sonore sur 2 écrans (images tirées du matériel documentaire trouvé : Reuters et Independent Television News (ITN), ITN Source), vidéo numérique

74 minutes et 17 secondes

Raw Footage est un assemblage de séquences télévisuelles tournées pendant la guerre civile en ex-Yougoslavie, mais rejetées par les agences de presse en raison de leur peu d'intérêt ou de leur manque d'utilité aux fins d'une couverture en direct. Banales, mais choquantes à la fois, les scènes récupérées par l'artiste témoignent de la guerre dans toute sa froideur au moyen d'images non manipulées, comme le titre de l'œuvre le suggère. Les soldats et la population civile s'entremêlent.

Les tirs et les coups de feu forment la trame sonore des actions de gens ordinaires vaquant à leurs occupations quotidiennes. Ces images, à la base tournées pour la télévision, offrent, sans rédaction de nouvelles ni trame narrative, une accumulation rythmée du quotidien du peuple de l'ex-Yougoslavie.

Omer Fast

CNN Concatenated, 2000-2002

Vidéo monobande, couleurs, son

18 minutes

CNN Concatenated est une vidéo de 18 minutes composée d'un collage d'extraits visuels et audios de bulletins de nouvelles du post-11septembre 2001. Un seul mot est extrait de chacun des discours des présentateur·trices, des commentateur·trices invité·es ou des journalistes sur le terrain, afin de créer sept monologues qui s'adressent directement au public, offrant ainsi une satire critique des bulletins de nouvelles télévisées. Dans cette œuvre, Omer Fast génère un nouveau récit et démontre la mutabilité de l'information et du langage, alors qu'il demande au spectateur·trice de remettre en question l'authenticité et l'autorité des médias. Cette œuvre aborde spécifiquement l'expérience de réception du discours et des images par l'auditoire et plus particulièrement, la façon dont les nouvelles en continu, ainsi que le langage de la peur qu'elles tendent à instaurer, manipulent émotivement les spectateur·trices.

PARTIE 1

CE QU'IL FAUT RACONTER

CHAPITRE 1

PROBLÉMATIQUE, MÉTHODOLOGIE ET CADRE THÉORIQUE

Mes recherches sur les guerres en lien avec l'art et mon travail de commissaire trouvent leur origine dans ma participation à l'*International Video Festival VIDEOMEDEJA* à Novi Sad, en Serbie, en 2004⁴. Ayant à la fois contribué à l'élaboration d'une programmation de vidéos d'artistes français-es et à la présentation devant public, je prenais le rôle de commissaire pour une première fois (sans le nommer ainsi à l'époque), plus précisément celui de commissaire d'œuvres vidéo. La singularité de cette expérience réside dans le contexte sociopolitique de la Serbie au moment où je m'y trouvais. Dans cet espace-temps d'après-guerre, les cicatrices des bombardements de l'OTAN sur Novi Sad pendant la guerre du Kosovo de 1999 et l'instabilité politique émanant de la chute de Slobodan Milošević en 2000 sont à ce point marquantes qu'elles influencent mes recherches, mes lectures et mes réflexions encore aujourd'hui.

Forte d'une expérience d'artiste, de travailleuse culturelle, d'enseignante, de gestionnaire et de commissaire, je suis investie dans ce projet de thèse-intervention précisément à titre de commissaire; une chercheuse qui revendique le statut de commissaire-narratrice de son projet. En développant une méthodologie construite à partir d'éléments de littérature, je mets en place une structure narrative non seulement de l'exposition mais également de la thèse. Mes expériences d'autrice, d'éditrice de livres d'artistes et de productrice de publication sont directement impliquées dans ma démarche commissariale. Ce projet est intrinsèquement lié à des préoccupations, des questionnements et un besoin d'approfondissement de cinq concepts-clés inhérents à ma recherche: la guerre, les médias, la narration, le commissariat et l'exposition. Mon intérêt pour les pratiques contemporaines de l'image qui témoignent de la guerre se développe donc depuis près d'une vingtaine d'années. Alors que je cherchais initialement à

⁴ Cette expérience s'inscrit dans un stage réalisé au Centre européen d'actions artistiques contemporaines à Strasbourg en France, pendant mes études à la maîtrise en arts à l'UQAC.

identifier leur potentiel attachement à la récente histoire de la médiatisation en temps réel des guerres, c'est désormais par la narration commissariale que je parviens à témoigner des liens existants entre mes cinq concepts-clés.

1.1 Problème de recherche

Mon projet doctoral se déploie en deux parties, la thèse et l'intervention (l'exposition), qui ont en commun la forme narrative. Mon objet d'étude central est la relation entre la narration journalistique dans la couverture des guerres, la narration des artistes dans certaines œuvres qui en traitent et ma propre narration à titre de commissaire qui présente ces œuvres. Un ensemble d'éléments déclencheurs reliés à la guerre et au commissariat d'exposition, prenant la forme d'un récit de soi, contribue à la mise en place d'une telle posture. En début de parcours doctoral, un collègue de classe m'a demandé pourquoi je m'intéressais aux guerres et avec quelle légitimité je pouvais traiter de guerres si je n'en avais pas fait l'expérience personnellement. Or, j'en ai bien fait l'expérience, une forme d'expérience du moins, principalement par le prisme des récits (nouvelles télévisées, journaux, témoignages oraux, romans, nouvelles, bandes dessinées, œuvres d'art). Cette question, banale et obsédante à la fois, m'a menée à questionner mon rapport et mon intérêt pour les conflits armés et à trouver une voix, ma voix, pour en traiter dans mon projet doctoral. C'est ainsi que la posture de commissaire-narratrice est venue s'infiltrer dans mon discours académique et dans la conception d'une exposition.

En m'appuyant sur la corrélation entre les guerres, les médias et les images produites dans ce contexte, je retiens trois œuvres qui témoignent de cette association. C'est en observant l'utilisation de la narration par les médias et par les artistes que j'ai pris en considération l'option d'utiliser aussi des stratégies narratives pour raconter une exposition et rédiger ma thèse comme un récit de soi (de moi). Dans l'acte même de mettre en récit une thèse et une exposition, j'envisage des composantes littéraires comme éléments de méthode, notamment les notions de narration, de récit, de description, d'ekphrasis, de paratexte, d'intertextualité et de titrologie. C'est également sur des ancrages théoriques, principalement issus de l'exposition, du

commissariat, et du rapport entre guerres et médias d'informations, que l'ensemble du projet prend appui.

Mes recherches sur les guerres en lien avec l'art trouvent leur origine dans un séjour en Serbie, en 2004. Ayant amorcé le projet doctoral en 2012 alors que j'étais commissaire indépendante, enseignante au collégial et chargée de cours à l'université, j'envisageais la thèse selon le modèle classique qu'on nous présentait dans les cours de méthodologie et je concevais en parallèle un projet d'exposition dans une galerie avec des œuvres sélectionnées selon certains critères établis à partir de mes enjeux de recherche. Mais mon arrivée à la tête de la Galerie UQO a bouleversé mes plans, je voulais dorénavant explorer l'exposition ailleurs que dans une galerie. C'est ainsi que l'idée de produire uniquement du contenu textuel et d'envisager l'absence d'exposition est devenue déterminante. Cette nouvelle avenue m'intéressait en ceci que je produirais le récit d'une exposition qui n'aurait pas eu lieu, où le seul contact avec les œuvres se ferait par la description que j'en ferais. Cette option me permettait désormais de concevoir le commissariat ailleurs que dans l'espace d'exposition et me donnait une plus grande latitude dans le choix des œuvres, n'ayant plus à considérer la durée de l'exposition ou les contraintes physiques de leur présentation.

Cette thèse est donc constituée de trois parties bien distinctes. La première partie, constituée uniquement du chapitre 1, présente la problématique de recherche, le cadre méthodologique et un ancrage théorique, c'est-à-dire le recensement des écrits et les références qui encadrent le projet doctoral et qui me permettent de répondre aux critères académiques de l'Université. Dans la deuxième partie, composée des éléments déclencheurs menant à l'intervention, la forme narrative devient effective. Élaboré comme un récit de soi, chaque élément rapporté dans les chapitres 2 et 3 joue un rôle essentiel dans la construction de l'histoire qui mène ultimement à la dernière partie, où l'exposition racontée dans les chapitres 4 et 5 constitue l'intervention commissariale. Cette intervention existe à la fois dans la thèse (elle est l'aboutissement du récit) et hors de la thèse, comme appendice public du projet doctoral (elle devient alors une proposition autonome).

À la base de mon projet de recherche, il y avait une volonté de recenser, d'analyser et d'identifier les recoupements que recèlent les œuvres d'art contemporain qui traitent de la guerre. Après un examen des pratiques, je dénotais une convergence des médiums dans l'approche journalistique des médias d'information et dans l'approche artistique qui se situe principalement dans l'utilisation de la photographie, de la vidéo et de l'archive; mais aussi dans l'usage commun de certains procédés, dont le documentaire, le témoignage, la remémoration et la narration.

Dans la fabrication des images, j'ai étudié entre autres comment les discours des artistes sur les reportages de guerre contribuent à établir une forme de distance critique en regard des représentations médiatiques de ces guerres. Si l'utilisation de certains procédés se recoupe entre les œuvres et les reportages, le positionnement des artistes face à la construction de ces images repose principalement sur une volonté de les identifier et de réfléchir à leurs effets. L'analyse d'un large corpus d'œuvres a également permis d'identifier que l'approche narrative et la critique de la narration sont des procédés récurrents. Selon mes observations, le positionnement des artistes qui utilisent ou critiquent les procédés narratifs des médias d'information pour traiter de la guerre est ancré dans une réflexion sur le mode de production des images et des discours. C'est aussi dans une approche différente de celle explorée par les artistes que les médias racontent les guerres; les fonctions de l'information sont au service d'une conception de la « vérité » alimentée par la perspective « objective » de leurs histoires de guerres, alors que trop souvent, elles sont manipulées. Là où les artistes, les journalistes et ma posture de commissaire se rencontrent – et où ce projet prend forme – c'est dans le parallèle opérant entre narration et exposition.

Ma narration comme commissaire dans l'exposition racontée contribue à fabriquer un récit en sélectionnant des œuvres qui témoignent chacune à leur manière d'une forme d'appartenance aux médias d'information et à l'écriture des conflits. Se construisent alors plusieurs niveaux narratifs dans l'exposition, ceux des œuvres et celui de la narration commissariale.

L'exposition racontée s'articule autour de trois œuvres qui témoignent directement de la relation entre les médias, la guerre et la narration. Ces œuvres utilisent la matière télévisuelle dans le but

de créer une nouvelle narrativité en offrant une reconfiguration de l'histoire par le détournement du discours. Les trois artistes, dans leurs œuvres respectives, utilisent des fragments de tournage ou des résidus de bulletins de nouvelles télévisées. Ce corpus qui constitue l'exposition propose trois approches narratives distinctes des médias qui traitent des guerres. Avec l'utilisation des bulletins télévisés, dans le cas de Omer Fast et de Michel Auder, les deux artistes créent une nouvelle narration qui participe à souligner la perméabilité des discours et à questionner l'information qui nous parvient via les médias. La confrontation entre une nouvelle narration et une apparente absence de narration, dans le cas de Aernout Mik, entre images trafiquées et images non manipulées, contribue à souligner le rôle des médias (et celui de l'artiste) dans l'utilisation de l'image et du discours sur la guerre.

L'exposition est développée à partir des œuvres, chacune construite à partir de fragments visuels tirés des médias d'information faisant la couverture de trois guerres distinctes soit la guerre de Golfe, les guerres de Yougoslavie et la guerre en Irak contre le terrorisme, post-11 septembre 2001. L'ancrage contextuel des trois guerres dont il est question dans les œuvres apporte un éclairage sur les divers niveaux narratifs utilisés par les médias dans une période historique relativement courte (1990-2001). C'est à partir de la première guerre télédiffusée en temps réel, la guerre du Golfe de 1990-1991, qu'on assiste à un changement de paradigme dans l'information journalistique : le récit est désormais contrôlé par les militaires et la manipulation de l'information se fait en direct. La guerre du Golfe, dont il est question dans l'œuvre de Michel Auder, agit à titre de point de départ, de point d'appui, dans ce projet de recherche en regard de la potentielle influence que les reportages de guerres peuvent avoir sur les pratiques contemporaines de l'image. Les guerres de Yougoslavie de 1991 à 2001, présentes dans l'œuvre d'Aernout Mik, apportent un éclairage sur la multiplicité des points de vue dans un conflit aussi long (Slovénie, Croatie, Bosnie, 1991-1995 et Kosovo, 1998-1999) où la couverture médiatique, plutôt fragmentée, n'a que rarement touché à l'ensemble du conflit. Cette couverture médiatique s'est déplacée de l'expression du nationalisme yougoslave vers l'influence des médias dans l'édification de l'opinion publique; une couverture morcelée à travers le temps est d'ailleurs symbolisée par le traitement des images de Mik dans son œuvre; on ne sait pas vraiment où l'on se trouve, ni qui sont les ennemis. Quant à la guerre contre le terrorisme post-11 septembre 2001, dont Omer Fast

a tiré des images uniquement sur la chaîne CNN, elle marque une forme de construction médiatique qui cherche à convaincre de la terreur qui nous menace, avec des faits (nous le savons maintenant) qui ne sont pas avérés.

Le résultat de mes recherches et l'aboutissement de mon récit de thèse prennent donc la forme d'une exposition qui n'a pas lieu où j'affirme ma posture de commissaire-narratrice dans un récit expositionnel. La subjectivité qui se dégage d'un récit écrit à la première personne ancre mon positionnement commissarial et universitaire, tissé de références théoriques et pratiques, dans une histoire fabriquée dont je suis la narratrice. La forme de l'intervention commissariale sera un livre dans lequel l'exposition sera racontée.

1.2 Questions de recherche

La problématique de cette recherche qui se veut intrinsèquement expérimentale (entendue ici comme forme d'expérience personnelle et comme un nouveau moyen d'expression de ma pratique commissariale) se décline en quatre questions principales. En premier lieu, je me demande comment parvenir à définir une posture de commissaire-narratrice à la fois dans l'écriture de la thèse et dans la conception d'une exposition, à partir d'éléments de méthode issus du champ littéraire. Puis, je cherche également à savoir s'il existe une corrélation entre la fabrication du récit dans les reportages de guerre, la fabrication du récit dans un corpus d'œuvres d'art contemporain qui traitent de la relation guerre-média-narration, et la fabrication du récit dans la mise en exposition par une approche commissariale de la narration. En troisième lieu, au niveau plus formel, je m'interroge à savoir si la forme du récit de soi, en lien avec la guerre et le commissariat d'exposition, contribue à la mise en place d'une proposition d'exposition narrative dont les contraintes s'inscrivent hors de l'espace d'exposition en galerie. Et enfin, je pose la question : si la narration devient l'unique mode d'activation de l'expérience commissariale, est-ce que l'exposition peut ainsi être considérée comme médium?

1.3 Objectifs de recherche

À la lumière de la problématique et des questions de recherche, conséquemment, quatre objectifs se dégagent. Dans un premier temps, je veux identifier les principaux éléments de méthode issus du champ littéraire qui participent à la construction d'une posture de commissaire-narratrice. En deuxième lieu, je cherche également à démontrer l'interrelation entre la fabrication du récit dans les reportages de guerre, la fabrication du récit dans des œuvres d'art contemporain qui traitent de la relation guerre-média-narration, et la fabrication du récit dans la mise en exposition par une approche commissariale de la narration. Comme troisième objectif découlant des questions de recherche, je veux inscrire une série d'éléments déclencheurs en lien avec la guerre et le commissariat d'exposition, prenant la forme du récit de soi, qui mènera à une pratique commissariale hors de l'espace d'exposition. Et enfin, par l'intervention, je tenterai de définir la proposition d'exposition comme forme commissariale narrative, constituée de trois actes (trois œuvres), rédigée à la première personne et au présent.

1.4 Cadre méthodologique

La méthodologie de mon projet de thèse-intervention est fabriquée à partir de références issues du champ littéraire. En adoptant une posture de commissaire-narratrice, je m'engage dans la mise en récit d'une thèse et d'une exposition où l'usage de la première personne du singulier emprunte à la fois au récit personnel, au témoignage et à d'autres récits (les ouvrages, les rencontres, les échanges entre protagonistes, les œuvres). La mise en commun des concepts de narration, de récit, de proposition, de description, d'ekphrasis, d'intertextualité, de paratexte et de titrologie s'arrime à mon sujet de recherche et contribue à mettre à contribution la théorie et la pratique. La narration définit, au-delà de mon rôle de commissaire, un processus de lecture à la fois des guerres, des œuvres, de l'exposition et de la thèse dans son ensemble.

1.4.1 Narration et récit

Je dois revenir à ce que j'ai écrit dans la préface de cette thèse :

J'ai lu les guerres. Je n'ai pas vécu la guerre. C'est par les mots que j'ai appris ce que pouvait être la guerre, ce qu'avaient été certaines guerres. Journaux, articles, romans, récits, bandes dessinées, ouvrages théoriques, j'ai tenu les récits de guerres entre mes mains et j'en ai saisi les contours par la lecture. On m'a raconté la guerre. J'ai décidé d'écrire cette thèse au *je* et d'adopter la posture de narratrice non seulement dans mon rôle de commissaire d'exposition, mais tout autant dans mon rôle d'étudiante qui rédige une thèse doctorale. Ce *je* est donc multiple, il rassemble toutes mes identités au cours des dernières années.

Si je répète ici les propos tenus dans la préface, c'est pour appuyer le fait que l'appareillage méthodologique que je m'apprête à développer est une réponse directe à la façon dont j'ai appris la guerre. Les éléments de méthode, issus principalement du champ littéraire, contribuent à positionner l'approche narrative de la thèse et de l'exposition, et ultimement, tel que le mentionne Mieke Bal, à générer une expérience narrative : « *Curating* requires such close analysis, but it then also enables and demands the presentation of those insights for a larger audience. The curated exhibition constitutes a narrative of its own, creating an experience that is narrative. » (Bal, 2016, p. 103) Si le seul fait de commissarier une exposition est un acte narratif, ici je m'emploie plutôt à faire de la narration une proposition à part entière, je m'engage dans une construction méthodologique qui regroupe certaines assises conceptuelles issues de la littérature. C'est en articulant la narration (Bal, 2017), la situation narrative (Genette, 2007), le récit (Genette, 1972), le récit de soi (Butler, 2007), la métalepse (Genette, 2004), le chronotope (Bakhtine 1978) et le dialogisme (Bakhtine 1970, 1977, 1978; Todorov, 1981) que je construis mon approche méthodologique pour appuyer le rôle et les applications de ces éléments de littérature dans la thèse et l'exposition. Loin d'être une spécialiste de la littérature, j'emprunte ces notions de littérature pour les adapter à ma posture de doctorante qui écrit une thèse et de commissaire qui raconte une exposition. D'ailleurs l'ensemble des considérations méthodologiques traite à la fois, ou parfois plus particulièrement, de l'une et/ou de l'autre de ces postures.

J'aborde la narration telle que la décrit Mieke Bal, à savoir qu'il s'agit d'un « outil heuristique et non d'une grille objective qui assure une certitude. » (Bal, 2017, p. xi) La narration dans ce projet implique un ensemble d'aspects narratifs, comme autant de voix, imbriquées à la fois dans mes statuts de chercheuse, de commissaire, d'étudiante et de travailleuse culturelle. Dans ma trame narrative, d'autres récits se superposent et s'entrelacent, prenant diverses formes telles que des œuvres, des livres, des films, ou comme le résume Bal, des « artefacts culturels qui racontent une histoire ». (Bal, 2017, p. 3) La proposition commissariale racontée est ainsi constituée de plusieurs strates narratives, dont, au premier plan, les œuvres que je raconte, qui ont leur propre mode narratif opératoire : « In the end, the narrative text constitutes a whole in which, from the narrator's text, other texts are embedded. » (Bal, 2017, p. 51) C'est d'ailleurs en décodant les stratégies narratives des trois œuvres sélectionnées dans la proposition d'exposition, stratégies majoritairement critiques de la narration médiatique, que la forme commissariale a pris forme.

L'accumulation des multiples strates narratives ou niveaux narratifs dans mon récit relève de ce que Gérard Genette nomme une situation narrative :

Une situation narrative, comme tout autre, est un ensemble complexe dans lequel l'analyse, ou simplement la description, ne peut *distinguer* qu'en déchirant un tissu de relations étroites entre l'acte narratif, ses protagonistes, ses déterminations spatio-temporelles, son rapport aux autres situations narratives impliquées dans le même récit, etc. (Genette, 2007, p. 222)

En ce sens, l'ensemble de ces éléments et événements qui composent mon récit raconté dans la thèse (références théoriques, citations, voyages, rencontres, lectures, œuvres, expositions, commissariats, etc.) tisse l'appareillage contextuel qui mène ultimement à l'exposition narrée et contribue à dévoiler mon identité, mes expériences et les raisons de mes choix dans l'exposition. Mon récit se situe à trois niveaux dans ce projet doctoral, soit dans chacune des trois parties de la thèse (et, par extension, dans l'intervention). Par ce choix de rédiger la thèse à la première personne, j'aborde la première partie de la thèse comme un collage d'autres textes où j'opère, comme éditrice et comme liant entre ces différentes citations, une forme de mise en contexte théorique au récit qui vient. Quant à la deuxième partie de la thèse, à travers la genèse du projet ainsi que mon parcours universitaire et professionnel, il s'agit du cœur du récit qui dévoile

l'identité de la narratrice exprimée dans plusieurs types d'événements et de rencontres sous l'angle de la guerre et du commissariat d'exposition. Cette deuxième partie constitue la révisions d'éléments et d'événements déclencheurs. La troisième partie, l'exposition, est le point culminant du récit, la raison de l'histoire racontée, le dénouement qui justifie tout le parcours qui précède, une proposition qui porte la marque de toutes ces expériences et de tous ces événements. Les deux premières parties sont donc composées de l'ensemble des considérations qui mènent aux choix formels guidant ma posture commissariale dans la troisième partie. Loin de se vouloir un exercice d'autolégitimation, l'ensemble des éléments déclencheurs aux chapitres 2 et 3 sont sélectionnés minutieusement comme vecteurs d'émergence de la forme et du contenu de l'exposition au dernier chapitre. Étant à la fois la narratrice et la protagoniste de ma propre histoire, je cherche à rendre opérant le *je narratif*, tel que décrit par Judith Butler :

Et lorsque je construis une séquence ou que je relie un événement à un autre, en donnant des motifs qui éclairent cette liaison, en rendant clairs les contours, en identifiant des moments clés parmi les événements ou les moments de reconnaissance, en rendant fondamentaux certains schémas récurrents, je ne communique pas seulement quelque chose de mon passé, même si cela en fait indubitablement partie. Je promulgue également le *je* que j'essaie de décrire ; le *je* narratif est reconstitué, dans l'histoire même, à chaque moment où il est invoqué. (Butler, 2007, p. 67)

Si la thèse prend la forme narrative rédigée au *je*, elle implique d'autres voix, celles de protagonistes croisé-es au fil du parcours, ou encore celles d'artistes, d'auteur-trices et de théoricien.nes cité.es. Ainsi, il me faut inviter cet ensemble de protagonistes dans le récit afin de définir mon identité et donner corps à mon projet d'exposition. Comme le dit Butler, pour que le *je* puisse émerger, il doit aussi se considérer comme un être social :

Quand le *je* cherche à se définir, il peut commencer par lui-même, mais il découvrira que ce soi est déjà impliqué dans une temporalité sociale qui excède ses propres capacités de narration; en effet, lorsque le *je* cherche à donner une définition de lui-même, une définition qui doive inclure les conditions de sa propre émergence, il doit nécessairement se faire sociologue. (Butler, 2007, p. 7)

Il sera démontré que c'est un ensemble de rencontres avec plusieurs protagonistes qui a permis de définir ma posture et ma proposition d'exposition. Même si c'est en grande partie en tant qu'*être social* que j'ai cumulé mes expériences professionnelles et universitaires, l'approche formelle privilégiée pour l'exposition consiste à rendre compte d'un processus davantage solitaire, où ma voix et mes mots sont les seuls vecteurs de dévoilement de cette exposition. À propos de cette forme subjective privilégiée, ce *je*, cette première personne, présente dans l'ensemble du projet, tant dans l'écriture de la thèse que dans l'écriture de l'exposition, c'est résolument la forme narrative qui a révélé la nécessité de l'utilisation de ce pronom : « As soon as there is language, there is a speaker who utters it; as soon as those linguistic utterances constitute a narrative text, there is a narrator, a narrating subject. From a grammatical point of view, this narrating subject is always a "first person." » (Bal, 2017, p. 13) Le fait d'écrire à la fois la thèse et l'exposition à la première personne provient sans contredit de la forme narrative que j'ai voulu emprunter. C'est également à la lumière de ce procédé subjectif utilisé par certain-es auteur-trices qui racontent la guerre, notamment Svetlana Alexievitch et Joe Sacco, dont la présence dans le récit est indissociable de la façon dont celui-ci est narré, qu'il m'a paru essentiel d'adopter aussi cette posture et de dévoiler qui est ce *je*.

Gérard Genette apporte un éclairage supplémentaire sur cette posture de narratrice avec la notion de métalepse de l'auteur qu'il définit comme « une figure par laquelle on attribue à l'auteur le pouvoir d'entrer lui-même dans l'univers de sa fiction [...] entre l'acte narratif et le récit qu'il produit, entre celui-ci et les récits seconds qu'il enchâsse, et ainsi de suite. » (Genette, 2004) Il analyse la présence de la métalepse de l'auteur dans d'autres formes artistiques telles que la peinture, le théâtre et le cinéma, mais non dans l'exposition ou dans une thèse. À propos de la forme autobiographique, il ajoute : « On peut donc, à ce titre, tenir pour métaleptique tout énoncé sur soi, et partant tout discours, et par inclusion tout récit, premier ou second, réel ou fictionnel, qui comporte ou développe un tel type d'énoncé. » (Genette, 2004, p. 110) Il est donc juste d'affirmer que la forme narrative de cette thèse emprunte directement au concept de métalepse de l'auteur puisque je bascule constamment entre l'acte narratif et le récit que je produis. Dans le cas précis de l'exposition racontée, la métalepse est effective dans la posture commissariale, comme je suis à la fois celle qui fait la narration (expliquant le choix des œuvres

et des dispositifs), mais étant aussi impliquée dans le récit en proposant une description détaillée de chaque œuvre. Ce récit est narré par la personne qui est le sujet de ce même récit, ma voix narrative permet d'ancrer mon rapport personnel au sujet, aux choix des œuvres et au contexte, et d'ainsi mener à la proposition de cette exposition racontée. Comme le mentionne Mieke Bal, la subjectivité de mon intervention aura inévitablement un impact sur la réception de cette proposition :

[...] exposition as display is a particular kind of speech act. It is a specific integration of constative speech acts building up a narrative discourse. To that effect, it deploys rhetorical figures. The invisible but authoritative "first-person" narrator can be called the subject of such speech acts. This subject's "speech" shapes the viewer's experience to a considerable extent. (Bal, 1996a, p. 88)

Dans ce projet, le *je* est à la fois doctorante, directrice d'une galerie universitaire et commissaire d'expositions. Et la personne qui recevra ce récit, celle pour qui j'écris ce récit sera inévitablement un·e lecteur·trice, soit la personne qui lit la thèse (directrice de thèse, membres du jury), la personne qui lit l'exposition (qui prendra la forme d'un livre), ou la personne qui lit un communiqué courriel de la Galerie UQO (qui fera la promotion du livre). D'ailleurs, Jérôme Glicenstein affirme que visiter une exposition est une activité qui s'apparente à lire un livre dans l'engagement qu'elle exige des lecteur·trices/visiteur·euses forcées à sortir d'une forme de passivité (2009, p. 113). À ce public, je demande de lire l'exposition pour qu'elle puisse exister. Comme le livre de l'exposition sera publié par la Galerie UQO, ce public est donc en quelque sorte un public idéal, issu du monde universitaire et/ou de l'art contemporain, ayant une ouverture à ce type de proposition. Pour David Tomas, une stratégie de contre-exposition (telle que je considère ma proposition) ne fait que réduire au minimum les caractéristiques de la fonction sociale des spectateur·trices, mais les visiteur·euses demeure les visiteur·euses⁵. Non seulement le public d'une contre-exposition subsiste tel un public idéal, mais dans cette fonction, il participe en plus d'une certaine manière au prolongement du discours :

⁵ Communiqué de l'exposition de David Tomas, automne 2018, site Web de la Galerie UQO, p. 1 : https://galerie.uqo.ca/files/20180919_fr.pdf

The narrative like every other semiotic utterance is addressed to others, and this is acknowledged by the notion of an "ideal reader." As distinct from the "real" reader, the ideal reader is the image of a recipient as the narrator creates it. I say "narrator" because this ideal reader is a function, an extension, of the "voice" as it utters the discourse, even if the real author or agent does not have the intention to create such an ideal reader at all. Hence, the concept of ideal reader presupposes the interest of the narrator to be central, his intention, the narrative's orientation. The metaphors convey the idea of the exhibition as a literary text, but they also suggest a definite conception of literature in which the narrator is omnipotent and the reader submissive. (Bal, 1996a, p. 136)

Cela dit, loin de poser un geste autoritaire dans l'affirmation du *je-commissaire*, je conçois plutôt mon rôle comme celui d'une narratrice faisant une proposition d'exposition, offrant une lecture subjective des œuvres qui la composent. Je ne m'approprie pas les œuvres, je propose de les raconter par les mots. Le seul moyen d'avoir accès à cette exposition est par la narration de la commissaire, ce qui implique la construction d'un récit selon des critères à la fois littéraires, mais tout autant expositionnels.

Quant au récit qui se dévoile à travers la thèse, il se trouve, dans une moindre mesure, dans la première partie, bien que ce soit l'endroit où d'autres voix, plus théoriques, se font entendre et où quelques protagonistes (des théoricien·nes principalement) sont cités, dont certains joueront un rôle relativement important dans la suite du récit. La deuxième partie de la thèse, où je raconte certains éléments déclencheurs en lien avec la guerre et le commissariat d'expositions, est un récit personnel qui permet de découvrir des lieux, des événements déterminants et plusieurs autres protagonistes, le tout ayant une influence directe sur le point culminant du récit : le sujet et la forme de l'exposition. La troisième partie de cette thèse, l'exposition racontée, est un récit informé par les deux premières parties, mais tout aussi autonome, qui consiste en une proposition d'exposition narrée incluant des descriptions d'œuvres (ekphrasis). Il y a donc un dédoublement des récits, celui de la thèse dans laquelle s'intègre le récit expositionnel, le récit de l'exposition pris à part et autonome qui constitue l'intervention comme composante pratique du projet doctoral et le récit des artistes dans leurs œuvres respectives. Effectivement, les trois artistes de l'exposition proposent chacun un récit sur le rapport entre la guerre et les médias. Omer Fast et Michel Auder optent pour des récits incisifs, manipulant les images des médias qui

rapportent les guerres, mais surtout leurs discours pour générer de nouveaux récits. Quant à Aernout Mik, bien qu'il y ait apparence d'absence de narration dans son œuvre, un récit se dévoile dans le choix des images utilisées par le montage qu'en fait l'artiste, permettant une progression dans les images du conflit de l'ex-Yougoslavie. La méthode de construction des récits des trois artistes est le montage vidéo. Il est possible d'affirmer que le montage est en quelque sorte leur méthode d'écriture et que le récit est l'œuvre qui en résulte.

Ces observations m'amènent à la définition du récit, qui selon Genette, aurait trois sens. Le récit serait à la fois un « énoncé narratif, le discours oral ou écrit qui assume la relation d'un événement ou d'une série d'événements [...] », une « succession d'événements, réels ou fictifs, qui font l'objet de ce discours, et leurs diverses relations d'enchaînement, d'opposition, de répétition, etc. », et finalement, « un événement : non plus toutefois celui que l'on raconte, mais celui qui consiste en ce que quelqu'un raconte quelque chose : l'acte de narrer pris en lui-même. » Il synthétise sa pensée ainsi : « [...] le récit au sens le plus courant, c'est-à-dire le discours narratif, qui se trouve être en littérature, et particulièrement dans le cas qui nous intéresse, le *texte* narratif. » (Genette, 1972, p. 71-72) Cette définition très précise de ce qu'est un récit permet d'affirmer que ma thèse est construite tel un texte narratif, que la succession des événements dans le récit contribue directement à l'acte de narration et que dans l'exposition-même, se trouve un récit autonome, intégré au plus grand récit que consiste la thèse. Toujours selon Genette, c'est le récit qui informe, d'une part sur les événements qu'il relate, et d'autre part sur l'activité qui est censée le mettre au jour. (Genette, 1972, p.73-74) Dans mon récit personnel (deuxième partie de la thèse), si j'ai pris le pari de revenir en arrière et de dévoiler l'amorce de mon intérêt pour l'art qui traite des guerres, tout autant que mes expériences professionnelles à la Galerie UQO et mes projets de commissariats, ce n'est pas pour faire l'inventaire de mes réalisations, mais réellement pour situer qui est le *je* qui parle et recenser des événements qui ont une influence directe sur la forme de l'exposition et le choix des œuvres qui la composent. Jean-Marc Poinot suggère que la remontée rétrospective participe à la construction du dénouement du récit :

La remontée rétrospective dans le temps est de toute évidence le ressort de tout récit biographique bien mené. On n'y dispose dans le passé tel ou tel fait que dans la

mesure où il est susceptible de conforter les aboutissements ultérieurs, « l'extrémité consciemment atteinte ». Une véritable remontée rétrospective dans le temps présente en elle-même beaucoup d'avantages sur un récit biographique conventionnel. (Poinsot, 2008, p. 186-187)

C'est d'ailleurs dans cette visée rétrospective que j'opte pour un récit chronologique, tant dans les chapitres 2 et 3 que dans l'exposition racontée, ce qui permet de situer la progression dans l'histoire.

Dans la mise en place de ma méthodologie narrative et en affirmant la posture de commissaire-narratrice, la notion d'espace-temps dans le récit est importante à considérer, car je procède à un dédoublement des temporalités dans la mise en exposition des œuvres sélectionnées. Le temps de l'histoire racontée correspond au temps de chacune des œuvres alors que le temps du récit réside dans le temps de l'exposition, à cela s'ajoute le temps de la lecture de l'exposition racontée. La narration participe également à l'inscription des espaces-temps dans le récit, ces espaces-temps sont donc scindés en autant d'œuvres (3) qui constituent l'exposition, tels des *chronotopes* contribuant au récit. Les discours (des artistes sélectionnés) deviennent ainsi l'objet d'un autre discours, celui de la commissaire-narratrice. La pluralité des discours participe à une forme de stratification, parce que déterminée par un récit où la disposition des événements entretient un rapport étroit à la temporalité.

C'est dans une logique d'interprétation et d'appropriation que les notions de *chronotope* et de *dialogisme* sont imbriquées dans ma méthodologie. Le chronotope comprend une interdépendance formelle entre l'espace et le temps, la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, ouvrant à plusieurs perspectives historiques possibles. (Bakhtine, 1978, p. 237) Je vois dans le chronotope la possibilité de mettre en relation les œuvres, non seulement dans un contexte sociopolitique, mais surtout avec un espace et un temps spécifiques dans le présent de l'exposition elle-même. Dans mon intervention, le chronotope agit dans la mise en espace des œuvres, dans une réflexion sur le statut de l'événement artistique. D'ailleurs, bien que l'exposition racontée ne soit qu'une proposition écrite au temps présent, les œuvres que je décris sont pour leur part bien réelles et traitent d'événements passés.

« Le chronotope détermine l'unité artistique d'une œuvre littéraire dans ses rapports à la réalité. [...] L'art et la littérature sont imprégnés de *valeurs chronotopiques*, à divers degrés et dimensions. Tout motif, tout élément privilégié d'une œuvre d'art, se présente comme l'une de ces valeurs. » (Bakhtine, 1978, p. 384)

Mon rôle de commissaire-narratrice réside spécifiquement dans la réflexion et dans la mise en commun de ces *valeurs chronotopiques* présentes dans les œuvres sélectionnées. Quant à la thèse, elle est construite dans une logique d'échanges, de relations et de dialogues où les éléments, à la fois théoriques et pratiques, se définissent, se répondent et se positionnent l'un l'autre. Je vois d'ailleurs un lien assez fort entre la posture de commissaire-narratrice que je revendique, et celle d'auteur-créateur dont parle Bakhtine :

Cet auteur, nous le rencontrons *hors* de son œuvre, en tant qu'homme qui vit son existence biographique; mais nous le rencontrons en tant que créateur dans l'œuvre elle-même, toutefois *en dehors* des chronotopes représentés, comme sur leur tangente. Nous le retrouvons (nous trouvons son activité), en premier lieu dans la composition de son ouvrage, qu'il divise en parties (chants, chapitres, etc.), ceux-ci, bien entendu, reçoivent une expression extérieure qui, toutefois, ne trouve pas un reflet direct dans les chronotopes. [...] On pourrait dire que nous avons, devant nous, deux événements : celui qui nous est raconté dans l'œuvre, et celui de la narration elle-même (et nous participons nous-mêmes à ce dernier, comme auditeurs-lecteurs). Ces événements se déroulent à des moments différents (par leur durée, aussi) et en des lieux différents. Simultanément, ils sont inséparablement réunis dans un événement unique, mais compliqué, que nous pourrions désigner comme l'œuvre dans sa plénitude événementielle, en y incluant sa donnée matérielle, externe, son texte, le monde dont elle donne l'image, l'auteur-créateur et l'auditeur-lecteur. (Bakhtine, 1978, p. 394-395)

La méthodologie dialogique, ou le dialogisme chez Bakhtine – aussi nommée principe dialogique par Todorov – est une façon de comprendre la production de sens; elle n'est donc pas reléguée uniquement à la littérature. Le dialogisme est un alliage de voix et il désigne les formes de la présence de l'autre dans le discours : le discours qui émerge dans un processus d'interaction entre une conscience individuelle et une autre, qui l'inspire et à qui elle répond. Ce discours ne désigne pas directement l'objet ou le phénomène, il est en fait l'actualisation, l'écho ou la réponse apportée à d'autres discours. Ainsi, je mets à profit ce concept de dialogisme dans ma thèse et dans mon intervention commissariale. C'est en générant un dialogue entre une multitude

d'éléments (œuvres, concepts, histoire(s), références) qui constituent mon projet que cette méthode devient tangible dans sa finalité, dans sa *mise en exposition*. C'est en quelque sorte ce que Bakhtine nomme le caractère intertextuel du dialogisme :

Intentionnellement ou non, chaque discours entre en dialogue avec les discours antérieurs tenus sur le même objet, ainsi qu'avec les discours à venir, dont il pressent et prévient les réactions. La voix individuelle ne peut se faire entendre qu'en s'intégrant au chœur complexe des autres voix déjà présentes. (Todorov, 1981, p. 8)

Dans l'exposition que je raconte, c'est dans ce dialogue qu'il y a production de sens et c'est aussi dans ce dialogue que mon rôle de commissaire prend réellement forme. Toujours dans cette exposition racontée, si l'on parle de *chronotopes dialogiques* – entendus comme les trois œuvres sélectionnées – les degrés de relations entre les œuvres peuvent être multiples et contribuent à définir la posture commissariale (et la production de sens). D'ailleurs Bakhtine précise ceci : « Ils peuvent s'imbriquer l'un dans l'autre, coexister, s'entrelacer, se succéder, se juxtaposer, s'opposer, ou se trouver dans des relations réciproques plus compliquées. Le caractère général de ces interrelations apparaît comme *dialogique* (au sens large de ce terme). » (Bakhtine, 1978, p. 393) Dans le cadre de la thèse, si l'on considère tous les éléments de la genèse et de mon parcours comme des composantes biographiques qui deviennent publiques, que Bakhtine nomme des *chronotopes réels*, alors les relations entre ces *chronotopes réels* deviennent effectives dans le dialogue : « C'est dans les conditions de ce chronotope réel, où se dévoile (et se publie) sa vie personnelle ou celle d'autrui, qu'apparaissent toutes les facettes de la figure de l'homme et de son existence, et qu'elles reçoivent un éclairage spécial. » (Bakhtine, 1978, p. 279-280) Ce serait donc dans le dialogue effectif entre tous les chronotopes des chapitres 2 et 3 d'où émergerait la mise en lumière de l'ensemble de mes choix à titre de narratrice de la proposition d'exposition.

Les liens que je tisse entre certains éléments de littérature propres à ma méthodologie, le journalisme et les médias, sont informés à la fois par la façon dont j'ai appris les guerres, mais surtout par le sujet des œuvres que j'ai sélectionnées pour l'exposition racontée. Les trois œuvres

traitent de trois conflits différents, soit la guerre du Golfe de 1990-1991 (Michel Auder), la guerre d'ex-Yougoslavie de 1991 à 2001 (Aernouk Mik) et la guerre contre le terrorisme post-11 septembre 2001 (Omer Fast). Chaque œuvre adopte une approche narrative en réponse aux récits ou aux méthodes des médias d'information présents dans chacune des œuvres. Et c'est la raison pour laquelle, au niveau méthodologique, j'ai pris acte de la narratologie médiatique (Marion, 1997), du récit médiatique (Lits, 2012) et du journalisme narratif (Vanoost, 2016). En regard de ces écrits, il m'est possible de mettre en perspective ma posture de narratrice par rapport aux méthodes narratives utilisées par les médias qui traitent des guerres (et par ricochet en regard des artistes dont les œuvres abordent la relation entre guerres et médias). Si j'adopte la narration et le récit comme éléments de méthodologie, c'est d'abord à cause des œuvres sélectionnées, œuvres bien réelles qui dévoilent sous trois formes le rôle des médias dans l'écriture d'une *histoire* des guerres.

Ce que l'on nomme récit médiatique était décrit il y a plus de trente ans par l'Observatoire du récit médiatique (ORM)⁶ comme un « vecteur de constitution d'identité collective, en dépassant les approches méthodologiques quelque peu restrictives proposées par l'analyse du discours » et dont « les travaux sont attachés à saisir les mouvements de la triple mimesis, à l'œuvre dans la production, la réception et l'appropriation des récits d'information. » (Lits, 2012, p. 38) Or, toujours selon Lits, cette définition est désormais transformée, notamment par la présence de l'information sur le Web et les réseaux sociaux, mais aussi par son instrumentalisation par la communication politique. Il affirme également qu'il y a eu un éclatement du schéma narratif dans une transformation radicale de la temporalité narrative des récits médiatiques, et cela apparaît avec la couverture de la guerre du Golfe de 1990-1991 :

La compression du temps modifie désormais notre rapport au monde, puisque le médium télévisuel, depuis la première guerre du Golfe, joue en quasi-simultanéité avec les événements montrés, comme l'avaient déjà montré Jean Baudrillard (1991) et Paul Virilio (1991). Dès ce moment, l'objectif des médias, qui consistait à informer le plus vite possible le public après que survienne un événement, fut remplacé par cette exigence inimaginable jusqu'il y a peu : l'événement doit si possible être

⁶ <http://www.comu.be/orm/>, Site consulté le 17 janvier 2023.

médiatisé pendant qu'il se déroule. [...] La saisie brute des témoignages ne laisse guère de temps pour une reconstruction identitaire. L'urgence fait office d'analyse et empêche toute forme de réorganisation des récits et de leurs multiples jeux de temporalité. Il s'agit donc de mesurer les conséquences de ces transformations, dans la gestion d'un temps narratif de plus en plus immédiat. On ne peut faire un travail de mise en intrigue qu'avec un minimum de distance, car, normalement, le récit vient après l'événement. Or, actuellement, l'idéal journalistique consiste à couvrir l'événement pendant qu'il se produit, parfois avant même qu'il ne se produise. (Lits, 2012, p. 40)

Ce travail de mise en intrigue et de temps nécessaire après l'événement pour développer un récit se présente dans les trois œuvres racontées dans la proposition d'exposition, mais c'est particulièrement tangible dans l'œuvre de Michel Auder qui traite justement de la guerre du Golfe, à partir d'images captées sur son téléviseur en 1991 mais montées seulement en 2017, laissant ainsi place à un discours actualisé de l'artiste sur le traitement journalistique de cette guerre. Cette distance temporelle permet à l'artiste d'effectuer une meilleure analyse du récit médiatique et une critique probante.

« Le journalisme narratif est généralement défini comme une forme de *journalisme* « qui se lit comme un *roman*⁷ », mêlant la mission d'information publique du premier et les techniques d'écriture du second. » (Vanoost, 2016, p. 1) Cette approche journalistique est probablement celle que j'ai lue avec le plus d'intérêt au cours des dernières années et qui m'a donné l'occasion de lire la guerre autrement que par des nouvelles courtes, rapides, succinctes. C'est inévitablement ce type de récit journalistique qui a influencé la forme de mon projet doctoral. Je ne prétends pas adopter une approche journalistique, c'est dans le rapport information-narration que se trouve cette influence. Ce qui distingue le journalisme objectif d'un journalisme plus subjectif, se situe, selon Vanoost, dans le récit et la narration :

Alors que l'idéal qui guide le journalisme factuel « classique » est celui de l'information objective et largement désincarnée, l'idéal qui guide le modèle

⁷ Wolfe, T. (dir.), 1975, *The New Journalism*, New York, Harper & Row, p. 21.

journalistique narratif apparaît comme celui d'un récit largement similaire au récit canonique défini par la narratologie à partir de la fiction⁸. (Vanoost, 2016, p. 2)

C'est donc dans cette approche journalistique que plusieurs liens se tissent avec mon approche méthodologique du récit : « [...] parce qu'il tente de recréer l'expérience des sujets qui ont vécu les événements, le récit place également ces informations dans un contexte plus personnel. » (Vanoost, 2016, p. 3) Le journalisme narratif permet donc une plus grande part de subjectivité, transformant le rôle de journaliste en celui de conteur, et dans plusieurs cas, l'histoire du journaliste se mélange aux histoires de ses sujets, dès qu'il opte pour une écriture au *je*. Il va sans dire que cette approche est très souvent utilisée pour des récits de guerres. Dans le cadre de l'exposition racontée dans cette thèse, le procédé utilisé par les artistes (Auder, Mik et Fast) pour produire leurs œuvres démontre une aptitude commune, soit celle de la récupération des images de bulletins de nouvelles qui rapportent des événements issus du monde réel, auxquels les artistes greffent une trame narrative dans leur usage de ces images. Comme public de ces œuvres, j'accepte cette forme de pacte narratif, en phase avec ce qu'avance Philippe Marion : « [...] accepter les termes implicites du pacte narratif, c'est accepter d'entrer dans un jeu, même si le substrat événementiel appartient au monde réel, tel que celui que couvre l'actualité journalistique ». (Marion, 1997, p. 66) Les trois artistes de l'exposition opèrent davantage une transformation narrative sur des extraits journalistiques et se permettent par le fait même une forme de critique. Quant à ma posture narrative, elle est sans contredit imprégnée de cette approche journalistique : je raconte la guerre et je m'insère dans le récit.

1.4.2 Proposition, description et ekphrasis

Mon intervention commissariale narrative prend la forme d'une proposition où je fais une description d'exposition dans laquelle j'insère l'ekphrasis de trois œuvres. Cette intervention

⁸ Vanoost, M. 2013, « Journalisme narratif : proposition de définition, entre narratologie et éthique », *Les Cahiers du journalisme*, 25, p. 140-161.

commissariale prenant la forme d'un texte, la littérature devient ainsi mon espace d'expérimentation (et non plus celui circonscrit de la galerie) :

Art objects have now been included within the larger semiotic held of a "language paradigm" or "linguistic turn" and are transliterated as the equivalents of "texts." Art is treated as a semiotic object with something to say that can be coded, decoded and recoded in a syntactical and critical manner by methods like those used in academic literary criticism and cultural studies in general. (Ferguson *et al*, 1996, p. 176)

Si j'ai pris la décision de ne présenter dans ce projet doctoral qu'une proposition d'exposition telle une forme idéale d'intervention, à la lumière d'une série d'événements déclencheurs racontés dans mon récit/ma thèse, ce n'est pas seulement parce que cette approche commissariale me semblait la plus pertinente dans le cadre de mes recherches doctorales, c'est aussi ma réponse à la question posée par David Tomas dans son texte *L'Énoncé* :

Qu'arrive-t-il si l'artiste décide simplement de ne présenter qu'une proposition d'exposition? Ou lorsque les caractéristiques matérielles d'une exposition sont réduites à leurs fonctions rituelles minimales, lorsque les pouvoirs de transformation du rituel sont momentanément suspendus, lorsque les pouvoirs épistémologiques, sociopolitiques et esthétiques prépondérants de l'exposition sont anéantis et que l'infrastructure sur laquelle elle s'appuie pour prendre sa forme publique ultime devient presque immatérielle?⁹ (Tomas, 2018a, n.p.)

David Tomas affirme qu'une proposition « décrit le cadre conceptuel, un plan d'aménagement et une liste des œuvres à exposer. » À cela il ajoute dans ses *Entretiens #2*, que la proposition est un « lieu utopique de la conceptualisation d'une exposition. » (Tomas, 2018b, p. 13) C'est donc selon ce modèle que je fais ma proposition d'exposition. Si l'ensemble relève de la description, c'est dans la liste des œuvres que j'introduis l'ekphrasis. Je dois aussi mentionner que c'est à la lumière de mes expériences professionnelles, où je suis régulièrement invitée comme membre de jury ou de comités d'évaluation, que la lecture de propositions (d'artistes, de commissaires et d'organismes) est devenue fréquente, d'où mon attachement, ou du moins ma familiarité, avec ce type d'écriture. Ici c'est moi qui écris (et décris) cette proposition. C'est plus particulièrement

⁹ https://galerie.uqo.ca/files/20180919_fr.pdf

en réponse à mes expériences des huit dernières années à la Galerie UQO, dans une sorte de rituel répétitif à raison d'environ sept productions d'expositions par année, que j'aspire, par ce projet, à retirer toute l'organisation logistique et financière, les contraintes physiques et institutionnelles, mais surtout les vernissages comme modèle de validation d'existence et de reconnaissance des protagonistes et de leur monstration. Je situe mon projet doctoral et son intervention dans une logique d'affranchissement commissarial. Pour revenir à la notion de public idéal préalablement soulevée, j'ajouterais que pour David Tomas, « la proposition est comparable sur le plan fonctionnel à l'alter ego de l'artiste : le spectateur idéal ». (Tomas, 2018b, p. 20) Si je change artiste par commissaire de cette citation, me voilà devant une proposition qui répond à mon idéal d'exposition.

Bien qu'il y ait des éléments descriptifs dans la deuxième partie de la thèse, c'est résolument dans l'exposition racontée que cette forme du discours est effective, particulièrement dans la façon de considérer la description de l'exposition dans son ensemble, ce qui inclut son contexte, ses textes et ses œuvres. La description est partie prenante du texte narratif : « Description is a privileged site of focalization, and as such it has a great impact on the ideological and aesthetic effect on the text. But it is also a particular textual form, indispensable, indeed, omnipresent in narrative. » (Bal, 2017, p. 26) Si la description est utilisée à travers la thèse pour décrire certains événements déterminants de mon récit personnel, c'est dans la façon de présenter l'exposition que cette stratégie méthodologique est mise en œuvre. Qui plus est, la description de l'exposition permet de mieux situer ma posture de commissaire-narratrice : « [...] the way in which descriptions are inserted characterize the rhetorical strategy of the narrator. » (Bal, 2017, p. 27) Cette approche descriptive me permet de contextualiser l'ensemble des constituantes de l'exposition, de mettre en relief l'ensemble des considérations formelles et conceptuelles qui guident ma posture commissariale.

À la notion de description se greffe la notion d'ekphrasis, la description d'une œuvre d'art définie comme une forme littéraire en soi, qui se matérialise dans la description des œuvres que je fais dans l'exposition racontée. C'est Heffernan qui propose la définition de l'ekphrasis qui m'apparaît la plus en phase avec l'utilisation que j'en fais, surtout parce qu'elle peut s'adapter à toutes

formes de manifestations artistiques, mais aussi parce que chacune des œuvres que je décris sont représentatives (d'images, de contextes, de guerres, de journalismes) : « But ekphrasis differs from both iconicity and pictorialism because it explicitly represents representation itself. What ekphrasis represents in words, therefore, must be *representational*. » (Heffernan, 1993, p. 4)

Une des choses qui étonne dans la littérature sur l'ekphrasis est que la principale utilisation qui en est faite, en tant que description d'une œuvre d'art (la plupart du temps, la peinture), prend plutôt ses racines dans la description d'objets usuels. En effet, l'ekphrasis est aussi ancienne que la description du bouclier d'Achille dans l'Illiade d'Homère (Heffernan, 1993, p. 1), et les premiers exemples de poésie ekphrastique ne sont pas axés sur la peinture, mais plutôt sur des objets utilitaires auxquels sont attachées des représentations visuelles ornementales ou symboliques (Mitchell, 1994, p. 165) Ce qui caractérise la littérature ekphrastique à travers le temps, et qui rejoint l'utilisation que j'en fais dans ma posture narrative, est l'utilisation d'un médium représentationnel pour représenter un autre médium. Il s'agit également d'une réponse narrative au fait pictural, ou même une impulsion narrative que le langage, par sa nature même, semble dégager et stimuler (Heffernan, 1993, p. 4-5). En ce sens, j'opte pour que ma proposition d'exposition s'inscrive dans une approche narrative, notamment par l'utilisation de certaines stratégies littéraires, dont l'ekphrasis. C'est dans ma façon de rapporter les œuvres qui constituent cette exposition que j'expérimente la littérature ekphrastique. Les œuvres vidéo que je décris, appartenant au champ de l'image en mouvement (avec son), se dévoilent par les mots, par le texte. La description de ces œuvres ne couvre pas chaque plan, chaque image, chaque mot, chaque son des trois vidéos, j'opère une forme de sélection bien subjective dans la description des œuvres que je fais. Mais ce procédé constitue une forme d'ekphrasis : cette dernière ne vise jamais simplement à reproduire une œuvre d'art visuel en mots, il est donc inutile de juger la poésie ekphrastique par un critère de fidélité à l'œuvre qu'elle représente (Heffernan, 1993, p. 157). Il existe donc une certaine liberté dans l'ekphrasis, laissant advenir un choix éditorial.

La lecture de plusieurs références sur l'ekphrasis m'a permis d'en saisir certains enjeux, mais j'observe une limite formelle de la description de l'œuvre d'art. Comme si la pertinence de l'ekphrasis était figée dans un temps révolu en regard de l'histoire de l'art, laissant en plan ses

possibles implications dans certaines formes artistiques plus actuelles, dont la vidéo. L'ekphrasis, dans la grande majorité des textes consultés (Marin, 1994; Baxandhall, 1991; Nancy, 2015; entre autres), semble uniquement dédiée à la description d'objets d'arts statiques et silencieux (objet, peinture, dessin, sculpture, photographie). Ainsi, bien que la définition d'Heffernan me semble pouvoir s'adapter à d'autres formes artistiques, il apparaît que sa façon d'aborder l'ekphrasis ne conviendrait pas à l'installation vidéo :

[...] ekphrasis would seem bound to the category of description, for it does indeed represent fixed forms. [...] Because it verbally represents visual art, ekphrasis stages a contest between rival modes of representation: between the driving force of the narrating word and the stubborn resistance of the fixed image. [...] ekphrasis entails *prosopopeia*, or the rhetorical technique of envoicing a silent object. » (Heffernan, 1993, p. 5-6)

Les trois œuvres que j'ai sélectionnées sont des installations vidéo, avec des images en mouvement et du son, tout le contraire de ce qu'Heffernan nomme des formes fixes, des images fixes et des objets silencieux. Mitchell affirme, pour sa part, que l'ekphrasis n'est pas seulement définie par le sujet de la représentation visuelle, mais tout autant par le type de représentation dont il s'agit. Il avoue d'ailleurs l'écueil dans son analyse de l'ekphrasis, où les films ou le théâtre, par exemple, ne sont pas traités. La particularité de ces formes artistiques réside notamment, selon lui, dans le fait que la textualité est au cœur de l'image visuelle, ce qu'il qualifie de fragment de l'ekphrasis (Mitchell, 1994, p. 181). Si l'ekphrasis n'est pas analysée sous l'angle de la description d'une œuvre vidéo, c'est dans cette brèche que l'expérimentation que j'en fais dans ma proposition d'exposition devient pertinente. Cela dit, Mitchell regroupe sous l'appellation « actes de parole » un ensemble de procédés littéraires, dont l'ekphrasis, la description et la narration, qui n'auraient pas à s'identifier à un médium pour être effectifs (Mitchell, 1994, p. 160). C'est sans doute ce qui le fait qualifier l'ekphrasis de curiosité, voire même de genre littéraire obscur : « Ekphrasis, then, is a curiosity: it is the name of a minor and rather obscure literary genre (poems which describe works of visual art) and of a more general topic (the verbal representation of visual representation) [...]. » (Mitchell, 1994, p. 152)

Là où Heffernan semble ouvrir une brèche intéressante susceptible de conduire à une définition plus vaste de l'ekphrasis, c'est quand il examine le titre de son livre *Museum of words* et qu'il analyse la possibilité de l'*ekphrasis muséale*, en incluant tous les textes présents dans les musées :

« But the metaphor gains a special resonance in this century, when ekphrastic poems typically evoke actual museums of art along with the words they offer us: the whole complex of titles, curatorial notes, and art historical commentary that surround the works of art we now see on museum walls. » (Heffernan, 1993, p. 8)

Est-ce à dire que l'ekphrasis d'un musée aurait des connexions avec ce que Genette nomme le paratexte, ici non pas d'un roman, mais bien le paratexte d'une exposition? Cette idée d'ekphrasis muséale, qui comprendrait l'ensemble des composantes textuelles de l'exposition, impliquerait donc l'intégration de la voix commissariale dans l'ekphrasis des œuvres des artistes qui participent à l'exposition (les commissaires étant la plupart du temps les auteur·trices de ces textes). Loin d'affirmer que ma proposition d'exposition soit une ekphrasis muséale, cela me semble tout de même un champ d'exploration à considérer. Heffernan porte d'ailleurs un intérêt particulier aux titres des œuvres, qui mènent ensuite à un ensemble de textes qui les accompagnent :

Picture titles are merely the first of the words we encounter along with the pictures we see in museums. From titles we move to the curatorial notes on the museum wall, to catalogue entries, to exhibition reviews, to explanatory notes that invariably accompany reproductions, and to the pages of art history. Synecdochically, the museum signifies all the institutions that select, circulate, reproduce, display, and explain works of visual art, all the institutions that inform and regulate our experience of it – largely by putting it into words. (Heffernan, 1993, p. 139)

Le musée pourrait donc devenir producteur d'ekphrasis dans tout l'appareillage textuel qu'il génère, mais le musée pourrait également s'intégrer dans l'ekphrasis d'une œuvre lorsqu'elle est présentée en contexte muséal. Grâce à cet éclairage, il serait possible d'affirmer que non seulement des œuvres décrites, mais l'exposition dans son ensemble pourrait constituer une ekphrasis. À la lumière de cette analyse, puisqu'on parle ici de choix des mots, ma méthode se décrit comme la proposition d'une exposition, activée par la description, entendue comme *description narrativisée* (Genette, 2004, p. 81) et comme *site privilégié de focalisation* (Bal, 2017,

p. 26), qui comprend l'ekphrasis de trois œuvres (incluant leur appareillage textuel), entendue comme la représentation d'une représentation (Heffernan, 1993, p. 4). Bien que la description soit centrale dans cette exposition, la forme du récit demeure tout de même englobante, car comme le mentionne Todorov : « La description toute seule ne suffit pas pour faire un récit, mais le récit, lui, n'exclut pas la description. » (Todorov, 1987, p. 49)

1.4.3 Intertextualité, paratexte et titrologie

C'est en analysant la façon dont je conçois mes projets d'exposition et dont je construis mes textes (et mes livres) que l'interrelation entre ma posture d'autrice d'exposition et d'autrice de textes se rencontre dans les concepts d'intertextualité et de paratexte approfondis par Genette (1982; 1987).

La notion d'intertextualité telle que définie par Genette dans *Seuils* (1987) s'accorde à ce projet d'écriture, tout autant qu'au projet d'exposition, et ce, de deux façons. D'abord par « [...] une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre » (1987, p. 8), mais aussi par « la pratique traditionnelle de la citation (avec guillemets, avec ou sans référence précise) [...] » (1987, p. 8). Dans le cadre de cette thèse, il y a coprésence de trois textes, celui que je nomme texte universitaire (*Ce qu'il faut raconter*), celui que je nomme récit de soi (*Ce que je raconte*) et celui que je nomme la narration commissariale (*L'exposition racontée*). Ces trois textes, bien que tous écrits à la première personne et par la même personne, possèdent chacun leur régime narratif propre. Les deux premières parties de la thèse participent à la mise en place de références, d'expériences et d'observations qui participent activement à la structuration formelle de la posture commissariale dévoilée dans la troisième et dernière partie. Dans cette exposition racontée, j'intègre ce que Genette nomme *intertexte*, en ceci qu'elle est une proposition d'exposition qui intègre une autre exposition, qui elle, n'a pas eu lieu. Glicenstein fait d'ailleurs le parallèle entre le concept d'intertextualité et le monde des expositions : « l'intertexte existe ainsi lorsqu'on reconstitue une exposition à l'intérieur d'une autre exposition » (2009, p. 106). À

l'intérieur de ces trois textes, s'insère un autre type d'intertexte, c'est-à-dire l'ajout de citations qui viennent appuyer les propos et répondre aux critères universitaires de la thèse, principalement dans la première partie. Enfin, dans l'exposition racontée, je considère certains éléments des œuvres décrites comme une forme de citation (titre, médium, artiste, année de réalisation, mais aussi citation des textes présents à l'image, ou citation de ce que les personnages disent). Et les trois artistes (Auder, Mik et Fast) font aussi usage de citations, ils citent des *images empruntées*; ils utilisent tous effectivement des images appartenant aux médias d'information, stratégie qu'il est possible de rapprocher de la citation, bien qu'ils en manipulent le discours.

Le paratexte, aussi défini dans *Seuils* de Genette (1987), correspond à un ensemble d'éléments entourant le texte (péritexte et épitexte), qui assure le passage du texte au livre (dans le cas de ce projet commissarial, qui assure le passage des œuvres à l'exposition et de la proposition à la publication). Si on prend cette thèse à titre d'exemple, ses éléments de péritexte (ceux qui accompagnent la thèse/le texte) sont les suivants : page titre, titre, avant-propos, remerciements, table des matières, liste des figures, illustrations, liste des abréviations, résumé, titres de chapitres, sous-titres de chapitres, notes de bas de pages, bibliographie, annexes. Quant aux éléments d'épitexte (non physiquement liés au texte, quelque part hors du texte), ce sont les suivants : cours suivis au DEPA, travaux réalisés dans ces cours, résumés de lectures, échanges courriels avec directeur et directrice, rencontres avec directeur et directrice, participations à des colloques, conférences, présentation dans des cours universitaires, textes publiés dans des revues, cahiers de notes, présentation au jury de thèse et finalement l'intervention qui accompagne cette thèse : la publication de l'exposition racontée. Si Genette traite du paratexte propre au champ littéraire, ce concept se transpose assez parfaitement à l'exposition. Dans le cadre de l'exposition que je raconte, en la considérant comme intervention prenant la forme d'un livre, les éléments de péritexte sont les suivants : titre de l'exposition, titre des œuvres, cartels des œuvres, texte commissarial, colophon, couverture, communiqué de lancement. Quant aux éléments d'épitexte de l'exposition, il se composent de : thèse, courriels aux galeristes, courriels aux artistes, courriels au graphiste, courriels à l'imprimeur, notes de visite d'expositions, notes de visionnement des œuvres, discussions avec des collègues, autres expositions réalisées. En somme la thèse constitue l'épitexte de l'exposition et l'exposition, l'épitexte de la thèse. Bien que la présence du paratexte

soit attendue, voire exigée dans la thèse, c'est son application dans l'exposition qui définit la posture commissariale, ou du moins qui contribue à sceller les pourtours des choix commissariaux.

Quelques auteur·trices font le parallèle entre le concept de paratexte chez Genette (*Seuils*, 1982) et l'exposition. Glicenstein le précise ainsi : « Le paratexte dans une exposition est encore plus courant : ce sont les titres, cartels, notices, catalogues, documents supplémentaires qui accompagnent une visite. » (2009, p. 106-107) À propos de Genette et de son livre *Seuils*, il poursuit : « Les remarques qu'il fait pourraient assez facilement être appliquées aux œuvres d'art en général – et à l'exposition en tant que "modalité paratextuelle" d'accès aux œuvres. [...] tous les "à-côtés" de l'œuvre (les paratextes) servent de fait à inscrire celle-ci dans un contexte spécifique ». (2009, p. 107) Bien que l'intertextualité et le paratexte soient des éléments de méthode importants à souligner, ils agissent ici en regard du caractère littéraire de la forme de ma proposition et du glissement opéré par ma narration.

Dans ce projet, il y a trois titres. Le titre de la thèse, *Raconter une exposition comme on raconte la guerre : des œuvres mises en récit par une commissaire-narratrice*; le titre de l'exposition racontée dans la thèse: *Chapitre 5 – La proposition : Gulf War TV War, Raw Footage, CNN Concatenated*; et le titre de l'intervention commissariale sous la forme du livre : *Sans exposition : Gulf War TV War, Raw Footage, CNN Concatenated*.

Élément de paratexte, le titre d'un texte sert à le nommer, à en désigner le contenu et à le mettre en valeur (Genette, 1987). Dans le cadre de ce projet, considérant la forme narrative du commissariat d'exposition, la construction du titre doit à la fois faire référence à la thèse (*Chapitre 5- La proposition*) et à l'exposition qui n'a pas lieu (*Sans exposition*) :

Les titres d'expositions sont aussi utiles à l'interprétation de l'ensemble, la proposition originale et son univers se substituant à un discours nécessairement plus formaté dans le traditionnel communiqué de presse. Grâce à l'intervention d'une fiction littéraire dans la construction du scénario curatorial, l'imaginaire de l'exposition sort d'une norme de médiation pour insister sur l'immersion fictionnelle et l'expérience de visite. (Nachtergaele, p. 4)

Pour Jean-Max Colard, le titre de l'exposition est littéralement la première interface de l'exposition, un mélange entre information et séduction, et peut avoir pour fonction de présenter l'artiste ou les artistes, d'indiquer le genre de l'exposition (monographique, rétrospective, collective, etc.), de livrer le contenu plastique ou le message théorique, et surtout générer une attente du public, mais il affirme que la plupart du temps le titre correspond plutôt à un « appareil titrologique¹⁰ ». Toujours selon Colard, « cet appareillage peut aussi connaître un jeu de brouillage hiérarchique : on assiste à quantité de permutations possibles entre le surtitre nominatif, le titre, ses sous-titres informatifs et d'autres éléments annexes, toujours capables d'accéder à la fonction-titre [...]»¹¹ ». Selon la typologie de Colard, les titres de mon exposition seraient à la fois des titres *métasémiotiques*, qui consistent en une formulation centrée sur les codes, les sources, le thème, la théorie, la démarche ou les principes ayant servi à concevoir l'exposition (*chapitre 5; sans exposition*) et des *pièces-titres* ainsi nommées lorsque le titre de l'exposition est aussi celui de l'œuvre ou de la série d'œuvres exposées¹². Selon Tom Morton (2011), les titres de ma thèse et de mon exposition seraient *colonic*, ce qu'il décrit ainsi :

The Colonic - In which a subtitle is plugged into a title with a colon, in order to evacuate the title's meaning. It is possible that this approach is informed by academic publishing, although its defects are magnified by the necessity of an exhibition's moniker being understood by an audience of more than a few dozen specialists. [...] The function of the colon in English usage is syntactical-deductive, syntactical-descriptive or appositive, which is to say that the post-colon element is a logical consequence, description, definition or modification of the pre-colon element. (Tom Morton, 2011)

Selon cette description, c'est clairement l'influence du contexte doctoral qui influencerait mes titres d'expositions, le titre de ma thèse comportant aussi ces deux points. Or cette ponctuation, plutôt que d'évacuer le sens du titre comme le suggère Morton, contribue plutôt à lui juxtaposer

¹⁰ Colard, J. (2017). *Titrologie de l'exposition*. Texte présenté dans l'exposition *The State of Parenthesis*, commissaire : Marie-Hélène Leblanc, présentée à la Galerie UQO du 6 septembre au 14 octobre 2017. Texte initialement paru dans *cura*, n° 14 (printemps 2013), TALKING ABOUT Curating the Title or Exhibition Titleology by Jean-Max Colard project by Stefan Brüggemann, p. 60-67.

¹¹ Colard, *Titrologie*.

¹² Colard, *Titrologie*.

un élément de précision ou de contextualisation, au moyen d'une série d'éléments constituant une énumération (ici les titres des œuvres). Il était important pour moi de trouver le meilleur moyen de situer ce dont il s'agit dans la première partie des titres de l'exposition, et ce, dans une visée autoréférentielle (*Chapitre 5- La proposition ; Sans exposition*), et ensuite d'ajouter la liste des titres des œuvres (*Gulf War TV War, Raw Footage, CNN Concatenated*) qui constituent l'exposition et qui informent la forme commissariale.

À propos des titres de ces œuvres justement, chacun à sa façon contribue à éclairer le sujet qu'elles abordent mais surtout, la nature des images qu'ils utilisent (ou réutilisent) :

Le titre désigne le contenu. C'est du moins ainsi que tout observateur d'une œuvre l'entend car, à la différence du lecteur potentiel d'un livre, il n'est pas conduit à poser un regard sur l'œuvre après avoir été séduit ou intrigué par son titre. L'observateur d'une œuvre lit son titre comme relance après une première vue et il attend de cette lecture une aide immédiate et efficace. (Poinsot, p. 233)

Ainsi, l'œuvre de Michel Auder aborde la guerre du Golfe comme une guerre télévisuelle, Aernouk Mik utilise des séquences brutes, et Omer Fast traite de la chaîne de télévision CNN mise en boucle. Les titres des trois œuvres ainsi juxtaposés dans mon titre permettent de situer la prémisse commissariale : il sera question de la guerre du Golfe comme moment pivot dans le récit médiatique, il y aura le développement d'un discours sur l'utilisation d'images de guerres rejetées par les médias et une critique du discours rapporté par CNN.

Quant aux trois sections de la thèse, les titres sont choisis pour faire référence à la forme narrative privilégiée. Il sera ainsi possible pour la personne qui lit la table des matières de situer le niveau narratif de chaque partie. La partie 1 (*Ce qu'il faut raconter*) annonce que cette section répond à un critère imposé (sous-entendu par l'institution), et qui inclut un sous-chapitre (*Ce que les autres ont raconté*) faisant référence à la littérature. La partie 2 (*Ce que je raconte*) agit comme forme déclarative, implique une prise de parole et une grande part de subjectivité. Finalement la partie 3 (*L'exposition racontée*) laisse entrevoir la posture commissariale de la narration ainsi que l'appartenance de l'intervention aux contextes de l'art et de l'exposition.

Ayant opté pour une méthodologie qui a pris forme à partir de théories littéraires et considérant l'importance que j'apporte aux titres de mes expositions et de mes textes, le choix titrologique tant dans la thèse que dans la proposition d'exposition est probablement l'élément de paratexte le plus effectif de ce projet.

1.5 Ce que les autres ont raconté

1.5.1 Expositions

En guise de cadre théorique, je me fais rapporteuse de ce que d'autres ont raconté, une sélection de références qui contribuent à situer mon récit, à le mettre en perspective en regard d'écrits sur l'exposition et le commissariat, mais aussi du rapport entre guerres et médias d'information. D'abord l'exposition, car c'est bien d'exposition dont il s'agit, une proposition d'exposition dans la thèse, qui en sera extraite, en dehors de la thèse pour constituer l'intervention commissariale. Il sera ici question d'exposition en relation aux formes littéraires et d'exposition comme médium.

1.5.1.1 Exposition et littérature

Dans mes lectures sur l'exposition et la littérature, j'ai trouvé très peu d'écrits sur l'exposition *dans* le livre, ou encore sur l'exposition comme forme d'écriture. Quand on parle d'exposition de la littérature, on fait souvent référence à la mise en exposition de livres, à la mise en exposition de l'ensemble de l'œuvre d'un·e auteur·trice, à l'intégration de textes dans une salle d'exposition, à des expositions documentaires d'objets reliées à une production littéraire, à des *period room* dans des maisons d'écrivain·es, à l'intégration de livres d'artistes sous vitrines cohabitant avec des œuvres dans une salle d'exposition, ou encore à des espaces de consultation de publications en galeries. Alors qu'on nomme ce type de pratique *la littérature hors du livre*, très peu de littérature porte sur *l'exposition dans le livre*. Si on considère le terme exposition au sens beaucoup plus large de monstration ou de manifestation publique, et si l'on prend en compte l'interdisciplinarité des littératures et des arts visuels, alors on peut faire référence aux lectures-

performances, aux performances, aux poèmes sonores, aux tableaux écrits, etc. Or, exposer la littérature peut aussi être envisagé inversement. Bien que certains cas de figure proposent une exposition sous forme de catalogues (Seth Siegelaub au premier plan), ou d'expositions à être lues et composées d'œuvres conçues pour cette forme (Mathieu Copeland), il s'agit pour moi davantage d'écrire l'exposition. La plupart des exemples probants de tentatives d'insertion de l'exposition dans le livre, en prenant en compte la description d'œuvres, le récit et la narration, viennent des artistes, rarement des commissaires. Là où les commissaires d'exposition rédigent une exposition, c'est souvent dans une proposition d'exposition, qu'elle soit destinée à une institution ou à un organisme subventionnaire. C'est en regard de cet ensemble de considérations que mon choix de narrer une proposition d'exposition s'inscrit.

Au niveau historique, bien que je n'aie pas une approche d'historienne de l'art, il me semble tout de même important de situer le fait que la présence de la littérature, des mots et de la description dans l'art, mais aussi des approches conceptuelles de l'exposition, apparaissent au milieu des années 1960, avec l'art conceptuel ainsi qu'avec la notion de dématérialisation proposée par Lucy R. Lippard.

Mais c'est le conceptualisme qui marque véritablement le tournant linguistique de l'art. [...] Lawrence Weiner, Joseph Kosuth, le collectif Art & Language et quelques autres ont voulu un temps dépouiller l'art de tout substrat esthétique. Il fallait pour cela non pas seulement introduire des mots dans l'art mais pratiquer l'art sous forme de mots, substituer les mots aux choses, préférer la description de l'œuvre à l'œuvre elle-même ou tout au moins affirmer la réversibilité de l'une et de l'autre [...]. (Mougin, 2017, p. 21-22)

Je crois que c'est dans cette idée de réversibilité que se situe ma proposition commissariale, ne proposant pas de formes littéraires *dans* l'exposition mais plutôt une forme littéraire *de* l'exposition. En regard du tournant conceptuel de l'art, c'est surtout dans la pratique de Seth Siegelaub, et ses expositions sous forme de catalogues, que ce courant m'interpelle; j'y reviendrai plus tard. Quant à cette pratique de la description de l'œuvre d'art, qu'elle porte le nom d'ekphrasis ou non, et bien qu'elle se soit émancipée avec le tournant conceptuel de l'art, elle est toujours d'actualité chez certain-es artistes. L'ouvrage *Œuvres* (2015) d'Édouard Levé est, en ce

sens, un cas exemplaire d'ekphrasis, l'artiste s'évertuant à faire la description de 533 œuvres dont l'auteur a eu l'idée mais qu'il n'a pas produites. Dans un article consacré justement à Édouard Levé, Charline Audin et Laurence Brogniez traitent pour une première fois du *roman d'artiste contemporain* :

Au vu de la production littéraire actuelle, on peut se demander si un nouveau genre « roman d'artiste contemporain » n'est pas en train de se constituer comme une « niche » particulière au sein du paysage éditorial, attestant la position dominante des arts visuels dans le monde culturel, conquise aux dépens de la littérature, dont nombre d'articles et d'essais récents annoncent, déplorent ou analysent la fin. (Godeau, 2006, p. 195)

Quelques années plus tard, ce type de pratique se *spécialise* et la notion de roman d'exposition est abordée par Jean-Max Colard dans son texte « Du livre aux murs : vers une "littérature d'exposition" » (Viart et Demanze, 2012) dans lequel l'auteur se penche principalement sur des romans écrits par des artistes où il est question d'expositions. Le cas le plus probant dans ce courant, selon moi, est le livre *Sans titre* (2013) de Hubert Renard, quand l'artiste propose un roman (qu'il considère comme une de ses œuvres) dont la narration est assurée par un objet d'art-narrateur qui décrit au fil des pages, notamment son parcours, ses moments dans la réserve du musée, sa mise en circulation et son rapport au public visiteur du musée. Outre ce roman, Hubert Renard produit aussi des catalogues d'expositions et tout récemment, un catalogue raisonné. Cette appropriation du champ littéraire par les artistes soulève un questionnement sur la terminologie à adopter, que ce soit le roman d'artiste, le roman d'exposition, ou le livre d'artiste. Je crois qu'Hubert Renard propose une réponse pertinente quand il affirme qu'il considère *le livre comme un paratexte de l'art* :

L'édition, et plus particulièrement les catalogues d'exposition, m'ont semblé la meilleure façon de présenter mon travail, avec l'envie de faire exister des œuvres simplement par le texte et la reproduction, en invitant des musées et lieux d'art plus ou moins lointains, mais dont l'existence paraissait crédible. (Duperyrat, 2017, p. 199)

Là où ma posture de commissaire dans ce projet rejoint celle de Renard, c'est dans la volonté de faire exister les œuvres seulement par le texte et la reproduction. Cette affirmation que le livre

serait un paratexte de l'art est spécifique à l'intégration de formes textuelles dans le livre. Quant au livre d'artiste, c'est un espace d'expérimentation ayant pour seule contrainte le papier comme support, le texte n'étant pas un élément essentiel au livre d'artiste. Jean-Max Colard considère que le livre d'artiste peut devenir un espace d'exposition :

Ces emprunts de textes, mais aussi de structures du texte littéraire comme l'incipit ou la préface, ont valeur d'avertisseurs; ils nous disent quelque chose de l'art de l'exposition tout entier. D'une part, la littérature peut y trouver une place au même titre que nombre d'autres médiums pratiqués par les plasticiens, ne serait-ce que sous la forme du « livre d'artiste », qui est lui-même en soi un espace d'exposition et un médium à part entière. Mais, plus profondément, il existe bien des affinités entre la littérature et l'exposition, à commencer par le fait qu'ils sont tous deux des arts du temps. Car, de même que le texte déroule ses phrases, elles-mêmes faites d'une succession de lettres, de même l'exposition déroule un parcours dans une succession d'œuvres qui n'est pas seulement spatiale, mais aussi temporelle. L'exposition est, à ce titre, un médium propice à la narration, et on ne s'étonnera pas qu'il croise sur son chemin et se modélise sur d'autres arts du récit comme le cinéma, la bande-dessinée ou le roman. (Collard, cité dans Bessière et Payen, 2015)

Cette citation de Colard résume assez parfaitement en quoi le texte et l'exposition se rencontrent dans leur rapport au temps et à la narration, qui sont aussi deux éléments fondamentaux de mon projet doctoral. Là où il me faut ajouter ma voix, c'est dans cette association de l'artiste au livre, et dans le cas où une commissaire désire s'appropriier toutes les possibilités qu'offre la forme du livre d'artiste, cela devient un *livre de commissaire*. À la lumière des propos de Renard et de Colard, l'objet que je vise à produire comme intervention dans ce projet pourrait être décrit comme un *livre de commissaire comme espace d'exposition et paratexte de l'art*.

Il me semble important de présenter succinctement trois projets artistiques découverts uniquement sous la forme de livres et qui agissent comme références pour moi en termes de description et de récit en art contemporain. D'abord le livre *Fantômes* (2000) de Sophie Calle qui recense les multiples itérations où l'artiste utilise l'espace laissé vacant par une œuvre d'art absente (prêt ou disparation) dans un musée pour y inscrire la description que certaines personnes en ont faites, est en somme un exercice de mémoire et de description :

En octobre 1991, je fus invitée à participer à une exposition au musée d'Art

moderne de New York. Cinq tableaux de Magritte, Modigliani, De Chirico, Seurat, Hopper, ayant été temporairement prêtés ou retirés, devant leurs emplacements laissés vides, j'ai demandé aux conservateurs, aux gardiens et à d'autres permanents du musée de me les décrire et de me le dessiner. J'ai remplacé le tableau manquant par ces souvenirs. (Calle, 2013, p. 17)

Utilisant le texte écrit directement au mur, Sophie Calle offre au public des musées où elle fait ses interventions une description de l'œuvre absente, description réalisée par l'assemblage de souvenirs de ce qu'est cette œuvre. Ces descriptions mémorielles comportent autant d'éléments de représentation (ce qui est représenté sur le tableau) que d'éléments formels (dimension, cadre et structure du tableau). Il y a aussi le catalogue *Légende** (2016), de l'exposition du même titre, du commissaire Laurent Buffet. Cette exposition propose l'exploration des enjeux narratifs dans l'art contemporain en montrant comment des objets ou des actions artistiques deviennent matière à récits et comment les récits deviennent à leur tour des formes artistiques (Buffet, dans *Légende*, 2016, p. 21). Le livre enchâsse des textes théoriques sur les enjeux littéraires de l'art et des interventions artistiques, il est ponctué de photographies des œuvres et de la liste des œuvres qui constituent l'exposition. Le plan de l'exposition se trouve sur la quatrième de couverture. Bien que je trouve certains contenus fort pertinents, surtout les textes théoriques sur le récit, la forme du livre se situe quelque part entre le catalogue d'exposition et le livre d'artiste. Dans mon dernier cas de figure, le catalogue *Rirkrit Tiravanija : une rétrospective (Tomorrow is another fine day)*, on retrouve la description d'une rétrospective invisible de l'artiste sous forme de visite guidée. Pour cette rétrospective, l'artiste et les commissaires de l'exposition ont sélectionné des œuvres qui constituent les temps forts du travail de l'artiste, sur une période allant de 1989 à 2002. Le guide de l'exposition annonce au début du texte : « Je dois vous prévenir que vous ne verrez ici aucune œuvre : ni objet, ni installation d'objets. » (Tiravanija, 2005). Cette idée de rétrospective racontée par un guide d'exposition, mais où le texte est signé par l'artiste, constitue en soi une forme d'exposition idéale où l'artiste sélectionne elle-même les œuvres et devient ultimement narratrice par la voix du guide. Dans cette exposition, l'artiste utilise l'ekphrasis à répétition pour la description de chacune des œuvres qui composent l'exposition. Bien que ces trois cas de figure soient pour moi signifiants, il en existe plusieurs autres occurrences auxquelles Jean-Max Colard

fait référence comme autant de figures de transmédiatité dans son texte *Quand la littérature fait exposition* :

Entre littérature et exposition, une « transmédiatité » est en jeu. Or, celle-ci ne va pas seulement du texte vers l'exposition; elle emprunte des circuits plus variés, plus complexes, réversibles et multidirectionnels. [...] Mais il est d'autres cas où comme par un effet de renversement, c'est l'exposition tout entière qui se trouve devenue le dispositif paratextuel ou d'un livre, écrit en amont voire en aval du projet artistique. Cette situation renversée où l'exposition devient une annexe voire le produit dérivé du livre en cours d'écriture, manifeste au sein de l'art ultra-contemporain un régime d'équivalences entre le livre, l'exposition et les autres médiums [...] Genre littéraire à part entière, le récit d'exposition peut alors s'affranchir de l'exposition réelle pour substituer à sa place une pure fiction. » (Colard, 2010)

Ici il est donc enfin question de cette littérature de l'exposition, de l'exposition comme forme de récit, là précisément où je situe ma pratique. Là où je sens le besoin de préciser cette pratique, c'est dans la posture de commissaire qui écrit une exposition, sans que le texte ne soit un appendice, un complément ou une trace. Ce rapport entre commissaire d'exposition et littérature est notamment abordé dans un court texte qui prend la forme d'un entretien entre Jean-Max Colard, Nicolas Fourgeaud, Mathieu Copeland et Yoann Gourmel où se trouvent quelques citations éclairantes. Jean-Max Colard débute la discussion ainsi :

L'intervention des curateurs dans cette réflexion collective sur la relation entre la littérature et l'art contemporain s'imposait parce que, comme on l'a déjà évoqué avec Marcel Broodthaers ou Philippe Thomas, l'exposition est aussi un lieu de récit et une structure de fiction. Il était donc intéressant d'aller voir du côté de ceux qui organisent les expositions en formulant l'idée d'une exposition comme récit et comme fiction ou en faisant intervenir de manière très évidente la « littérature » – terme assez vaste dont il faudra préciser ce qu'il implique en matière de textualité, de narrativité, de discipline constituée ou encore d'usages spécifiques – dans la conception et dans le jeu de l'exposition. (Colard cité dans Mougin, 2017, p. 149)

Ce à quoi Mathieu Copeland répond :

Ce qui m'intéresse, pour repartir de ton introduction, c'est de voir comment on peut amener l'idée de l'exposition en regard du livre et en regard du mot dans son sens le plus large. On se souvient de cette magnifique expression d'Harald Szeemann,

« écrire les expositions¹³ », et il faut comprendre que l'exposition n'est pas l'illustration d'un texte, ce qui implique une manière particulière d'envisager l'exposition et le lieu ou l'institution qui la reçoit. [...] Si une exposition se sédimente la plupart du temps sous la forme d'un catalogue, on peut se demander comment exposer en retour le catalogue lui-même. J'avais initié il y a quelques années un projet intitulé « Les reprises », dont le principe consistait à utiliser le catalogue d'une exposition passée comme la partition d'une exposition à venir. Qu'un catalogue contienne plus que l'exposition – dans le meilleur des cas – ou, inversement, s'il n'en est que la *check-list*, le compte rendu de ce qui a été, il s'agit de voir comment il peut aussi devenir une instruction à suivre, autrement dit comment la mémoire d'une exposition antérieure peut constituer un ensemble d'indications pour une exposition future. (Copeland cité dans Mougin, 2017, p. 151-152)

Copeland prend ensuite pour cas de figure ses *Expositions à être lues* (Copeland, 2010; 2011a; 2011b; 2013a):

Oui, un livret, mais ce livret est l'exposition elle-même à partir du moment où il est lu, comme le titre de l'exposition le rappelle. Ce titre est une injonction : il faut lire l'exposition pour qu'elle soit. L'ouvrage n'est pas un objet papier à collectionner. [...] Il s'agit de redéfinir le livre comme un objet à être pris, à être saisi et activé. (Copeland cité dans Mougin, 2017, p. 161)

Et il conclut ainsi :

Fia Backström par exemple, une artiste qui travaille beaucoup le texte, me disait que pour elle le catalogue idéal d'une exposition n'est pas un catalogue qui reprendrait l'exposition avec des photographies, mais le récit que quelqu'un ferait de l'exposition, dont la lecture générerait à son tour une nouvelle expérience mentale, une réinterprétation de ce qui a déjà été interprété. (Copeland cité dans Mougin, 2017, p. 161-162)

Ces extraits d'entretien entre Colard et Copeland sont probablement la réflexion qui se rapproche le plus de l'exposition sous la forme textuelle comme je la conçois. Mais à la différence de mon projet, dans les *Expositions à être lues* Mathieu Copeland réunit des artistes qui ont été invité-es à produire une œuvre textuelle spécifiquement pour cette exposition qui prend la forme du livre. Ce n'est pas la narration du commissaire. Le commissaire ici invite, rassemble des textes et produit l'espace de médiation (livre) de l'exposition. La notion d'exposition idéale revient ici,

¹³ Szeemann, H. (1996). *Écrire les expositions*, Bruxelles, La lettre volée, coll. *Le couloir parallèle*.

comme si, lorsqu'une exposition est conçue dans le livre, il y a une forme d'affranchissement de l'acte commissarial par l'écriture.

Un dernier cas de figure qui m'apparaît important de mentionner, pour ses propriétés narratives, même si la forme est une exposition bien réelle dans un musée, est *Partners* (2003) de la commissaire, collectionneuse et directrice d'une fondation à son nom, Ydessa Hendeles. L'exposition a eu lieu à la Haus der Kunst à Munich, ce musée construit sous les ordres de Hitler, et inauguré le 18 juillet 1937 avec la *Grosse Deutsche Kunstausstellung*, (Grande exposition d'art allemand). Les parents de Hendeles sont des Juifs polonais qui ont survécu au camp de concentration nazi à Auschwitz. La commissaire conçoit son exposition comme un véritable dialogue avec ce musée hautement chargé historiquement. La conception de l'exposition se fait par un long processus d'exploration d'unités de sens dans chacune des œuvres qui la composent, prenant en compte la valeur historique et politique de chaque objet. La narration de la commissaire se réalise à travers un dialogue subtil entre les œuvres, qui ouvrent des perspectives inédites et rendent possibles de nouvelles pistes de lecture. Cette approche narrative de Hendeles, Ernst van Halpen en traite dans le catalogue d'exposition *Partners* :

All Hendeles' exhibitions deploy narrative principles in particularly efficacious ways. Those narrative principles are so productive precisely because they are not pre-established that is, they do not project a coherent meaning (a fixed, conventional plot) from the outside on the combination of selected objects. The narrative of Hendeles' exhibitions manifests itself as a process that takes place during the visit to the exhibition. Through the visitor's walking tour, going from one work to another, the narrative comes about. It is the walking tour that becomes the narrative. (Hendeles, 2003, p. 166)

Ernst van Halpen affirme aussi qu'à partir d'une telle proposition narrative, le public se retrouve dans une posture active, tout autant que l'a été la commissaire dans la conception de son exposition. Cette idée de public actif rejoint celle du public idéal abordée précédemment. Je perçois que dans la narrativité commissariale, qu'elle prenne place dans une salle d'exposition ou dans un livre, le public ou les lecteur-trices se voient confier un rôle dynamique, et participent à la construction du récit. Ma volonté de réfléchir au public idéal dans un contexte narratif est une

résultante de mes observations quotidiennes en lien avec ce public. Effectivement, mon bureau à la Galerie UQO se trouve directement dans la galerie et comme je garde la porte ouverte la plupart du temps, je peux constater le peu d'engagement que le public le plus souvent a envers les œuvres présentées. Ma narration dans un livre, c'est aussi une réponse à ce constat. Si j'ai choisi de présenter mon exposition sous forme de livre publié par la Galerie UQO, galerie universitaire où j'ai expérimenté certains enjeux de cette recherche au cours des dernières années, c'est notamment à cause de la nature de ses activités (universitaire et artistique), parce qu'elle produit des publications et surtout parce que ma proposition fait écho aux quatre axes de recherche et de création de la galerie : le rôle et le statut du dispositif dans les pratiques artistiques contemporaines; les composantes littéraires dans les pratiques artistiques contemporaines (titre, commentaire, narrativité, dialogue, récit); l'artiste comme critique, analyste et interprète de l'actualité, de l'institution et du lien social; l'exposition comme médium ou langage¹⁴. Ayant déterminé ces axes de recherche en même temps que je développais mon projet doctoral, ma proposition d'exposition racontée qui prend la forme d'un livre s'inscrit intimement dans la structure de la Galerie. Comme le dit avec justesse Mieke Bal, *un musée est un discours, et une exposition est un énoncé à l'intérieur de ce discours* (Ferguson et al., 1996, p. 214). L'aspect narratif de ma proposition laisse ainsi transparaître non seulement mon identité de commissaire, mais aussi mon identité de gestionnaire (et l'influence de l'institution universitaire qui s'y rattache). J'ajouterais que ce projet est également issu d'une volonté de *faire exposition* ailleurs que dans la galerie, même si l'édition est désormais l'une des méthodes de production et de diffusion de savoirs sur l'art contemporain privilégiée par la Galerie UQO. Étant donné l'enchevêtrement entre mon statut d'étudiante et celui de directrice de galerie, la forme du projet doctoral ne pouvait qu'être imprégnée de cette double expérience.

¹⁴ Voir le mandat, la vision et les orientations de la Galerie UQO : <https://galerie.uqo.ca/mandat>

1.5.1.2 Exposition comme médium

Si je considère l'exposition comme un médium dans ma pratique commissariale, c'est peut-être parce que l'ensemble de mes études supérieures ont été en arts et en cinéma, que je ne suis ni muséologue, ni historienne de l'art, et que je me décris comme une praticienne de l'exposition ayant pour matériau l'exposition. Si dans ma pratique quotidienne on se surprend de me voir impliquée dans les éléments de paratextes de l'expo, dans le choix des dispositifs, dans les méthodes d'accrochage et de construction, dans le design de l'expo et de ses outils communicationnels, c'est que je considère tous ces éléments comme des formes matérielles, tels des matériaux de travail. Dans le cadre de ce projet, j'ai pris le pari d'expérimenter avec les mots, le texte et le livre comme seuls matériaux de l'exposition. Considérer l'exposition comme un médium, c'est aussi affirmer que l'exposition est une forme d'expérience esthétique en soi, comme Jean-Marc Poinot le nomme si bien :

Contemporary art comes to us through the medium of the exhibition. History has shown that the other ways it makes itself manifest are fast becoming obsolete and regressive, no longer mobilizing talent, resources or attention. [...] The work of art as object was gradually erased by the increasing use of the convention of the exhibition as a form of aesthetic experience. (Poinot cité dans Ferguson *et al*, 1996, p. 39 et p. 47)

En 2019, j'ai organisé avec Mélanie Boucher, professeure en muséologie et en histoire de l'art à l'UQO un colloque sur la question de la réexposition. Dans les actes de colloque qui font suite à cet événement, j'ai rédigé un texte¹⁵ afin de situer l'exposition comme médium dans ma pratique et dans les activités de la Galerie UQO et je juge important d'en retranscrire ici un extrait :

Intégrer dans les axes de recherche et de création de la Galerie UQO la notion d'exposition considérée comme médium ou langage relevait à la fois d'une posture institutionnelle et commissariale. Pour une galerie universitaire qui ne possède ni ne gère de collection, miser sur

¹⁵ Ce texte fait partie du chapitre *Faire exposition* du livre *Exposer l'exposition et autres activités de reconstitution en art contemporain* (Éd. Boucher, M. et Leblanc, M.), et sera publié par la Galerie UQO, à l'automne 2023.

l'exploration de l'exposition comme sujet d'étude et la considérer comme un médium implique un engagement continu dans la recherche et l'expérimentation.

Si l'exposition est considérée comme langage, c'est en adoptant le rôle d'auteur·trice que le·la commissaire en définit les contours. Cette approche expositionnelle se déploie tant en racontant l'exposition, en utilisant la langue et le langage comme méthode de travail qu'en manipulant les récits et textes de l'exposition. La posture d'auteur pour Szeemann s'inscrit notamment dans l'écriture de l'exposition comme une histoire :

C'est vous montrer aussi que, pour moi, faire des expositions, c'est écrire des histoires toujours un peu plus compliquées. C'est cela aussi qui me sépare de beaucoup d'autres conservateurs; pour moi, l'exposition est un moyen d'expression, ce qui ne facilite pas le travail (dans les institutions existantes ou à naître dans l'immédiat)¹⁶.

Pour la Galerie UQO, ce moyen consiste à réfléchir à chacun des contenus textuels et méthodologiques, à les questionner et à déjouer certaines approches plus conventionnelles.

Ceci nous conduit à considérer l'exposition comme un médium, un matériau manipulable, dont les composantes demeurent instables et mouvantes. Il n'y a rien de nouveau à considérer l'exposition comme médium, Szeemann l'ayant revendiqué au cours de sa carrière et notamment dans un entretien de 2002 avec Beti Žerovc : « Je fais ce que j'ai à faire. Je me vois fonctionner beaucoup plus comme un artiste, sans en être un – un artiste qui a choisi l'exposition comme moyen d'expression¹⁷. » Dans le contexte d'une galerie d'art universitaire, où la fabrication d'expositions s'inscrit dans une démarche de recherche et de création, le fait de promouvoir la critique des stratégies traditionnelles et l'exploration de pratiques innovantes, tout en s'autorisant l'erreur, rend la conception et la réalisation d'expositions hautement vivifiantes.

¹⁶ Collectif. *Harald Szeemann. Les grands entretiens d'artpress*, Paris, imec éditeur/artpress, 2012, p. 26.

¹⁷ Žerovc, B. *When Attitudes Become the Norm. The contemporary Curator and Institutional Art*, Berlin, Archive Books, 2018, p. 88: « I do what I have to do. I see myself functioning much more as an artist, without being an artist – one who has chosen the exhibition as his medium of expression ».

L'exposition Szeemann¹⁸ à la Galerie UQO a provoqué une sorte de choc; en manipulant les objets de la boîte, j'ai constaté que j'avais toujours travaillé avec des œuvres, souvent en collaboration avec les artistes créateur-trices de ces mêmes œuvres, et que l'exposition de documents représente un nouveau défi. Comment mettre en exposition, ou plutôt comment rendre exposable, des articles de journaux, des documents d'archives, des livres et un catalogue? Cela ne représente pas un nouveau type de questionnement muséologique, mais d'un point de vue personnel, c'était une nouveauté. Ce fut l'occasion d'amorcer une réflexion sur la notion de langage (l'exposition comme catalogue, traduction, récit) et sur la notion de médium (la forme des cartels et des dispositifs, couleurs, matériaux).

1.5.2 Commissariat

Je crois qu'il existe autant de définitions du commissariat qu'il y a de commissaires d'exposition. N'ayant pas étudié le commissariat d'exposition, j'ai développé dans mes débuts une pratique commissariale plutôt intuitive. C'est dans le cadre de mon parcours doctoral au DEPA et au cours des recherches menées à la Galerie UQO lors du projet *Chercher l'ouverture – Axe commissariat* que j'ai découvert à quel point les définitions du commissariat sont variées et multiples. Cette pluralité de significations et de voix vient certainement de la nature évolutive de la profession, allant du poste de conservation au sein des musées aux commissaires d'expositions institutionnelles, jusqu'au commissariat indépendant. Il va sans dire que la personne qui travaille au sein d'une institution et qui accepte le rôle de commissaire verra ses fonctions adaptées à la nature de cette institution (taille, budget, collection, etc.). Je crois que la diversité des approches commissariales vient de l'émergence du statut d'auteur-trice d'exposition (Harald Szeemann) qui implique une grande part de subjectivité, ce qui rend ce statut très malléable. Il y a aussi une multitude d'acteur-trices du milieu culturel au sens très large qui se revendiquent comme commissaires, les artistes au premier plan. Dans un spectre beaucoup plus large, on voit désormais des menus de restaurants ou des listes d'écoute de musique soi-disant *commissariés*. Or dans le cas qui m'occupe, soit celui de situer mon approche commissariale dans le très vaste

¹⁸ Pour plus de détails sur cette exposition : <https://galerie.uqo.ca/expo/20170118>

panorama de ces définitions qui tentent de circonscrire ce champ de pratique, j'ai choisi de faire une recension d'écrits qui proposent une description du métier et d'identifier les éléments qui contribuent à définir ma propre posture. J'opte ici pour une sélection de citations, chacune suivie d'une réponse, d'une explication ou d'une critique, contribuant ainsi à situer ma pratique en regard d'une multiplicité de points de vue sur ce qu'est (ou n'est pas) le commissariat. L'ordonnement des citations contribue également à préciser et à faire progresser la réflexion sur ma propre pratique.

Profession muséale. "Le-la commissaire d'exposition conçoit les projets d'exposition temporaires, et conduit leur réalisation, sous la responsabilité du directeur et en collaboration avec les conservateurs. Le cas échéant, il-elle contribue aux expositions permanentes" (ICTOP, 2008). Le terme de commissaire s'est confirmé à la fin des années 1950, pour désigner une catégorie de personnel œuvrant dans le domaine des expositions, soit pour des musées, soit pour des centres d'art ou des centres d'expositions, sans pour autant être attaché à un musée ou une institution muséale. Le développement de l'art contemporain, à partir des années 1970, ainsi que le développement des *blockbusters* et de la muséologie de point de vue, ont largement contribué à populariser la figure du commissaire (Harald Szeemann, Jean Clair ou Jean-Hubert Martin). Le commissaire n'est pas pour autant toujours professionnel du secteur : le recours à des personnalités célèbres (cinéastes, designers, architectes, créateurs de mode) pour assurer le commissariat d'une exposition est devenu relativement courant. (Desvallées et Mairesse, 2011, p. 643)

Cette définition plutôt générale débute en prétendant que le commissariat est une profession muséale. Même s'il est vrai que le commissariat a vu le jour comme une pratique muséale, la pratique contemporaine peut désormais se situer ailleurs, qu'on pense au projet que je développe dans cette thèse ou à de multiples autres possibilités de mise en exposition ailleurs qu'entre les murs d'un musée ou d'une galerie. En nommant les personnes qui occupent ces fonctions comme *une catégorie de personnel*, le commissariat indépendant (autre que par des personnalités célèbres) est occulté. Le fondement de cette définition réside, selon moi, en un mot : conception. Le rôle du-la commissaire réside assurément dans la conceptualisation du projet, dans un travail d'association d'idées, d'œuvres, d'artistes, de discours, d'enjeux, de structures et de dispositifs. Quant à dresser une démarcation entre expositions temporaires ou permanentes, ou encore d'admettre que le-la commissaire travaille sous la responsabilité d'une

direction et en collaboration avec des conservateur-trices, cela est très relatif face aux potentialités des structures dans lesquelles un projet commissarial peut se manifester.

On utilise toutes sortes de mots pour désigner les personnes en charge des expositions : commissaire, organisateur, *curator* (ou « curateur »), faiseur d'exposition, commissaire indépendant ou institutionnel, etc. Par commodité, nous utiliserons plutôt le mot « commissaire », le mot le plus courant, bien qu'il recouvre une diversité de fonctions. En effet, dans certains cas, le rôle de commissaire se réduit au choix des œuvres ou des artistes; dans d'autres, il doit également concevoir la scénographie, négocier les prêts et rémunérations, l'assurance, la médiation, la communication... [...] Qu'est-ce qu'un commissaire? On dira pour simplifier qu'un commissaire d'exposition est quelqu'un qui interprète et met en scène avec compréhension et avec des intentions particulières des objets (de toute nature) à destination d'un public. (Glicenstein, 2009, p. 64-67)

Ici, Glicenstein propose une définition du-de la commissaire qui offre une plus grande perspective quant aux appellations possibles de la personne en charge d'une exposition. Il confirme que le terme commissaire est le plus courant (plutôt que *curateur* notamment), et celui je privilégie aussi dans mes fonctions quotidiennes comme dans cette thèse. Bien que moins fonctionnel pour un usage commun, je trouve le terme *faiseuse d'expositions* assez juste dans mon approche de cette pratique, surtout considérant que j'envisage l'exposition comme un médium. J'apprécie également que dans cette définition soient considérés plusieurs mandats périphériques qui font partie de mes tâches de commissaire, surtout celles rattachées à mes fonctions à la Galerie UQO. Cela dit j'ai une réserve face à cette définition en raison de la simplification du rôle du-de la commissaire, qui consisterait selon l'auteur à *interpréter et à mettre en scène des objets à destination d'un public*. Je crois que le travail de conceptualisation, absent ici, est fondamental; que l'interprétation n'est pas transversale à l'ensemble des approches commissariales; et que la notion de mise en scène est trop ancrée dans une forme de spectacularisation, alors que plusieurs projets n'ont pas cette visée. Je m'évertue si souvent à contrer cette idée de théâtralisation, notamment par un éclairage uniforme qui évite la monumentalisation des œuvres mises en exposition. Plutôt qu'une mise en scène, il serait plus juste de parler d'une mise en exposition, ou dans le cas de ce projet de thèse, d'une mise en récit.

La pratique curatoriale a [...] le potentiel d'être vue comme celle d'un interlocuteur bienveillant, médiateur entre les points de vue variés des différentes parties impliquées dans cette rencontre (artiste, critique, public), avec comme objectif de produire un ensemble d'idées, de propositions, de contre-propositions, de concepts, d'affects, d'annotations et d'interprétations qui peuvent étendre l'horizon d'une œuvre d'art bien au-delà de l'empreinte formelle et conceptuelle de sa seule présence. Cette attitude considère l'exposition comme un point de départ et non pas comme un but à atteindre¹⁹.

Dans cette interprétation du rôle de commissaire, ce qui me semble déterminant réside dans les fonctions diplomatiques que requière une telle responsabilité. Le-la commissaire se retrouve la plupart du temps à être un vecteur de liaison entre plusieurs interlocuteur-trices, ce qui implique des aptitudes à négocier avec une attitude d'ouverture, de flexibilité, de finesse et de patience. Je rejoins également les auteurs de cette définition quand il est question d'*étendre l'horizon de l'œuvre*, et pour ce faire, il est nécessaire d'aller plus loin que la conceptualisation ou l'interprétation, ce qui implique également de *produire un ensemble d'idées, de propositions, de contre-propositions, de concepts, d'affects, d'annotations et d'interprétations*. Si le-la commissaire ne parvient pas seul-e à conjuguer tous ces niveaux de production (avec la collaboration de plusieurs personnes, les artistes au premier plan), il-elle n'en demeure pas moins l'initiateur-trice et l'intermédiaire privilégié-e. La production et la contre-production d'idées et de concepts, témoignent également du commissariat comme une activité de recherche. Bien que j'aie souvent considéré l'exposition comme le but ultime à atteindre dans un projet de commissariat, il est intéressant de l'envisager aussi comme un point de départ et non comme une finalité.

La responsabilité du curateur, cela a souvent été dit, est celle d'un intermédiaire : entre artistes et publics, entre œuvres et institutions, entre domaines public et privé, entre sphère intime et sphère publique. L'étymologie du mot curateur (celui qui prend soin de quelque chose), comme celle de commissaire (celui qui est chargé d'une mission particulière), le rappelle bien : il ne s'agit pas de faire un travail

¹⁹ Extrait traduit par Glicenstein dans son ouvrage *L'invention du curateur : mutations dans l'art contemporain*, repris du texte de Raqs Media Collective « To culture. Curation as an active verb », dans Beatrice von Bismarck, Jörn Schafaff, Thomas Weski (dir.), *Cultures of the Curatorial*, 2012, Berlin, Sternberg Press, p. 107

complètement autoréférentiel mais de suivre un ordre de mission. En cela, le curateur se distingue assez nettement de l'artiste et de toute idée d'une création autonome. (Glicenstein, 2015, p. 67)

Bien qu'ici Glicenstein utilise le terme curateur qu'il critiquait plus tôt (peut-être un enjeu de temporalité ou de traduction), il formule une distinction importante, celle de la démarcation entre le rôle du commissaire et celui de l'artiste. Il insiste sur la fonction d'intermédiaire du commissaire soutenue préalablement par Raqs Media Collective en s'appuyant sur l'étymologie des mots curateur et commissaire. Je suis d'accord que la posture de l'artiste et celle du commissaire diffèrent sur plusieurs points, mais je n'irais pas jusqu'à dire que le commissaire suit un *ordre de mission*. Les croisements entre les deux, ou les chevauchements, sont possibles voire stimulants, si bien qu'il peut en émerger notamment un positionnement de l'artiste-commissaire ou du commissaire-artiste. Là où ma pensée diverge de cette définition, c'est dans le fait que la visée autoréférentielle appartiendrait, selon l'auteur, uniquement à l'artiste. Or c'est exactement ce que j'expérimente dans ce projet de thèse, dans une démarche commissariale précisément qui oscille entre l'autoréférence, la mise en récit d'un parcours professionnel et universitaire, et le récit de soi.

[Le commissaire] ne se contente plus en effet de sélectionner, d'obtenir et d'accrocher les œuvres, comme le faisait traditionnellement le conservateur chargé d'une exposition, mais il doit aussi accomplir un travail de documentation élargi et approfondi, déterminer des axes conceptuels, choisir des collaborateurs spécialistes des différentes disciplines, diriger des équipes, dialoguer avec un architecte, adopter des partis pris formels de présentation, organiser l'édition d'un catalogue encyclopédique, etc. [...] Autrement dit c'est, à la limite, dans la position de l'*auteur* que le commissaire d'exposition peut éventuellement se trouver lui-même exposé [...]. (Heinich, N. et Pollack, M., 1989, p. 35)

Dans cette façon de présenter les tâches qui incombent au commissaire d'exposition, je me reconnais davantage, et cela couvre une grande partie des actions que je mène dans mes projets et dans mon quotidien. Évidemment dans le *et cætera* qui suit l'énumération, il pourrait se trouver encore plusieurs éléments, comme la préparation d'un budget, les échanges continus avec les artistes et la rédaction des outils de communication. Mais ce qui distingue cette définition, c'est qu'elle contribue de façon plus précise à ma vision commissariale pour deux raisons principales.

D'abord par qu'il est enfin question d'un catalogue, d'une publication qui fait état de l'exposition bien que l'approche encyclopédique ne soit dans mon cas jamais vraiment envisagée, au moins l'idée de publier un ouvrage devient partie prenante du rôle de commissaire. Également, et de façon sous-jacente à cette idée de livre, Heinich et Pollack soulèvent la position d'auteur·trice de l'exposition que le·la commissaire se revendique parfois et qui est ancrée dans mon approche actuelle.

Curators are, above all, the institutionally recognized experts of the artworld establishment, whether they operate inside an institution or independently. More than art critics or gallery dealers, they establish the meaning and status of contemporary art through its acquisition, exhibition, and interpretation. [...] To a greater extent than other artworld professionals, curators additionally depend on an established infrastructure to support their efforts. This infrastructure includes institutional networks, such as those provided by museums, galleries, or alternative spaces; financial sponsors, whether public, private, or corporate; and teams of technical or professional experts. Curators are the sanctioned intermediaries of these institutional and professional networks, on one hand; artists and audiences, on the other. Curatorial function is, thus, inherently restricted by the interests of larger or more powerful groups and constituencies. To pretend that any type of alternative field of action exists outside of the web of market or institutionally dominated interests is a fallacy. (Ramirez citée dans Ferguson *et al*, 1996, p. 22)

Cette affirmation de Mari Carmen Ramirez d'une grande vérité a généré chez moi une réaction assez forte puisque je veux croire à une liberté de pensée et d'intervention dans tous mes projets de commissariat. Mes deux champs d'action principaux actuellement sont la galerie universitaire et le projet doctoral. Malgré une apparente autonomie au niveau de mes choix, des idées mises de l'avant et des types de projets que je développe, dans les deux cas je suis encadrée par des institutions universitaires, des structures assez imposantes, ce qui nécessairement implique un certain nombre de contraintes ou de règles à observer. Il est aussi vrai que les commissaires jouent un rôle prédominant dans le milieu de l'art, étant souvent perçu·es comme des expert·es, et qu'avec cette responsabilité vient la nécessité de travailler en réseau et de trouver des structures et des appuis (financiers ou autres) pour être en mesure de réaliser les projets d'expositions en faisant le moins de concessions possible.

The question of curatorial practice has long been entwined with those of different ideas of knowledge, ranging from an art historical model – in which the curator is the one who knows in detail the specificity of a particular collection or archive – to the transdisciplinary constructions of knowledge that position « knowing » as embedded in the life-world rather than isolated in narrow institutional enclaves, and thus place the curator as a co-worker with artists and others in making, translating, and experimenting with different ways of knowing, and, ultimately, different forms of living. (O'Neill *et al*, 2016, p. 10-11)

J'ai choisi cette affirmation parce que la démarche de collaboration, avec les artistes et d'autres collaborateurs-trices, dans laquelle le-la commissaire doit s'engager pour réaliser une exposition est fondamentale à mes yeux. C'est résolument en tant que collaboratrice que je développe mes projets et travaille avec toutes les personnes impliquées, les artistes au premier plan, évidemment. La collaboration est ici déterminée par *la création, la traduction et l'expérimentation de différents modes de connaissance*, trois éléments absents des définitions précédentes, mais qui offrent une précision très juste quant à mon approche et à ma méthode de travail. En considérant l'exposition comme un médium, et en travaillant presque uniquement avec des artistes vivant-es, il va de soi que la création est centrale à mes projets. Quant à la traduction, je l'envisage telle une manière d'exprimer quelque chose, ou encore de transposer un type de contenu dans une autre forme. L'expérimentation, action centrale dans mon approche, lorsque associée aux connaissances, permet de considérer l'exposition comme moment de mise à l'épreuve, de confrontation et d'analyse de la recherche préalable. J'apprécie également que le commissariat puisse être envisagé comme *une construction transdisciplinaire de la connaissance qui positionne la connaissance comme intégrée dans le monde de la vie*. Dans un esprit collaboratif justement, il est possible et même souhaitable de générer des savoirs sur l'art au moyen de croisements disciplinaires et c'est ce que le contexte d'une galerie universitaire peut spécifiquement offrir.

If today the most tangible proof that something is art is the fact that this « something » appears in an exhibition – in other words, if the exhibition acquires a truly active role in the creation of art – then the act of selecting works is itself constituted as an act of creation, or at least co-creation. The curator's status then, increases monumentally not only in the sense that becomes a « master » with actual

powers of consecration, but also in the sense of his potential as a creator. (Žerovc, 2018, p. 191).

Comme il me semblait important de préciser ce que j'entends par l'acte de création du-de la commissaire d'exposition (car, je le rappelle, je ne me revendique ni du statut d'artiste-commissaire ou de commissaire-artiste), cette citation vient très justement dire en quoi le commissariat peut être considéré comme une forme de création, ou du moins une forme de co-création (avec l'artiste ou les artistes). Si on considère la forme de l'exposition comme la manifestation artistique validant que ce qu'elle contient ou soulève *est* de l'art, le fait de sélectionner des œuvres ou d'être l'auteur·trice d'une exposition, consisterait, selon Beti Žerovc à confirmer le statut du commissaire en tant que créateur·trice.

A curator is an unstable and shifting cluster of behavioral and performative patterns, roles, and skill sets defined according to the calls from and responses to the « different other » and the unknown, the situation at hand, its text, and the modifiable given-ness of context. A combination of cards played accordingly, the curator as: bartender, janitor, concierge, convener, instigator of social change, inventor of cognitive perception, artist, producer, author, iconoclast, censor, culture broker, infrastructural activist, research worker, employer, dealer, dynamo, tourist, catalyst, mediator for contemporary art, architect, canary or crony, poet, collaborator, arts administrator, middleperson, team leader, social engine, de facto acoustician, scholar and public spokesperson, cardboard supplier, support structure, scavenger, translator, film editor, champion, controller of the visitor and purveyor of knowledge, head of [...], caretaker of objects, networker, key figure of the art world, translator of theory into practice, curator. (Lekkerkerk, 2017, p. 61)

Cette définition, bien qu'imprégnée d'humour et même de sarcasme, représente selon moi un vaste panorama assez juste des tâches possibles d'un-e commissaire, travaillant ou non dans une institution. J'apprécie que cette fonction soit envisagée comme un tout complexe et fluctuant, incluant à la fois des comportements, des compétences et une part de performativité en regard d'un contexte spécifique. Je me reconnais dans chacune des fonctions citées, à un moment ou à un autre dans mes expériences de commissaire. Je considère que l'auteur apporte une précision éclairante sur la notion de traduction soulevée dans la définition précédente, le-la commissaire étant ici considéré-e comme un-e traducteur·trice de la théorie vers la pratique. J'ajouterais qu'il

est aussi possible de traduire la pratique vers la théorie et que le commissariat contribue aux deux axes, du moins dans la façon dont je l'envisage.

In contrast to writing, curating seems more strongly oriented toward preexisting conditions and material circumstances. A specific institutional exhibition setting, for instance, demands that a curator deal concretely with given structural facets, after which an exhibition as a space for aesthetic experience can be conceived and realized in collaboration with the artists. The writing of a text, however, seems more conducive to the examination of ideal notions as well as logics that drive the performative formation of concepts. Giving sharp contours to both the general and the particular is the real challenge here. (Reichensperger, 2013, p. 19)

Cette définition, bien qu'elle mette en opposition l'écriture et le commissariat, soulève une réalité bien concrète, soit que l'exposition se concentre sur les circonstances matérielles et devient un espace d'expérience esthétique. Selon l'autrice, cela dit, l'écriture est davantage orientée vers *l'examen des notions idéales et des logiques qui président à la formation performative des concepts*. Avec la proposition d'exposition que je conçois dans ce projet doctoral, je tente justement de considérer les enjeux de présentation d'œuvres bien réelles sous la forme d'une exposition racontée (par l'écriture uniquement) dans une visée idéale.

Comme on peut le constater depuis le début de cette première partie de thèse, je jongle avec trois aspects de mon identité personnelle, soit celle de doctorante, de directrice de galerie et de commissaire d'expositions, qui influencent chacun à leur façon ma posture commissariale et la définition que j'en fais. Le point de rencontre de ces trois statuts réside dans la recherche, car effectivement, je me considère comme une commissaire-chercheuse et cette recherche traverse chacune de mes identités. J'ai trouvé dans un texte d'Emily Pringle (Rito et Balaskas, 2020, p. 170-179), une définition qui résume assez bien cette posture, soit celle de commissaire en tant que praticienne chercheuse (*curator as practitioner researcher*).

The practitioner researcher model recognizes that research — as a process involving questioning, the structured process of enquiry, and the generation of original knowledge that goes out into the world — is integral to the work of museum professionals. In the case of museum curators, for example, it takes account of the thorough processes of enquiry that underpin any exhibition and the new insights

that are manifest in the display itself. It acknowledges that these practitioners can be driven by their values — to a degree by their politics — and that they most commonly see research as a way to improve their practice as well as to inform academic debate. (Pringle citée dans Rito et Balaskas, 2020, p. 171-172)

J'apprécie ici que la recherche ne soit pas seulement considérée comme un processus préalable à l'exposition, mais que l'exposition elle-même contribue à la recherche. Le fait que la praticienne chercheuse envisage la recherche comme un moyen d'améliorer (ou même de questionner) sa pratique de l'exposition et de contribuer au débat académique est directement en phase avec le type de recherches que je mène *par et dans* mes projets d'expositions, précisément dans le milieu où je gravite, soit l'université.

The practitioner researcher is motivated by curiosity and ongoing questioning and is committed to developing their knowledge of practice and understanding of theory. [...] The practitioner researcher formulation acknowledges the considerable specialist knowledge held by curators whilst foregrounding the importance of engaging in active knowledge exchange with practitioners and others — artists, academics, community members, and museum visitors, for example. It foregrounds the importance of taking a values-led approach. Working as a practitioner researcher enables the curator to build trust with others through a continuous process of self-examination, evaluation, and innovation. (Pringle citée dans Rito et Balaskas, 2020, p. 172)

Deux éléments ici sont fondamentaux dans cette affirmation en regard de ma pratique : la curiosité et la notion de confiance. Ma volonté d'être constamment en processus d'apprentissage et d'arpenter certains terrains m'étant inconnus, contribue à alimenter ma curiosité tant pour les pratiques artistiques, les formes de l'exposition, les dispositifs de présentation que pour les théories qui en traitent. Quant à la notion de confiance, elle est centrale dans ma façon de travailler avec les artistes et les commissaires. Lorsque je m'engage dans un projet avec des collaborateur-trices, il m'arrive souvent de leur offrir un immense espace de liberté, parfois même une sorte de carte blanche, ce qui permet l'émergence de formes expérimentales, où se situe très précisément la recherche. Cette confiance mutuelle contribue à générer des manifestations inédites de la recherche. Qui plus est, quand je revendique le statut d'autrice d'une exposition, il est essentiel de bâtir une relation de confiance avec les artistes que j'invite afin d'éviter une impression d'objectification de leur part.

Curators are amongst various museum professionals that continuously service the needs and negotiate the requirements of artists, the public, collections, funders, and others. An experienced curator approaches the creation of a display or exhibition with a significant store of knowledge, provisional ideas, and tentative explanations, which they have developed through experience. As with other professions, curatorial "knowing how" is complex and multi-faceted and comes through, amongst other things, direct experience of hanging works; working with artists, collections, and the wider institution; engaging with audiences; and collaborating with colleagues internally and, increasingly, with those beyond their organisations. It is also grounded in a familiarity with the curatorial research process, which facilitates the creation of new understandings about the works to be exhibited. This combination of experience and knowledge enables them to make careful judgements and to bring about a resolution to the issues presented by any given situation. (Pringle citée dans Rito et Balaskas, 2020, p. 174)

Ce que je considère important dans cette affirmation, c'est que la reconnaissance des connaissances acquises par l'expérience du commissaire contribue à une forme d'avancement de la recherche. Ma propre expérience de la pratique commissariale et sa problématisation se sont forgées sur le terrain, dans la salle d'exposition, avec des artistes et des collaborateurs·trices qui ont eu confiance en moi. Il est aussi important de préciser que mon espace de recherche actuel se situe dans l'université, mais que des expériences préalables ou parallèles m'ont permis d'expérimenter d'autres structures d'exposition (centres d'artistes, centres d'exposition, musées, in situ). J'ajouterais que le fait d'avoir eu la chance de diriger des organismes, d'avoir été commissaire indépendante et d'avoir travaillé avec d'autres commissaires, mais aussi d'avoir été confrontée à des visions du commissariat complètement différentes de la mienne, a contribué à ma sensibilité pour une multitude d'enjeux relatifs à l'exposition, du concept au budget, de la visite d'atelier au ménage avant le vernissage. J'envisage d'ailleurs l'ensemble de ces expériences comme éléments de la recherche tout au long de cette thèse (récit de pratique).

À la lumière de ces définitions, et en posant un regard exhaustif sur le commissariat d'exposition, je tente ici de construire une définition qui résume ma propre pratique commissariale. Je dois mettre en perspective le fait que mes études en cinéma et en arts visuels ont certainement contribué à donner forme à cette posture, m'amenant à considérer l'exposition comme une

forme de scénario, à m'investir dans un travail collaboratif avec les artistes dans l'élaboration de leurs expositions et à envisager les expositions dont j'assume le commissariat comme un médium.

Je suis une commissaire d'exposition qui se positionne comme une *faiseuse d'exposition*, et qui a pour champ d'investigation l'exposition comme médium. Agissant comme initiatrice d'un projet et ayant pour mandat principal sa conception, je suis l'intermédiaire entre toutes les personnes qui gravitent *dans et autour* de l'exposition jusqu'à sa réalisation, tel un vecteur de liaison entre toutes les collaborateur-trices, ce qui implique de grandes aptitudes diplomatiques. Je travaille d'abord et avant tout avec les artistes, et j'entretiens un réseau de partenaires privilégiés. Les valeurs qui guident mes choix et mes actions sont la curiosité, l'expérimentation, la prise de risque et la confiance. Je considère que la pratique commissariale peut avoir une visée autoréférentielle et qu'elle est en soi un acte de création, ou du moins de co-création. J'expérimente la posture d'autrice de l'exposition, si bien que l'écriture devient à la fois un mode de conceptualisation, d'intervention et de dévoilement. En tant que praticienne chercheuse, mes expériences contribuent à constituer ma démarche, et il s'y greffe un certain ancrage plus théorique, oscillant entre savoirs et pratiques. Je suis consciente que mes projets d'expositions sont influencés par les structures politiques et institutionnelles dans lesquels ils s'inscrivent, mais je cherche à agir avec le plus de liberté possible. Mon quotidien est parsemé d'un ensemble de tâches complexes et hétéroclites, avec pour finalité de mettre en exposition un ensemble cohérent (œuvres, textes, dispositifs). Dans une visée d'expérimentations continues, mes recherches sont induites par la redéfinition constante de ce que signifie être commissaire et faire des expositions. Quand les conditions le permettent, une publication accompagne mes expositions.

Ainsi, la posture de commissaire-narratrice dont je me réclame dans le projet actuel est résolument enchâssée dans cette définition plus extensive de *commissaire-faiseuse d'expositions-autrice-praticienne-chercheuse*.

1.5.3 Guerres et médias d'information

Dans le cadre de ce projet doctoral, le sujet de l'exposition que je raconte se situe dans la relation entre guerres et médias d'information, précisément dans leur rapport à la narration. J'ai lu beaucoup sur la guerre, sur les guerres et en particulier sur la guerre du Golfe de 1990-1991, qui est devenue un marqueur de temps autant dans l'histoire des guerres modernes que dans la méthode de leur couverture journalistique. Je me suis donc aussi intéressée aux liens entre guerres et médias d'information et le cadre théorique que je présente ici aborde principalement ce moment pivot de l'information télévisée pendant la guerre du Golfe avec les écrits de Baudrillard (1991), Virilio (2005), Wolton (1991) et W. J. T Mitchell (1994), mais aussi, de façon plus générale, ce que représente le fait de visionner la guerre et la violence sur un écran de télévision avec Susan Sontag (2003).

La guerre est devenue un élément d'intérêt à partir d'un événement personnel, et dans le cadre de ce projet, la relation entre guerres et médias d'information est ce qui regroupe les œuvres de mon exposition racontée. Je me suis reconnue dans cette affirmation de Jean-Yves Jouannais :

Par ailleurs, j'essaye très sincèrement de m'expliquer en quoi la guerre me concerne. C'est un gouffre de perplexité pour moi parce que ça m'a toujours passionné. Dans le milieu de l'art contemporain, il semble délicat de dire qu'on s'intéresse à la guerre. L'histoire des conflits, des guerres, a toujours été écrite en France selon des points de vue de droite, voire d'extrême-droite, ce qui n'est pas le cas dans les pays anglo-saxons. [...] Je vois défiler le paysage dans le véhicule que je me suis construit moi-même, sur le territoire que j'ai choisi d'arpenter. Je ne vois plus de films qui ne soient pas des films de guerre, je ne lis plus rien qui ne soit pas sur la guerre. Qu'une œuvre puisse avoir la fonction d'un sablier à l'échelle d'une vie, et cette fonction seule, me séduit beaucoup. (Jouannais cité dans Rosenthal, 2010, p. 16)

Si la guerre du Golfe prend une place prédominante dans ce projet, c'est à cause du changement de paradigme qu'elle a généré dans l'approche journalistique, principalement en raison de sa couverture en direct, presque instantanée, et dans le contrôle de l'information effectué par les militaires et les dirigeants, ce qui a mené à une modification narrative de l'information. Comme

cette guerre est déterminante, j'ai sélectionné l'œuvre de Michel Auder qui démontre très concrètement cette guerre médiatique sur un écran de télévision.

Jean Baudrillard avec *La guerre du Golfe n'a pas eu lieu* (1991) est certainement la figure critique la plus connue commentant cet événement. Ce livre est constitué d'une série de trois textes : le premier rédigé en même temps que l'événement se prépare (*La guerre du Golfe n'aura pas lieu*), le deuxième, pendant que l'événement a cours (*La guerre du Golfe a-t-elle vraiment eu lieu?*) et le troisième, lorsque l'événement se termine (*La guerre du Golfe n'a pas eu lieu*). Il fait état de la couverture médiatique *en train de se faire*, en même temps que la guerre. Suite à la publication de ces trois textes publiés d'abord dans le journal *Libération*, Baudrillard recevra évidemment de vifs reproches considérant que pour toutes les victimes de cette guerre, dans les faits, celle-ci a vraiment eu lieu. Mais l'objectif de Baudrillard, avec ses titres de chapitres corrosifs, est de mettre de l'avant le triomphe du virtuel sur le réel, ou plus précisément le simulacre de la guerre causé par les médias d'information. Le titre de ce livre a eu un grand impact sur ma compréhension de cette guerre et je tisse des liens entre ce qu'avance Baudrillard dans ce livre et chacune des œuvres qui composent le corpus de l'exposition que je propose. Si cette guerre n'a pas eu lieu, c'est principalement parce que la majorité des gens à l'extérieur de la zone de combats n'ont vu que des images relativement abstraites, sur un écran de télévision. La « guerre télévisuelle », ou le traitement de la guerre par les médias d'information télévisés, a selon moi un impact sur les formes utilisées par les artistes qui en traitent. Ainsi, les trois œuvres sélectionnées dans l'exposition que je raconte sont construites à partir d'images tirées des médias, avec comme sujets les guerres et les conflits. La guerre du Golfe marque d'ailleurs une transformation du traitement médiatique qu'on en fait, elle devient le sujet à l'écran, comme le nomme Baudrillard : « Contrairement aux guerres antérieures, qui avaient un enjeu politique de conquête ou de domination, ce qui est en jeu dans celle-ci, c'est la guerre elle-même, sans statut, son sens, son avenir. » (1991, p. 23) CNN est la chaîne de télévision emblématique de cette guerre (et de celles qui suivront), comme elle a proposé non seulement des images en continu et sur le terrain, mais surtout parce qu'elle n'a laissé aucun délai entre l'événement et sa diffusion : « CNN veut ainsi être un stéthoscope au cœur de la guerre, au cœur hypothétique de la guerre, et nous en rendre

la pulsation hypothétique. » (1991, p. 47) Cette volonté d'instantanéité de l'information est une nouveauté au niveau médiatique, qui contribue à instituer non seulement CNN comme son précurseur, mais à situer la guerre du Golfe comme un point marquant dans la façon de rapporter les guerres. C'est en regard de cette influence de CNN et de ses méthodes de transmission de l'information que j'ai sélectionné l'œuvre d'Omer Fast dans l'exposition racontée. La notion d'instantanéité dans la couverture des guerres marque ainsi ma volonté d'écrire cette thèse et de raconter l'exposition au temps présent.

Paul Virilio publie son livre *Desert Screen* (2005) pour la première fois en 1991, au même moment où la guerre se déroule sur son écran de téléviseur. Il affirme que la guerre du Golfe est une guerre pure et qu'il s'agit d'une apocalypse en temps réel. Virilio identifie la guerre du Golfe comme une guerre historique principalement parce qu'elle constitue la première guerre de l'information :

How can we fail to recognize, after a month of standoff, that the true *intervention force* in the Gulf is the television? And more precisely CNN, the Atlanta network. Saddam Hussein, and George Bush, certainly, but also Ted Turner, the owner of the Cable News Network. Henceforth, diplomacy is effective only through *interposed images*. To deploy, here or there, an invincible armada no longer has any meaning outside the express condition of strategically occupying the screen (live coverage), the image prevailing over that of which it is nevertheless only the image. (2005, p. 16)

La notion d'instantanéité des images de la guerre du Golfe est aussi traitée chez Virilio, qui la considère tel un filtre non pas entre l'espace et le cadre de l'écran, mais d'abord à travers le temps : un filtre mono-chronique qui ne laisse pas passer le présent. Il ajoute que le contrôle de l'attention du public sur cette guerre contribue à réorganiser le régime de la temporalité du public et son propre usage du temps, davantage qu'à modifier l'opinion publique. (2005, p. 17) Ces réflexions de Baudrillard et de Virilio sur le temps présent ont grandement contribué, dans le cadre de ce projet, à concevoir une exposition hors du temps dont le sujet réside dans le rapport entre une guerre et sa couverture médiatique. Les trois œuvres sélectionnées abordent évidemment chacune une guerre en particulier, et ces guerres ont une durée définie dans

l'histoire récente, mais j'en suis venue à considérer l'exposition qui les regroupe sans dates fixes afin de prioriser l'écriture au temps présent.

W. J. T. Mitchell, auteur de *Picture Theory* (1994), connu surtout pour ses écrits au sujet de l'ekphrasis, s'est aussi penché, à la fin de son livre, sur la manipulation des nouvelles télévisées pendant la guerre du Golfe. Comme plusieurs autres observateur·trices de ces nouvelles, il constate que la guerre est censurée par les militaires et qu'ainsi la réalité est complètement déformée, notamment parce qu'on n'y voit jamais de corps morts. Il propose une analyse assez juste de l'aseptisation des images de cette guerre :

This was a war without bodies or tears for the American public, but one filled, at the same time, with a sense of danger, paranoia, and spectacular violence. [...] But the more fundamental reason was to construct Operation Desert Storm as at once the antithesis and antidote to Vietnam. It is common military wisdom that the Vietnam War was lost because it lost the support of the American public. And the loss of public support is generally traced to the media coverage of the war. Vietnam is sometimes called the first "television war" [...]. (Mitchell, 1994, p. 402)

Si les images de la guerre du Golfe que je garde en souvenir correspondent principalement à un paysage lointain au ton vert-bleu avec des taches lumineuses, sur un écran de format 4 : 3, c'est qu'elles furent transmises à répétition sur nos écrans et que du haut de mes dix ans, cette image m'est restée en mémoire. Les militaires américains voulaient éviter la défaite en contrôlant les images utilisées par les médias pour éviter que le public soit conscient de la réalité du terrain. Et c'est précisément pour cette raison que j'ai sélectionné l'œuvre d'Aernout Mik, parce qu'elle dévoile les images rejetées par les médias, celles qui montrent frontalement et cruellement la guerre.

Pour clore sur cette guerre du Golfe et ses impacts sur les méthodes journalistiques, il me faut souligner l'ouvrage du sociologue français Dominique Wolton, spécialiste des médias, parce qu'il propose une vision d'ensemble des enjeux qui ont émergé suite à cette guerre. Dans *War Game*

– *L'information et la guerre* publié en 1991, la même année que la guerre du Golfe, Wolton résume ainsi la couverture médiatique de cette guerre :

C'est donc cette conjonction d'une mobilisation et d'un consensus international sans précédent, alliée au sentiment d'un conflit juste – avec, en toile de fond, la mauvaise conscience née du Viêt Nam –, la nécessité d'arrêter la politique de la force, la sensibilisation internationale au conflit israélo-palestinien et les possibilités techniques sans précédent qui expliquent l'hypermédiatisation de cette crise et de cette guerre. Des conditions aussi « favorables » ne seront peut-être pas réunies de sitôt. Reste qu'elles ont eu pour conséquence de constituer un cas exemplaire dans la question des rapports entre l'information et la guerre. Celle-ci a été un condensé de tous les problèmes qui peuvent se faire jour entre l'information, la guerre et la politique. Elle a eu un effet de catalyse, d'accélération et de loupe. (1991, p. 27)

Si ce résumé démontre assez parfaitement en quoi la guerre du Golfe est un point tournant dans la façon de couvrir et de rapporter les guerres, elle souligne aussi en quoi celle-ci est arrivée dans une conjoncture qui a modifié à jamais la médiatisation des guerres. C'est également la raison pour laquelle le corpus d'œuvres de mon exposition racontée se concentre sur trois éléments clés, c'est-à-dire, la guerre du Golfe sur un écran de télévision, les images de guerres très (trop) frontales rejetées par les médias et la chaîne de télévision CNN.

Bien que peu d'images d'horreur se soient glissées dans la couverture médiatique de la guerre du Golfe, je veux souligner l'analyse probante que fait Susan Sontag, dans son livre *Devant la douleur des autres* (2003), des images de conflits et de violences devenues un lieu commun en raison de leur transmission télévisuelle et journalistique. Sontag se demande comment le spectateur en arrive à se sentir concerné par les atrocités venues de zones de conflits lointains. Ce livre cherche à reconsidérer la façon dont l'art, l'actualité et la guerre sont liés par la transmission de l'image. L'autrice cherche à expliciter les usages et la signification des images de la guerre dans toute sa complexité, et aborde l'une de stratégies mises à profit lors de la guerre du Golfe, c'est-à-dire la répétition des mêmes images :

Susciter l'intérêt pour un conflit particulier dans la conscience de spectateurs exposés à des drames venant de partout requiert la diffusion et la rediffusion quotidienne de séquences relatives à ce conflit. L'idée que se font de la guerre ceux

qui n'en ont pas d'expérience directe est principalement, aujourd'hui, un produit de l'impact créé par ces images. (2003, p. 29)

Cette affirmation vient appuyer la sélection des œuvres de ma proposition d'exposition, en ceci qu'elles ont toutes en commun de réutiliser des images médiatiques comme c'est le principal canal par lequel les artistes furent témoins des guerres dont ils traitent dans leurs œuvres. C'est aussi pourquoi je prends la décision de raconter une exposition par les mots uniquement, parce que mon contact personnel avec les guerres s'est fait principalement par le texte.

Pour conclure sur le choix de mon approche narrative en regard de la corrélation entre guerres et médias d'information, je citerai un passage du texte *Narrations curatoriales. Écriture de l'exposition, fictions et récits dans l'art contemporain* (2021) de Magali Nachtergaele, qui rappelle le rapport entre les médias, la narration et l'art contemporain :

Les années 1980 voient un nouveau régime médiatique imposer le règne de la télévision, de l'informatique et de la vidéo, de la publicité et de la technique du *storytelling*, qui envahit les médias de masse à l'échelle mondiale. [...] Ce procédé de narrativisation destiné à capter l'attention, mais aussi à accorder du crédit attentionnel par l'entremise de la fiction, peut tout à fait être appliqué au monde de l'art, révélant l'aspect communicationnel des expositions. (2021, p. 3)

Selon cette autrice, l'approche narrative développée notamment par les médias d'informations serait donc indissociable désormais de la façon d'envisager l'exposition et sa communication.

1.6 Pertinence de la recherche

Qu'il s'agisse du-de la commissaire-auteur·trice, ou du-de la commissaire auteur·trice de l'exposition, statut popularisé par Harald Szeemann au début des années 1970, de l'artiste-commissaire, du-de la commissaire qui fabrique un récit dans l'exposition, de l'auteur·trice de livres qui devient commissaire, la majorité de ces postures ont pour visée, dans les principaux cas d'études, de contribuer à la fabrication des expositions à partir de la littérature ou dans une visée littéraire, mais qui prennent bel et bien place dans un espace muséal ou une galerie. L'ensemble de la littérature qui se penche sur les enjeux littéraires de l'exposition vise une transposition de

la littérature vers l'espace d'exposition et on n'observe pratiquement jamais l'inverse. Le concept qui s'apparente probablement le plus à celui de commissaire-narratrice est aussi ancré dans la littérature, c'est-à-dire la posture de romancière-narratrice abordée par Genette :

J'ai dit romancière-narratrice, parce que son statut est alternativement, sinon à la fois, celui d'un narrateur-témoin présent et capable d'intrusions plus ou moins actives, et celui d'un auteur conscient de ses fins et de ses moyens, capable d'autocritique, d'apartés de toutes sortes et d'excursions étrangères à la diégèse [...]. (Genette, 2004, p. 129)

Seth Siegelau est certainement le précurseur de la conception d'une exposition dans un livre (book-as-exhibition) avec l'émergence de l'art conceptuel à la fin des années 1960 :

Siegelau quickly understood that the concerns of the new art, in its attempts to leave the gallery context and to question established frameworks, were in line with his own. It was around this time that he started exploring the relationship between exhibition and catalogue: In November 1968 he published Douglas Huebler, the first in a line of "catalogue-as-exhibitions", followed by Laurence Weiner's 64-page Statements and, in December 1968, a "group show" in the form of a bound volume photocopied and off-set printed works by seven artists: Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris, Laurence Weiner, better known as the *Xerox Book*. (Coelewij & Martinetti, 2016, p. 76)

Mais ici, le livre devient l'espace de monstration des œuvres conçues pour la publication. Les œuvres que je décris dans mon exposition racontée ne sont pas visibles dans leur ensemble, elles prennent forme par les mots. Autre point commun avec Siegelau, c'est son expérience de galeriste qui l'a mené à vouloir réorienter sa pratique d'organisateur d'exposition vers le livre : « In retrospect he observed, "One of the problems with running a gallery is that you don't run it – it runs you. It becomes an alienated activity."²⁰ » In a later interview, he commented that running a gallery was too confining and too mechanistic, as the "rythm of production, the art exhibition

²⁰ Seth Siegelau, Claude Gintz, et Robert Horvitz, « Some remarks on So-Called 'Conceptual Art': extract from Unpublished Interviews with Robert Horvitz (1987) and Claude Gintz (1989) », *L'art conceptuel : une perspective*, catalogue d'exposition, Claude Gintz et Suzanne Pagé, dir., Paris, ARC/Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1989, p. 91-94. Il répète cette phrase au sujet de l'aliénation dans presque les mêmes termes dans : « Working with Shadows, Working with Words », p. 6.

assembly line so to speak, was much too fast and regular.²¹ » (Julia Bryan-Wilson citée dans Coelewij & Martinetti, 2016, p. 36) Je me retrouve dans cette affirmation, et bien que mon poste à la Galerie UQO me convienne parfaitement, j'ai eu besoin que mon projet doctoral et ma réflexion commissariale se détachent de mes fonctions de directrice de galerie universitaire.

Mathieu Copeland est un commissaire qui a réfléchi également à l'exposition sous la forme du livre et qui a grandement influencé mes réflexions sur la pratique de commissaire. Ses *Expositions à être lues* en quatre volumes (2010, 2011a, 2011b, 2013a) font figure de références en termes d'expositions publiées. Mais encore dans ce cas-ci, les œuvres ont été commandées aux artistes et la fonction des œuvres étaient d'être lues. Comme le mentionne Copeland à propos de ses *Exposition à être lues* : « Oui un livret, mais ce livret est l'exposition elle-même à partir du moment où il est lu, comme le titre de l'exposition le rappelle. Ce titre est une injonction : il faut lire l'exposition pour qu'elle soit. » (Copeland cité dans Mougins, 2017, p. 158)

Une autre itération de l'exposition prenant la forme du livre se retrouve dans un projet de recherche de Krishna Balakrishnan (projet de fin d'études au Central Saint Martins – University of the Arts London) sur le web qui a pour titre *Book as Exhibition* et qui se définit ainsi : « *Book as Exhibition* is a practice-based research project that aims to translate the concept of an exhibition as a medium and ideology into book form in order to investigate an alternative to traditional curatorial exhibitions and exhibition making²² ». Cela dit, le site est très peu documenté et ne semble pas mis à jour depuis 2020. Les exemples présentés sont des livres d'artistes qui présentent leurs œuvres dans un livre. D'ailleurs toutes les personnes qui collaborent au projet sont des artistes.

Il existe aussi un projet de recherche, *The Book Lovers* des commissaires David Maroto et Joanna Zielinska, qui propose une collection de romans d'artistes (entendue comme forme littéraire du

²¹ Siegelau, Seth et Hans Ulrich Obrist, « A Conversation between Seth Siegelau and Hans Ulrich Obrist », *TRANS*, n° 6 (1999) : 51-63. Cité dans Hans Ulrich Obrist, *A Brief History of Curating*, Dijon, Les Presses du Reel, et Zurich, JRP/ Ringier, 2008, p. 120.

²² <https://book-as-exhibition.org> Site consulté le 5 janvier 2023.

roman). Cette collection a d'ailleurs été acquise par le Musée d'art contemporain d'Anvers (M HKA). Il existe une liste exhaustive d'éléments de définition de ce que les commissaires entendent par « artist's novel », mais je retiens ceci :

The artist's novel is a medium in the visual arts. The artist employs the novel exactly as video or performance, for example. [...] The artist's novel is a textual work, the use of images and sound takes place in other works of the same art project. The artist's novel expands the narrative beyond the space of the page to take place in a body of artworks that belong to the same art project. The connection between them is imbued with a shared narrativity although, individually, they don't need to be narrative. [...] The artist's novel's meaning is not defined by its intrinsic formal qualities only (the printed text on the page), but also by the relationship that it establishes with the artistic and institutional context in which it appears and with which it interacts. [...] ²³

Ici encore, il s'agit de pratiques d'artistes qui utilisent la forme littéraire, réunies par deux commissaires, et il est possible de constater que la narration n'est pas autonome dans la forme du livre, mais que ce qui fait œuvre se déploie également dans une salle d'exposition, ou même ailleurs.

Mon projet de thèse-intervention est issu d'observations et de réflexions sur les pratiques artistiques qui s'inscrivent à la fois dans une mouvance thématique de la guerre, mais aussi dans un régime esthétique qui emprunte ses modes narratifs aux médias d'information. Au-delà du simple fait d'agencer des pratiques artistiques à la lumière de ces enjeux dans une exposition *traditionnelle*, je prends la posture de commissaire-narratrice en proposant une exposition uniquement racontée où mon récit agit comme acte d'écriture de l'exposition. Et plutôt que de commander des œuvres à des artistes pour rencontrer le format textuel de l'exposition, j'opte pour raconter trois œuvres vidéo déjà produites qui contribuent à multiplier les niveaux narratifs de mon récit. Ce projet s'inscrit également en réponse à une pratique quotidienne du commissariat, avec tous les enjeux administratifs, financiers, techniques, organisationnels et collaboratifs que cela implique, pour se déplacer vers une expérience personnelle et solitaire qui

²³ <https://thebooklovers.info/Artist-s-Novel-Definition> Site consulté le 5 janvier 2023.

prend forme uniquement dans l'écriture. Cette intervention commissariale vient sceller les résultats de mes recherches, tel un moyen de compréhension et de mise en valeur d'un corpus d'œuvres sélectionnées, en mettant en perspective dans la thèse comment l'appareillage théorique, la genèse du projet et mon parcours académique et professionnel ont influencé l'exposition. Ma posture de commissaire-narratrice se matérialise à la fois dans un ancrage théorique qui étudie les guerres, les médias d'information, l'exposition et le commissariat; mais aussi dans un appareillage méthodologique qui emprunte des éléments au champ littéraire.

PARTIE 2

CE QUE JE RACONTE

CHAPITRE 2

LA GUERRE

Je n'ai pas vécu la guerre. J'ai visité un pays qui avait connu la guerre, et c'est là que réside la genèse de mon projet doctoral. C'est dans les mots et dans l'art que j'ai ancré une recherche au long cours sur les guerres. Dans ce chapitre, je retrace comment un séjour en Serbie en 2004 a imprégné mes intérêts de recherche jusqu'à ce jour. J'y identifie les lectures, les films, les œuvres et les expositions qui sont significatifs dans l'élaboration de ma réflexion sur la relation entre la guerre, l'art et les médias d'information.

La façon dont on m'a raconté les guerres a déterminé la méthodologie de ce projet. Que je regarde les bulletins télévisés qui présentent des guerres, un documentaire sur la guerre, que je lise un récit de soldat ou un récit d'une journaliste de guerre, inévitablement, on me raconte des histoires, des histoires de guerres. Chaque narrateur·trice, chaque lecteur·trice de nouvelles, chaque personne qui raconte ces guerres génère un récit forcément empreint de subjectivité. Mon contact presque quotidien à la guerre se fait principalement via les médias d'information, et je suis convaincue que la façon dont on me raconte la guerre a déterminé la façon dont je présente cette thèse et l'exposition qui s'y rattache.

La guerre du Golfe est un moment pivot dans le contexte historique qui cadre mon exposition et mon propos. Or en 1990, j'avais neuf ans. Je me souviens très bien de ces images de nuit avec un ciel vert-bleu et des spots lumineux qu'on montrait aux nouvelles, ces images sont imprégnées dans ma mémoire. C'est par l'art, par les œuvres d'artistes, que j'ai, beaucoup plus tard, compris le rôle de cette guerre dans la couverture médiatique des guerres, et plus largement celui de l'influence des médias sur les pratiques artistiques qui traitent de la guerre.

Je réunis dans ce chapitre, de façon chronologique, tous les éléments et les moments en lien avec la guerre dont je me souviens, depuis la Serbie jusqu'à aujourd'hui. S'insèrent au fil de ce récit quelques moments déterminants qui ont un impact sur la proposition d'exposition, ma posture de narratrice et le sujet de cette thèse. Certain-es protagonistes jouent des rôles principaux,

d'autres font office de figurant·es. Je ne raconte pas de guerres, mon récit regroupe plutôt les principales histoires qu'on m'a racontées sur les guerres.

Quand je décide de poursuivre des études de maîtrise en arts à l'Université du Québec à Chicoutimi, je veux explorer un nouveau territoire en allant là où je n'ai encore jamais mis les pieds, mais, incapable de me résigner à rester en place ou à potentiellement m'installer au Saguenay, je me mets en tête d'intégrer à mon parcours universitaire un voyage à l'étranger, pour aller voir ailleurs comment le monde de l'art fonctionne. Dès la première session à l'automne 2003, j'entreprends les démarches pour partir en stage professionnel l'automne suivant. Comme ce n'est pas habituel dans le programme, je dois activer un réseau de contacts pour trouver un lieu d'accueil propice à mes besoins et à l'avancement de mes réflexions. Bien que je cherche alors à mettre en place une pratique artistique axée sur l'architecture, la collaboration et l'installation, je m'intéresse en parallèle aux structures organisationnelles qui soutiennent et diffusent l'art contemporain.

C'est ainsi qu'en juillet 2004, je pars pour un séjour de six mois en Europe, avec pour but premier de faire un stage au Centre européen d'actions artistiques contemporaines (CEAAC) à Strasbourg, en France. Après un périple de près de deux mois à travers l'Europe où je visite plusieurs grands musées, rencontrant pour une première fois des œuvres jusqu'à ce jour vues seulement dans les livres d'histoire de l'art empruntés à la bibliothèque, je débute mon stage au CEAAC en septembre 2004. Je m'implique dans plusieurs activités du Centre – ce qui est assez inhabituel pour la directrice là-bas, accueillant davantage des stagiaires dévoué·es au photocopieur – mais je m'engage plus activement dans l'organisation des résidences internationales. Un besoin de représentativité croissant et un manque de ressources humaines font que la responsable des résidences devrait aller, en même temps, au Québec et en Serbie; pour résoudre l'impasse, on m'offre d'aller créer un réseau de partenaires artistiques en Serbie et de présenter une sélection de vidéos d'artistes français·es à l'International Video Festival VIDEOMEDEJA de Novi Sad. On détermine que mon hôte, Vladan Joler, un artiste serbe avec qui le CEAAC a déjà collaboré, est la personne idéale pour m'accueillir et me mettre en contact avec les acteurs clés de l'art contemporain dans cette petite ville.

Je descends de l'avion à Belgrade, accueillie par des militaires armés dans un chaos relatif. Après avoir lu mon nom écrit sans accent sur un carton griffonné tenu entre les mains tremblantes d'un vieil homme, le chauffeur qui m'amènerait à Novi Sad, je passe au bureau de change pour transformer quelques Euros en Dinar (beaucoup trop dans les faits, mais je ne connais pas la valeur du Dinar à mon arrivée). En attendant le chauffeur dans le stationnement de l'aéroport, un homme assis sur un vieux tracteur passe prendre des passagers du même vol. Arrive, peu après, mon chauffeur dans un camion d'une autre époque, et ainsi débute mon séjour, sur les chemins sinueux et cabossés d'une Serbie qui dévoile le long de ses routes des cicatrices de guerre dans le paysage défilant par les fenêtres sales du camion. Aucune discussion n'est possible pendant le trajet d'environ une heure trente, alors je constate en silence et avec stupéfaction l'ampleur de mon ignorance géopolitique. Je sais qu'il y a eu la guerre quelques années auparavant, mais je n'ai pas fait de recherches avant mon départ précipité. Arrivée à destination, un bâtiment résidentiel en béton de plusieurs étages, je me retrouve devant une liste des locataires écrite en alphabet cyrillique. Après plusieurs essais infructueux de décodage, je décide d'aborder quelqu'un dans la rue qui parle anglais pour m'aider à sonner à la bonne adresse. Puis mon hôte m'ouvre la porte. Après avoir déposé mes valises et fait connaissance avec cet hôte, artiste serbe aux airs fort sympathiques, nous allons sans plus attendre découvrir la ville. J'ai mille questions en tête suite à mon trajet de Belgrade jusqu'à Novi Sad, mais je sens qu'il est préférable de ne pas montrer immédiatement mon incompréhension de la situation du pays.

Même si le séjour est ponctué de rencontres avec des directeurs·trices de galeries et par une présence minimale au Festival, Vladan entreprend de me faire connaître l'histoire de ce pays dévasté et de me présenter ses amis et sa famille. Bien que cet endroit représente probablement l'expérience la plus éloignée de tout ce que je connais du haut de ma jeune vingtaine, j'ai besoin de plus de temps pour mieux saisir la raison pour laquelle je me sens à ma place comme jamais auparavant; Vladan me propose de prolonger mon séjour et je parviens à repousser mon vol de retour de quelques jours.

Au fil du séjour, certaines habitudes se créent, comme aller seule au marché le matin chercher des fruits, boire de la Pelinkovac en soirée, une liqueur amère à base d'armoise très populaire en ex-Yougoslavie, mais surtout marcher dans la ville et écouter le récit décousu de Vladan sur la guerre. Marcher dans la ville implique de grandes bouffées d'air vicié par la fumée noire qui sort des tuyaux d'échappements des autobus de ville et des voitures et par la fumée de cigarettes que la majorité de la population grille en permanence. Je ne me souviens pas de tout, ni de l'ordre dans lequel les événements se sont succédé pendant le séjour, mais je me rappelle trois événements marquants, dans trois lieux précis.

Ce qui marque d'abord mon attention à mon arrivée à Novi Sad, c'est l'état des ponts sur le Danube. Celui emprunté par mon chauffeur se résume à quelques barges posées l'une à la suite des autres, en remplacement, supposément temporaire, du pont Varadin bombardé par l'OTAN quatre ans auparavant. Quant aux restes du pont Liberty, cassé en plein centre, ils sont demeurés accrochés de chaque côté de la rive; à ce jour on ne l'a pas remplacé, ni réparé. En fait tous les ponts de Novi Sad ont été détruits entre mars et juin 1999, tout comme la raffinerie de pétrole, la station de télévision, des maisons, une école primaire, des installations électriques. C'est ce que me raconte Vladan en marchant sur la rive du Danube où il est possible de voir de plus près ces ponts en ruine. Il prend le temps de m'expliquer qu'ils ont été bombardés par l'OTAN pendant la guerre du Kosovo de 1998-1999, suivie par une instabilité politique causée par le renversement du gouvernement serbe en 2000 par l'administration américaine. Vladan tient à préciser : les bombardements de l'OTAN semblaient injustifiés, voire même ironiques, considérant que la ville était dirigée par l'opposition démocratique locale, contre le régime de Belgrade. En ce sens il est difficile de comprendre pourquoi Novi Sad est devenue la cible pour les événements au Kosovo. Il y eut plusieurs conséquences graves à la suite de ce printemps destructeur, d'abord plusieurs morts, mais aussi une contamination environnementale de l'air et du fleuve suite au bombardement de la raffinerie de pétrole, et un taux de chômage et de pauvreté grandissant. Bien que certains bâtiments en ruine du centre-ville et des environs portent les marques violentes des bombardements, le pont Liberty est devenu à lui seul, par la trace brutale d'un impact en son centre, un symbole de cette période de conflit. La guerre du Kosovo de 1998-1999 est l'une des guerres causées par l'éclatement de l'ancienne république fédérative socialiste de Yougoslavie

qui ont eu lieu entre 1991 et 2001 et mené à l'indépendance de sept pays, soit la Slovénie, la Croatie, la Bosnie, le Kosovo, la Macédoine, la Serbie et le Montenegro.

Un matin, nous décidons d'aller prendre le petit déjeuner dans un café sur la rive du Danube. En route, Vladan me fait remarquer un trou béant de grande dimension, d'une vingtaine de mètres de diamètre environ, et plutôt creux, recouvert d'une fine couche d'herbes. C'est la trace d'un missile. La cicatrice est demeurée intacte, seulement la nature a enveloppé cette brèche dans le sol, pour montrer que le temps a passé depuis l'explosion. J'ai le vertige. Pour Vladan, cette trace de missile est devenue un obstacle à contourner pour aller au café, alors que pour moi c'est la marque physique et réelle de la guerre. Je me fais alors la promesse, face à ce trou béant, de faire une recherche à mon retour pour trouver de l'information sur cette guerre récente.

La veille de mon départ, j'ai une sortie organisée qui semble plus compliquée que les précédentes; elle requiert l'emprunt d'une voiture et la présence d'une amie de Vladan qui parle à la fois anglais, serbe et français. Vladan veut m'amener au marché, pas celui proche de son appartement, mais au marché qui a été en fonction durant la guerre et qui l'est toujours depuis, une sorte de marché noir où il est possible d'acheter et de marchander absolument tout. Cette visite nécessite un niveau plus élevé de précautions pour ma sécurité. Si jamais il m'arrive quelque chose (je ne saurai jamais vraiment ce qui aurait pu m'arriver), je pourrai parler français avec l'amie de Vladan dans un souci de communication plus rapide et plus efficace. C'est une journée chaude d'automne. Le marché se trouve à quelques kilomètres de Novi Sad. Plus nous approchons de notre destination, plus l'agitation est palpable et plus les gens occupent les bords de la route. Certains, n'ayant pas pris la peine de se rendre sur place pour vendre leurs marchandises, les étalent sur des tapis ou des couvertures à l'ombre des arbres sur l'accotement. Une fois arrivés à destination, Vladan et son amie m'indiquent quelques conseils pratiques, comme ne jamais accepter la première offre, toujours marchander, ne jamais montrer son argent, et ne pas parler directement aux vendeur·euses. C'est l'amie de Vladan qui sera chargée d'assister à la traduction simultanée. Il est possible d'acheter des voitures, des poules, des vêtements, du neuf, du volé, de l'usagé. Je remarque vite, en tant qu'étrangère, le regard des vendeurs souvent insistants, parfois embarrassants. Bien que chacun vaque à l'achat ou à la vente de biens soit essentiels, soit inutiles,

l'atmosphère générale du marché est lourde, une sorte de pression est exercée par la nature suspecte d'une grande partie des objets à vendre. En retrait des étals principaux se trouvent des Roms proposant des sélections d'objets hétéroclites posés en désordre sur des morceaux de tissus, des vieux tapis ou des couvertures trouées. Je porte mon choix sur deux objets très usagés, un vieux moulin à café turc et un petit bol en cuivre avec, sur le couvercle, le croissant de lune et l'étoile, à la fois insignes du drapeau turc et symboles traditionnels de l'Islam. Je possède toujours ces deux objets, souvenirs de cet après-midi mémorable et chargé.

À ces trois événements saisissants s'ajoutent en désordre quelques souvenirs ponctuels pendant le séjour. Le deuxième jour, j'attrape un virus qui se rapproche d'une grippe, mais pour aucune raison je ne veux manquer une seule minute de ce séjour en restant au lit. L'entourage de Vladan, remarquant mes symptômes, me propose de boire toujours plus de Pelinkovac, *it's a cure, it's a cure*, me disent-ils. Je vis donc ce séjour presque toujours enivrée par cet apéritif fait à base d'herbes, un mouchoir dans une main, et mon appareil photo dans l'autre. À cette époque, j'essaie de capter mes expériences au moyen de l'objectif de ma caméra. Plusieurs moments marquants du voyage en Serbie ne sont pas imprimés sur la pellicule de mon appareil, souvent par souci éthique, parfois parce que certains quartiers sont encore sous supervision militaire. Mais ce qui revient le plus souvent dans l'album photo, ce sont des bâtiments vides, des architectures trouées, des silhouettes de maisons, des espaces inhabités. Après tout, mon sujet de maîtrise portait sur l'habiter et l'architecture. Un jour, Vladan m'invite chez ses parents. Lorsque nous entrons dans leur modeste appartement, une immense table nous fait face et prend tout l'espace central du salon et de la salle à manger; elle est remplie de plats traditionnels de la Serbie. Je suis à la fois émue et saisie par tant de générosité. Nous mangeons un peu de tout, voulant faire honneur à ce festin qui a certainement pris des heures, voire des jours de préparation. Les discussions ont lieu en serbo-croate, avec une traduction sommaire de Vladan et grâce à l'échange de signes et de regards. La mère de Vladan me donne un mélange d'herbes séchées pour soulager ma grippe. Elle me montre aussi comment préparer le café turc. Au fil des jours, Vladan me présente à plusieurs de ses ami-es artistes, dont un qui a produit une vidéo où se déroule un match de soccer sur la partie bombardée du pont Liberty, ou encore un autre avec qui Vladan a produit une vidéo à partir d'une boîte noire – trouvée au fameux marché noir – d'un

avion américain de l'OTAN touché en plein vol et sur le point de s'écraser. Ces deux artistes, et plusieurs autres, ont en commun de poursuivre leurs pratiques pendant la guerre et dans l'après-guerre, ce qui me fascine, car je suis habituée de rencontrer des artistes qui travaillent au gré des subventions reçues. Cette notion de nécessité dans la création est nouvelle pour moi, du moins à ce degré-là. Un soir, il est décidé que nous irons manger avec des ami-es de Vladan dans un restaurant le long du Danube, à quelques kilomètres du centre-ville. Nous prenons place dans une vieille Renault 4CV, mais vu l'état désastreux des routes, nous perdons temporairement le toit ouvrant qui s'est ouvert subitement en chemin. Je ne me souviens pas exactement de tous les détails de cette soirée, mais c'est clairement un des meilleurs moments du voyage. Le but de mon voyage est aussi de visiter les lieux de diffusion artistique pour d'éventuelles collaborations avec le CEAAC, ce qui me mènent vers les musées (Musée d'art contemporain de Voïvodine, Musée de Voïvodine, Galerie de la Matica Srpska), quelques galeries privées, un centre d'exposition et un centre d'artistes en art numérique. Ces lieux ont en commun, pour la plupart, d'être vétustes et d'offrir des conditions d'exposition imparfaites, mais les employé-es offrent un accueil incomparable. Je ne saurai jamais vraiment si mon *rapport de voyage* sur ces espaces de collaborations potentielles pour le CEAAC aura mené à la concrétisation de projets bien tangibles, mais cette tâche me permet de constater que la guerre n'a point ralenti la création artistique (peut-être même qu'elle l'a stimulée d'une certaine manière, du moins elle est devenue le sujet de plusieurs œuvres) et les structures muséales n'ont heureusement pas souffert directement des bombardements, du moins physiquement. L'impact direct de la guerre sur les musées et galeries est certainement une diminution considérable de ressources financières et humaines pour les quelques années à venir. Bien que je sache que ce séjour marque un changement dans ma perception du monde, surtout du monde en guerre, je ne me doute pas qu'il influencera plus tard ma pratique commissariale et deviendra la genèse d'un projet doctoral.

Je prends le chemin du retour dans le même vieux camion et avec le même vieux chauffeur vers l'aéroport de Belgrade, mais cette fois les paysages de désolation de la campagne serbe qui défilent par la fenêtre n'ont plus du tout le même sens. Je sais que ces traces de guerre ont laissé une marque ineffaçable sur ma propre histoire. Je revois Vladan deux fois par la suite. D'abord à Strasbourg lors d'une présentation de vidéastes serbes en France. À cette occasion, nous allons

nous promener quelques jours en Allemagne et visiter entre autres le ZKM (Center for Art and Media) à Karlsruhe. Il semble alors qu'une amitié durable prend forme. Quelques années plus tard, suite à une correspondance par courriels constante, Vladan vient à Toronto pour un événement artistique et je m'y trouve pendant mes vacances estivales. Nous nous donnons rendez-vous au coin des rues Queen et Spadina pour aller prendre un café. La mère de Vladan lui a parlé d'une chute, un endroit magnifique qu'il devrait visiter lors de son séjour à Toronto. Vladan et moi nous rendons donc aux chutes Niagara in extremis, dans un voyage improvisé d'une seule journée, dans ma vieille Volvo. Sur le chemin de retour, nous nous arrêtons dans un vignoble sur le bord du lac Ontario, en se rappelant notre rencontre sur le bord du Danube. Je ne reverrai plus jamais Vladan par la suite.

Tel que je me le suis promis devant la trace de missile à Novi Sad, j'entreprends de lire sur la guerre de Yougoslavie dès mon retour à Strasbourg en octobre 2004. En rentrant un soir à vélo, je m'arrête à la librairie Quai des brumes sur la Grand'Rue. Je trouve d'abord *Voyages au pays des Serbes* (Dabitch, Prudhomme, 2003), une sorte de carnet de voyage de l'après-guerre, mêlant des dessins de Prudhomme (auteur de bandes dessinées) et des récits de Dabitch (journaliste et auteur de documentaires). Ma première lecture sur cette guerre prend donc la forme d'un témoignage narré et dessiné. Je suis alors happée par les horreurs qui y sont décrites; entre les pages 20 et 23, je reconnais les ponts bombardés de Novi Sad, et le récit du viol de Dragina par des paramilitaires croates aux pages 121 et 122 me hante encore. Le format du récit dessiné me mène vers Joe Sacco et son ouvrage *GORAŽDE – La guerre en Bosnie Orientale 1993-1995* (Sacco, 2004), un récit de guerre sous forme de bande dessinée produite par un journaliste photographe. Sacco se rend quatre fois à Goražde en 1995 et en 1996 pour récolter des témoignages, prendre des photographies (qui serviront aux dessins au retour) et pour rendre compte de la purification ethnique des Musulmans de Bosnie Orientale, alors que les médias ne sont alors intéressés que par Sarajevo. Joe Sacco est totalement impliqué dans ses récits et dans ses dessins, un peu comme un journaliste gonzo ultra-subjectif, ou encore pratiquant un type de journalisme narratif, un récit à la première personne où le narrateur est immergé dans son sujet.

À mon retour d'Europe en janvier 2005, j'arrive à Chicoutimi dans un froid glacial. Cet hiver-là est rempli de souvenirs de voyage, et j'ai de la difficulté à m'arrimer à mon projet de maîtrise portant sur l'architecture et le travail artistique collectif, alors que je ne ressens pas la même urgence de produire que ces artistes rencontrés en Serbie. Survient alors une période de quelques mois de grand vide, que je connais; je sais qu'elle mènera inévitablement à une période très productive par la suite. Je me rends aux Rencontres internationales du documentaire de Montréal (RIDM) en novembre 2005 pour y voir *The Three Rooms of Melancholia* (2004) de Pirjo Honkasalo. Ce film lent et tout en retenue, tourné en couleurs et en noir et blanc, dévoile des enfants qui ont souffert de la guerre en Tchétchénie, en trois chapitres. D'abord les enfants soldats de l'Académie de Kronstadt que l'on soumet à une discipline militaire pour en faire des « héros » russes; ensuite des enfants vivant dans des ruines, à Grozny; et enfin, un camp de réfugiés à la frontière de l'Ingouchie où des Tchétchènes dansent sous les bombardements, tandis que les enfants suivent et regardent ces « héros ». Suite au visionnement de ce film qui porte sur une autre guerre dont j'ignore absolument tout, je commande quelques mois plus tard à la librairie les Bouquinistes de Chicoutimi *Survivre en Tchétchénie, le journal d'un intellectuel* (2006), de Soultan Iachourkaev, qui raconte la guerre au quotidien. La même année, je vois aussi *Notre musique* (2004) de Jean-Luc Godard, un film divisé en trois royaumes : l'enfer, le purgatoire et le paradis à la manière de l'Enfer de Dante dans la *Divine Comédie*. L'enfer montre des scènes de nombreuses guerres; le purgatoire mélange réalité et fiction à Sarajevo; et le paradis est une vue surréaliste d'une plage « protégée » par les Marines américains. Bien que ce film soit quelque peu confus, je reconnais la ville de Sarajevo que je n'ai jamais visitée, mais que je me suis imaginée au fil de mes lectures.

Alors que je suis dans la voiture pour me rendre à mon souper d'anniversaire, j'entends à la radio le 11 mars 2006 que Slobodan Milošević est mort en prison à La Haye. Président de la Serbie de 1989 à 1997 et président de la République fédérale de Yougoslavie de 1997 à 2000, il est inculpé par le tribunal pénal international pour l'ex-Yougoslavie en 2000, il sera arrêté en avril 2001 et son procès débutera en février 2002. Il est accusé d'avoir commis des crimes contre l'humanité, infractions graves aux Conventions de Genève et d'avoir violé des lois ou coutumes de la guerre.

En mars 2006, je termine ma maîtrise et en septembre 2006, je prends le poste de direction du centre d'artistes Espace Virtuel. Mon implication au sein du conseil d'administration du Réseau des centres d'artistes autogérés du Québec (RCAAQ) m'amène à faire plusieurs voyages à Montréal entre 2007 et 2008.

Au printemps 2007, je découvre la nouvelle librairie Le Port de tête, située sur l'Avenue Mont-Royal Ouest, à quelques pas des bureaux du RCAAQ et proche du bar Bily Kun, où je vais régulièrement boire un « Béton », un cocktail à base de Becherovka et de tonic. Le Becherovka est l'alcool qui s'apparente le plus au fameux Pelinkovac de la Serbie; il s'agit d'un alcool de la République tchèque à base d'herbes et d'épices. Eric Blackburn, libraire et copropriétaire du Port de tête, s'avère être une référence privilégiée, car il partage mon intérêt pour la littérature de guerre. C'est donc grâce à lui que je lis, dans le désordre, quelques ouvrages des journalistes Anna Politkovskaya (*Voyage en enfer : journal de Tchétchénie*, 2000; *Tchétchénie, le déshonneur russe*, 2003; *La Russie selon Poutine*, 2005; *Douloureuse Russie : journal d'une femme en colère*, 2008; *Qu'ai-je fait ?*, 2008) et d'Anne Nivat (*Chienne de guerre : une femme reporter en Tchétchénie*, 2000; *La guerre qui n'aura pas eu lieu*, 2004; *Lendemain de guerre en Afghanistan et en Irak*, 2004; *Bagdad zone rouge*, 2008). Il me suggère aussi de lire Ivo Andrić, ancien diplomate et écrivain yougoslave, lauréat du Prix Nobel de littérature en 1961. De cet auteur, je lis : *Le Pont sur la Drina* (1994), *Omer pacha Latas* (1992) et *La Chronique de Travnik* (1997). Lire Andrić me permet de découvrir la Yougoslavie du début du vingtième siècle et de mettre en perspective les nombreux conflits qui ont marqué ce coin du monde. Éric me recommande aussi de lire Jean Hatzfeld, à la fois journaliste, écrivain et correspondant de guerre français. Son récit *L'air de la guerre : sur les routes de Croatie et de Bosnie-Herzégovine* (1994) et ses romans *La guerre au bord du fleuve* (1991) et *La ligne de flottaison* (2005) témoignent aussi des guerres de Yougoslavie et de Tchétchénie. Je trouve au Port de tête, dans la section bandes dessinées, un autre livre de Joe Sacco, *Derniers jours de guerre, Bosnie 1995-1996* (2006) qui souligne adroitement la fin du conflit, la période d'après-guerre, le début du tribunal pénal international pour l'ex-Yougoslavie qui lance les premières accusations de génocide, de crimes de guerre et de crimes contre l'humanité à l'endroit de Radovan Karadžić en 1995 et l'accord de paix officiel (accords de Dayton) signé aussi en 1995.

C'est aussi au Port de tête que je découvre Mazen Kerbaj et son « journal » de guerre publié chez L'Association (2007). *Beyrouth juillet-août 2006* reproduit les dessins publiés quotidiennement sur le blog de l'artiste pendant le conflit israélo-libanais de 2006, aussi nommé la « Guerre des Trente-trois-jours ». Quelques années plus tard, en 2014, j'ai l'occasion de voir les dessins originaux de la bande dessinée de Mazen Kerbaj lors de l'exposition *Here and Elsewhere* au New Museum à New York.

J'inaugure la librairie Point de suspension à Espace Virtuel afin de valoriser la littérature sur l'art et par les artistes. Ensuite, le 13 mars 2008 lors d'un vernissage, j'invite Milutin Gubash à y lancer son livre *Which Way to the Bastille?* (Vu, 2007) où, dans un monologue qui confond l'identité du père et du fils, l'auteur raconte l'histoire de sa famille partie de la Yougoslavie à l'époque communiste pour émigrer au Canada. Ce sera le début d'une série de projets et d'expositions avec Milutin.

L'été 2008 est marqué par une période de changements, alors que je prépare un déménagement de Chicoutimi vers Gatineau, pour occuper désormais le poste de directrice artistique au Centre de production DAÏMÔN à partir de septembre. Mais pendant cet été-là, je me rends à Montréal pour une dernière réunion du RCAAQ, et je visite *La Triennale québécoise – Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme* au Musée d'art contemporain. Les conservateurs Josée Bélisle, Pierre Landry, Mark Lanctôt et la conservatrice en chef, Paulette Gagnon, agissent à titre de commissaires de cette exposition tandis que Lesley Johnstone, également conservatrice, est la coordonnatrice du projet. Trente-huit artistes prennent part à l'exposition. Lorsque je fais la découverte de l'œuvre *War Tourist* (2004-2008) d'Emanuel Licha, j'ai, en quelque sorte, un choc. La description de l'œuvre sur le cartel se lit ainsi :

Emanuel Licha
War Tourist

Installation vidéo 5 canaux, couleur, son stéréo (en anglais avec sous-titres anglais),
98 minutes, 2004-2008

Dans des villes qui ont connu récemment une guerre ou une catastrophe, ou réputées pour leur danger, un guide touristique professionnel est engagé pour effectuer une visite des pires zones de la ville. Les vidéos retracent cette visite, à la manière des touristes qui filment l'intégralité de leur voyage.

War Tourist veut voir de près le chaos et la douleur des autres. Il parcourt le monde à la recherche de sensations toujours plus fortes. Sa curiosité a aussi pour fonction de garder ces événements à distance. Il voyage pour s'assurer que toute cette destruction et cette douleur sont bien ailleurs et qu'elles ne le menacent pas chez lui.

L'exposé du guide permet de confronter deux visions du lieu : la vision indigène et celle de l'étranger. Dans la relation entre le guide et War Tourist, ces deux visions peuvent se rencontrer grâce à un schéma identique à celui d'un fournisseur honorant la commande de son client. Le guide montre au touriste ce que celui-ci veut voir, quitte à inventer une version idéalisée et pittoresque de la réalité. Il s'exprime en anglais – la langue du tourisme – et bien que tout à fait intelligibles, ses propos sont sous-titrés et légèrement retouchés dans la même langue. Ce détail marque le sentiment de supériorité du touriste-spectateur et le conforte dans l'idée que ce guide, c'est bien l'autre : jamais tout à fait clair ni compréhensible.

Ayant lu le cartel avec grand intérêt, je prends le temps de visionner chacune des cinq vidéos, et donc de passer 98 minutes avec cette œuvre. Je suis bouleversée de revivre ce moment de voyeurisme d'une zone de guerre par l'intermédiaire du *War tourist*; je suis alors capable d'identifier le malaise que me causait ma fascination pour la désolation lors de mon voyage en Serbie quatre ans auparavant. Qui plus est, la vidéo *War Tourist in Sarajevo* traite précisément de cette même guerre qui a détruit les Balkans. Sur une période de quelques semaines, l'œuvre de Emanuel me reste en tête, je fais des recherches sur la pratique de l'artiste et je décide de retourner voir l'exposition avant qu'elle ne se termine au début du mois de septembre. Cette deuxième visite me confirme non seulement la pertinence de cette œuvre, mais aussi mon désir de travailler avec cet artiste. Je perçois pour une première fois la nécessité de prendre le rôle de commissaire, je ressens pour une première fois ce besoin de produire un objet artistique, sentiment que j'avais côtoyé chez les artistes serbes quelques années auparavant.

Bien que je travaille dans le milieu des centres d'artistes depuis quelques années, je n'ai encore jamais réfléchi à la pratique commissariale et je me suis, encore moins, projetée dans ce rôle de

manière professionnelle. Et même si ma posture lors mon projet de fin de maîtrise s'apparentait grandement à celle d'une commissaire, rien n'avait été nommé comme tel. Probablement une question de contexte et de lieu. Pour une première fois, j'ai envie de présenter et de défendre le travail d'un artiste pour des raisons profondément ancrées dans ma propre expérience de l'après-guerre, ce qui m'amène à envisager de me lancer aveuglément dans cette nouvelle pratique, le commissariat indépendant, non sans crainte. J'hésite longtemps à contacter Emanuel Licha, considérant justement ce manque total d'expérience. Mais constatant mon envie grandissante de développer un projet avec cet artiste, ma mère me convainc alors que je n'ai rien à perdre. J'entre donc en contact avec Licha pendant l'automne 2008 et sa réponse marque le début non seulement d'un grand projet mais aussi de ma pratique commissariale et de mon travail avec des artistes contemporains qui s'intéressent à la guerre, dans ce qu'elle a de plus concret comme dans ses contours. Emanuel Licha habite à l'époque en Europe et le développement du projet s'amorce par échanges courriels.

Ma première rencontre avec Emanuel Licha a lieu dans un petit café du Mile-End au printemps 2009. La prémisse du projet d'exposition que nous développons ensemble et que nous envoyons à quelques centres d'exposition, musées et centres d'artistes à travers le Canada prend cette forme :

Ce projet d'exposition des œuvres récentes d'Emanuel Licha propose un bilan du parcours du *War Tourist*, personnage en quête de sensations fortes en zones de conflits ou de chaos, mais qui recherche toutefois une relative sécurité. Ce personnage fait son entrée dans l'œuvre *War Tourist* (2008), devient plus discret dans *R for Real* (2008) et s'efface complètement dans *Why Photogenic?* (2010). Attiré par la douleur des autres, par la déconstruction de l'architecture des lieux touchés par la guerre, le *War Tourist* crée un déplacement du réel en s'intégrant dans des zones sécurisées ou délaissées après le désastre. Son attitude de voyeur renvoie directement le spectateur de l'exposition face à son propre statut. L'espace de la galerie, comme les camps d'entraînements des gendarmes et des soldats, devient un lieu protégé où le témoin n'a rien à craindre.

C'est en 2009, le 2 septembre plus précisément, que je lis dans La Presse²⁴ un article qui traite de la guerre civile en Tchétchénie entre les forces de l'ordre, les combattants clandestins et la population civile. Cette guerre civile faisait suite à la guerre de 1991-2000 qui a opposé l'armée fédérale russe aux indépendantistes tchétchènes et qui a mené à la prise de Grozny par les Russes le 6 février 2000.

Au printemps 2010, j'assiste à l'International Experimental Media Congress organisé dans le cadre de Images Festival. Entre les discussions avec les collègues canadiens, le visionnement de films et les visites d'expositions, je choisis parcimonieusement les séances auxquelles je veux assister. Dans ce genre d'événement, il m'arrive souvent de me sauver entre deux conférences ou entre deux discussions pour ventiler : trop de monde nouveau, trop d'idées qui se bousculent, trop de bruits. Mais le jeudi 8 avril en matinée, je me retrouve installée dans le fond de l'auditorium de l'OCAD, café à la main, et j'écoute Wafaa Bilal, artiste et assistant professeur à la New York University qui fait partie d'un panel sur les médias expérimentaux comme formes d'inscription de l'histoire. Il présente son projet *Domestic Tension* (2007) dans le cadre de la séance qui a pour titre *Carrying History Forward*. La façon très personnelle dont cet artiste et universitaire raconte son enfance en Irak sous le régime de Saddam Hussein pour dévoiler ensuite la création de son œuvre *Domestic Tension* est assurément une voix différente de celle des autres panélistes. Qui plus est, ce projet est une performance interactive assez troublante où Bilal occupe seul, dans une galerie, une pièce de la taille d'une cellule de prison et se retrouve en permanence dans la ligne de mire d'un fusil de paintball télécommandé et d'une caméra qui le rend vulnérable aux internautes du monde entier; le public qui visite la galerie et le public virtuel pouvant lui tirer de dessus 24 heures sur 24. Lors d'un voyage à New York en 2010, je trouve le livre *Shoot an Iraqi* (2008) de Wafaa Bilal à la librairie du MoMA, qui me donne accès à une version beaucoup plus approfondie de l'histoire de l'artiste et de son œuvre. Pendant ce même voyage à New York, je découvre au dernier étage du Strand Book *Notes for a War Story* (2004) de l'auteur de bande dessinée italien Gipi. Cet ouvrage qui méritera à son auteur le Prix du meilleur album au Festival

²⁴ <https://www.lapresse.ca/international/europe/200909/02/01-898092-le-caucase-plonge-dans-une-guerre-civile.php> Site consulté en novembre 2022.

d'Angoulême en 2006, est une fable qui se déroule dans une ville en guerre qui, bien que la guerre ne soit pas nommée, s'apparente en tous points à celle des Balkans. Par l'anonymisation de la guerre, l'auteur démontre une forme d'universalité des conflits, malgré leurs spécificités.

En parallèle au projet d'exposition que je mène avec Emanuel Licha, je développe une relation franche et stimulante avec l'artiste. En prévision d'un séjour de l'artiste au Canada au printemps 2010, je lui propose de faire une présentation ensemble lors d'une conférence organisée par l'AAMI (Alliance des arts médiatiques indépendants) à Toronto. En mai 2010, alors que le commissaire Stephen Horne propose une première itération de l'œuvre *Mirages* de Licha dans une exposition intitulée *Pourquoi Photogénique?* à SBC, je me rends à Montréal pour assister au vernissage et je suis invitée par l'artiste au souper amical post-vernissage dans un restaurant indien de la rue Sainte-Catherine. Lui et moi nous retrouvons quelques jours plus tard à Toronto pour discuter ensemble lors de la conférence *On Fire*. Nous profitons de ce séjour pour aller visiter l'exposition *The Storyteller*, présentée au même moment à la AGO (Art Gallery of Ontario). Cette exposition, commissariée par Claire Gilman et Margaret Sundell et mise en circulation par Independent Curators International, se concentre sur les artistes qui utilisent la forme de l'histoire racontée dans l'art contemporain comme moyen de comprendre et de transmettre des événements politiques et sociaux.

Bien qu'une discussion soit en cours à l'automne 2010 avec le Musée régional de Rimouski pour présenter l'exposition d'Emanuel Licha, ce sont les centres d'artistes Latitude 53 à Edmonton et Paved Arts à Saskatoon qui sont les premiers à confirmer leur intérêt.

À l'hiver 2011, Bernard Lamarche du Musée régional de Rimouski me confirme finalement que la présentation de l'exposition avec Emanuel Licha aura lieu à l'automne 2012. Je propose alors aux trois organismes (Latitude 53 à Edmonton et Paved Arts à Saskatoon qui ont confirmé il y a quelques mois déjà) de collaborer afin de présenter un projet cohérent et en trois temps, mais aussi et surtout de produire une publication substantielle sur le projet en coédition.

Le 15 mars 2011, la guerre civile syrienne – aussi appelée révolution syrienne – éclate. C’est dans un article du journal Le Devoir du 21 mars 2011 que je lis qu’une révolution syrienne contre le président Bachar al-Assad s’amorce. Cette guerre n’est toujours pas terminée²⁵.

L’année 2011 est consacrée à la préparation du projet d’exposition avec Emanuel Licha qui aura lieu en trois temps, sous le titre commun *Prendre pose_ Striking a pose*. Faute de moyens financiers, le projet n’ayant pas été financé par les conseils des arts, je devrai me rendre seule dans l’ouest canadien afin de présenter les itérations de Edmonton et de Saskatoon.

À l’automne 2011, je visite à nouveau le MoMA à New York, où a lieu l’exposition *Harun Farocki: Images of War (at a Distance)*, dont fait partie l’installation vidéo *Serious Games (2009/2010)*. Les salles vouées à la présentation de cette exposition sont très sombres – tapis au sol, multitude d’écrans suspendus, fauteuils – générant un espace propice au visionnement des œuvres et offrant un contexte nécessaire de neutralité considérant l’exigence du contenu des œuvres. C’est ma première rencontre avec le travail de Farocki en contexte muséal.

En sortant du MoMA, je tombe par hasard, en marchant, sur le Austrian Cultural Forum. L’exposition *Serbia – Frequently Asked Questions* commissariée par Natasha Boojar et Vesna Milić y est présentée, une coproduction avec le Musée d’art contemporain de Belgrade. Outre l’architecture du lieu réalisée par Raimund Abraham, deux œuvres m’interpellent particulièrement. D’abord l’œuvre *Warmth (2009)* de Zoran Todorović, préalablement présentée dans le Pavillon serbe de la 53^{ième} Biennale de Venise, reflète le problème de la représentation nationale par les codes du contrôle biopolitique par l’accumulation de couvertures de feutre produites avec trois tonnes de cheveux humains récupérés chez des coiffeurs et dans des baraques militaires. Autre œuvre marquante, *Things We Count (2008)* d’Ahmet Ögüt, consiste en un lent panorama d’un cimetière d’avions de guerre dans le désert de Sonora, en Arizona, pendant que des voix en font le décompte un par un en kurde, en turc et en anglais.

²⁵ <https://www.ledevoir.com/monde/moyen-orient/319207/ailleurs-dans-le-monde-arabe>

Site consulté en novembre 2022.

D'abord présentée à Latitude 53, où le montage de l'exposition rencontre quelques problèmes que je dois gérer avec Emanuel par Skype, je réussis à mettre à profit mes capacités techniques (sablage de socles, peinture des dispositifs, installation des vidéos et des moniteurs) pour que l'exposition *Prendre pose_ Striking a pose* soit prête pour le vernissage le 13 janvier 2012. Le lendemain, suite à une brève visite dans le plus grand centre commercial du monde, je monte dans un train vers Saskatoon. Cette ville m'accueille dans un lendemain de tempête et un froid sibérien. J'habite, durant le montage, dans la chambre d'ami·es de la directrice de Paved Arts, sur un matelas gonflable qui dégonfle un peu plus chaque nuit. Je dois dormir avec une tuque, des gants et un chandail de laine, car l'isolation de l'appartement ne réussit pas à empêcher les -40 degrés de se faufiler à l'intérieur. C'est dans ce contexte hostile, réchauffée par la soupe au gin du resto de la rue principale, que je monte la seconde itération du projet. Le vernissage a lieu le 20 janvier 2012 et quelques braves visiteur·euses bien emmitouflé·es sont présents.

Je suis entretemps acceptée au doctorat en études et pratiques des arts à l'UQAM pour l'automne 2012. Le titre de mon avant-projet est : *Approche commissariale du post-conflit en art contemporain*. Mais en raison de la grève étudiante du printemps 2012, la session ne débutera qu'en octobre. Cela me laisse donc le temps de me rendre à Rimouski avec Emanuel Licha vers la mi-septembre pour aller monter l'exposition de la dernière itération du projet. Le trajet de Montréal vers Rimouski est agréable, je retrouve Licha en très grande forme, on chante fort, les fenêtres baissées, on se raconte nos vies depuis notre dernier séjour à Toronto, on arrête au quai de Kamouraska pour voir le coucher de soleil et on arrive à Rimouski bien heureux. Dès le lendemain, on se retrouve au Musée en se rendant compte que le montage sera complexe. Notre patience sera mise à rude épreuve et notre expertise sera nécessaire pour installer toutes les vidéos de l'exposition. Les techniciens sont peu coopératifs, un conflit de travail est latent. Nous parvenons à nos fins et célébrons avec très peu de visiteur·euses le soir du vernissage, le 27 septembre 2012. Il reste ensuite la publication à produire, qui s'annonce comme un défi avec des changements de personnels au Musée. Nous aurons travaillé avec trois conservateur·trices différent·es au cours du projet.

Comme je suis grandement stimulée par mes discussions avec Emanuel et que son travail sur le *War Tourist* était amplement investi dans le projet que j'ai développé pour 2012, je trouve entretemps l'occasion de proposer une exposition de l'œuvre *Preparing for Serious Events* (2007) à AXENÉO7 prévue au printemps 2013. Cette œuvre, composée d'une projection à deux écrans se faisant face, dévoile un office de tourisme mis en flammes par l'action de trois émeutiers encouragés par les cris (*Burn it down*) de cheerleaders, scène filmée en un lent et impassible travelling latéral. Je profite de la présence de Licha pour le vernissage à Gatineau afin de présenter aussi, la veille, un programme vidéo double lors d'un événement organisé par Available Light Screening Collective en partenariat avec DAÏMÔN. La vidéo *Mirages* (2011) d'Emanuel Licha témoigne d'une reconstruction à Fort Irwin, un camp d'entraînement de l'Armée américaine en Californie, où des acteurs, des soldats et des membres de la diaspora irakienne prennent part à un grand déploiement organisé à des fins de simulation de conflits sur le terrain. Derrière ce qui ressemble aux rues d'un faubourg de Bagdad, se trouvent des équipes de maquilleur-euses, de technicien·nes d'effets spéciaux et de figurant·es. Quant à la vidéo *Serious Games III : Immersion* (2009) de Harun Farocki, elle explore la technologie utilisée pour entraîner et soigner les soldats par des situations de combats simulés, en recréant l'expérience traumatique des soldats pendant la guerre à des fins thérapeutiques. Les soldats sont traités et réhabilités grâce à une réalité virtuelle faisant appel à leurs souvenirs. *Immersion* a été filmé à Fort Lewis, proche de Seattle, pendant un traitement de syndrome de stress post-traumatique (SSPT). Dans le programme vidéo que je propose, les deux œuvres se répondent, ce qui permet de tisser des liens entre le *pré*-conflit et le *post*-conflit dans le processus militaire de reconstitution par la simulation et la réparation, mais aussi de saisir l'ampleur des ressources déployées par l'Armée américaine avant et après la guerre.

En février 2014, étant abonné à e-flux, je reçois une nouvelle concernant une publication qui vient de paraître, *BAK Critical Reader: Rabih Mroué: A BAK Critical Reader in Artists' Practice* édité par Maria Hlavajova et Jill Winder. C'est à ce moment que je découvre BAK, basis voor actuele kunst, qui se définit comme un lieu dédié à l'art, à la théorie et à l'action sociale. Je suis désormais assidument la programmation et les publications de BAK. Mais comme la publication traite du travail de Rabih Mroué, je commande ce livre et j'ajoute aussi, dans la même série, *BAK Critical*

Reader, Concerning War, A Critical Reader in Contemporary Art (Second Edition), publié en 2010. Dans ce livre où il est question du monde contemporain comme site d'une guerre mondialisée, c'est le texte de Boris Groys, *The Fate of Art in the Age of Terror*, qui aborde entre autres la relation entre guerre et média d'information, que je trouve le plus pertinent.

Le 15 mars 2014, je lis sur le site de Radio-Canada²⁶ que la Russie aurait envahi la péninsule ukrainienne de Crimée et qu'un référendum sur l'annexion de la Crimée par la Russie est contesté par la communauté internationale.

Finalement, c'est le 6 juin 2014 que le grand projet *Prendre pose_ Striking a pose* prend fin lors du lancement de la publication à la (défunte) librairie Formats, située au 2-22 à Montréal. Pour l'occasion, Emanuel Licha fait le voyage de Berlin vers Montréal, et nous sommes bien heureux de nous retrouver. Le catalogue est très bien accueilli.

Je me rends à New York à l'automne 2014 avec deux objectifs : participer au New York Art Book Fair et visiter l'exposition *Here and Elsewhere* au New Museum. Au Art Book Fair, je m'arrête au kiosque de Kodoji Press et je mets la main sur deux livres des artistes Goran Galić et Gian-Reto Gredig, *Ma Biće Bolje* (2012) et *Photographers in Conflict* (2008). *Ma Biće Bolje* est un ouvrage qui regroupe plusieurs éléments (carte géographique, livre d'images, livre de textes) sous une couverture rigide cartonnée et qui agit comme une accumulation complexe de couches d'images, de textes, de récits et de critiques devant l'impossibilité de créer un compte rendu complet ou objectif de la récente guerre en ex-Yougoslavie. Le projet *Photographers in Conflict* est initialement constitué de vidéos, de photographies, d'une publication, d'un site web et d'une installation. Ce projet de grande envergure s'est construit en isolant les photojournalistes invité-es au festival de l'industrie photojournalistique Visa pour l'Image à Perpignan. Galic et Gredig ont placé ces photojournalistes devant leur caméra, inversant ainsi le rapport de force asymétrique entre le photographe et le sujet afin d'explorer la perception de soi des photographes. Ce projet, dans une forme de renversement de l'image, permet de mettre devant

²⁶ <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/658022/ukraine-crimée-fusillade-morts-kharviv-referendum-russie-moscou-onu-balouta-avakhov?depuisRecherche=true>

Site consulté en novembre 2022.

la caméra ceux et celles qui, habituellement, se retrouvent derrière elle. J'ai voulu, quelques années plus tard, présenter cette exposition à la Galerie UQO, mais les frais de transport des œuvres (d'immenses photographies et de larges moniteurs) de la Suisse vers le Canada étaient très importants, et comme nous n'avons pas reçu la subvention demandée au CALQ, le projet a avorté.

Rendue au kiosque de Onomatopée Projects (une galerie et une maison d'édition), j'achète le livre *War as Ever!* des artistes Tracy Mackenna & Edwin Janssen. Cette publication retrace la recherche et la production d'une exposition présentée en 2012 par le Nederlands Fotomuseum en collaboration avec Atlas Van Stolk à Rotterdam. Les enjeux de représentation de la guerre et de la violence se déploient dans la mise en relation de la collection de dessins et d'impressions *Van Kittensteyn Album* (1613) et le rôle contemporain des médias dans la représentation de la guerre et de la violence. Ce livre m'est particulièrement cher, car il se rapproche de mes intérêts de recherche.

Le lendemain, je me rends au New Museum. Ce sont les derniers jours pour visiter l'exposition *Here and Elsewhere* qui présente des œuvres de plus de 40 artistes et qui est développée par une grande équipe commissariale. Cette exposition tente de démonter l'image préconçue du monde arabe comme entité homogène et met en lumière des œuvres qui ont souvent des références conceptuelles ou esthétiques au monde arabe, mais qui s'étendent aussi bien au-delà. C'est pour moi l'occasion de voir en personne des œuvres de Kader Attia, de Lamia Joreige, de Mazen Kerbaj, de Marwan Rechmaoui et d'Akram Zaatari, entre autres.

En décembre 2015, j'apprends dans les médias – à la radio je crois – que Svetlana Alexievich a reçu le Prix Nobel de littérature. Je ne la connais pas. Mais j'apprends qu'elle a écrit sous la forme du témoignage plusieurs ouvrages qui traitent des guerres et des catastrophes du vingtième siècle par le biais de romans à voix. D'ailleurs dans son discours, lors de la cérémonie de remise du Prix le 10 décembre 2015, Pär Wästberg, président du comité Nobel de littérature déclare : « The oral narrative is literature's wellspring. Through memory, people retain the contours of their existence. To frame a history, a face, and to render them visible, one after the other, is a magnanimous act

and a documentary bequest to the future – and an artistic accomplishment that is matchless of its kind²⁷. » J’achète ensuite tous ses livres. Je suis particulièrement chamboulée par *La Guerre n’a pas un visage de femme* (Alexievich, 2015). Mais c’est sa façon de récolter des témoignages, de les écrire et de les rassembler qui modifie certainement ma façon d’aborder la guerre.

En 2017, mes recherches au doctorat me mènent à découvrir plusieurs livres d’artistes qui traitent de guerres. Alors que je navigue sur le site Web de Mousse Publishing pour trouver des livres qui traitent de la guerre dans leur catalogue, je remarque quelques ouvrages de la photographe italienne Giovanna Silva. Les titres, dans la série *Narratives – Relazioni*, sont sans équivoque: *Baghdad : Red Zone, Green Zone, Babylon* (2012), *Libya : INCH BY INCH, HOUSE BYHOUSE, ALLEY BY ALLEY* (2013), *Foxtrot Gate-Cyprus* (2015), *SYRIA, A TRAVEL GUIDE TO DISAPPEARANCE* (2016) et *Afghanistan: O Rh-* (2017). Je les commande tous. La forme, le contenu et la reliure de chaque livre sont singuliers : l’un prend la forme d’un carnet avec reliure en spirale de plastique, un autre est constitué uniquement de grandes photographies sur papier glacé plié avec reliure allemande. Usant différentes stratégies éditoriales pour chacun de ses livres, Silva propose pour chaque itération une documentation photographique de conflits récents et des traces de ces guerres sur l’architecture des villes. Comme ils sont inclus dans la série *Narratives – Relazioni*, j’en déduis que son approche photographique consiste à proposer une narration par l’image. Sur le site Web de Printed Matter je commande deux livres, d’abord *The Disaster of War* (2005) d’Ann Messner, qui prend la forme d’un journal qui traite de la représentation à la fois écrite et visuelle de la guerre d’Irak (2003-2011) et de ses répercussions culturelles. Des récits à la première personne, des débats savants, des articles de journaux et des images médiatiques ont été sélectionnés et séquencés par l’artiste, dont la voix n’est entendue qu’à travers ce processus de sélection. Je commande aussi *Remember to Remember* (1991) de Michael Jones et Michael Loderstedt. Je reçois la copie 38 de ce livre d’artistes imprimé à 300 exemplaires numérotés. Sur la page couverture se trouve une photographie d’un écran de télévision qui montre un bulletin de nouvelles de NBC avec un avion de guerre sous lequel est inscrit « Desert Storm » (le nom de

²⁷ <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2015/ceremony-speech/> Site consulté en mars 2023.

mission de la guerre du Golfe de 1990-1991). À l'intérieur du livre, une alternance d'images d'écran de télévision qui documentent cette guerre, des mots descriptifs pour chaque image et quelques phrases qui se situent entre un essai poétique et une nouvelle de guerre.

Au détour d'un séjour à Montréal à l'automne 2015, je passe à la Galerie Leonard & Bina Ellen pour visiter l'exposition *Exercices de lecture* de la commissaire Katrie Chagnon, et j'achète au bureau d'accueil quelques publications produites par la Galerie, dont *Harun Farocki : one image doesn't take the place of the previous one*. La lecture de ce catalogue de l'exposition du même titre qui a eu lieu en 2007, et qui comprend un essai de David Tomas, me permet de mieux saisir certains enjeux du travail de Farocki, entre autres les implications de la présentation de ses œuvres dans l'espace muséal. Je me procure également la publication *Joana Hadjithomas + Khalil Joreige*, sous la direction de Clément Dirié et Michèle Thériault. Dans cette monographie qui porte un regard actualisé sur les œuvres phares de ces deux artistes libanais actifs à Beyrouth depuis le milieu des années 1990, j'apprécie particulièrement une conversation à plusieurs voix (Dominique Abensour, Etel Adnan, Rabih Mroué, Jacques Rancière, Jalal Toufic, Michèle Thériault, Anton Vidokle) qui permet de mettre en perspective plusieurs enjeux géopolitiques et artistiques que soulève leur travail.

Je ne me souviens plus quand j'ai mis la main sur *Signals in the Dark: Art in the Shadow of War*²⁸, mais il me semble que ce livre vert est dans ma bibliothèque depuis un bon moment. Ce qui a retenu mon attention, c'est principalement le fait que *War* est écrit au singulier (et non *Wars*). Catalogue d'une exposition présentée en 2008 à la Justina M. Barnicke Gallery et à la Blackwood Gallery à Toronto, et ensuite mise en circulation, ce livre est constitué de quelques images d'œuvres et d'essais qui portent sur l'art et la guerre, mais aussi sur une forme de guerre globalisée.

²⁸ Commissaire : Séamus Kealy - Artistes : Bureau d'études, Dominique Blain, Paul Chan, Köken Ergun, Jamelie Hassan, Kristan Horton, Abdel-Karim Khalil, Anri Sala, Sean Snyder, Ron Terada, Maja Bajevic, Harun Farocki, Omer Fast, Kendell Geers, Johan Grimmonprez, Annie MacDonell, Sonja Savic

Dans une volonté de recenser les expositions qui traitent de guerres pour un travail de session au doctorat, je tombe sur une publication qui a pour titre *A Different War – Vietnam in Art* publié en 1990. Il s'agit du catalogue de l'exposition présentée initialement en 1989 au Whatcom Museum of History et ensuite mise en circulation par Independent Curators International. Commissariée par Lucy R. Lippard, cette exposition regroupe des œuvres de plus d'une cinquantaine d'artistes et propose un premier examen critique de l'impact de la guerre du Vietnam sur l'art américain, une décennie après la fin de cette guerre. Je suis surprise que cette commissaire, que je connais principalement pour sa réflexion et ses expositions sur la dématérialisation de l'art, se soit aussi intéressée à la guerre par l'exposition.

Le 22 novembre 2017, on annonce au téléjournal de Radio-Canada²⁹ que Ratko Mladić, commandant en chef de l'armée de la république serbe de Bosnie entre 1992 et 1995 et surnommé « le boucher des Balkans », est condamné à la prison à perpétuité par le Tribunal pénal international pour l'ex-Yougoslavie et reconnu coupable de génocide, de crimes contre l'humanité et de violation des lois ou coutumes de la guerre.

Alors que dans la majorité des musées que je visite lorsque je voyage, je découvre assez souvent des œuvres qui traitent de la guerre, lors d'un séjour à Londres en 2019, je suis étonnée de visiter autant de musées et de galeries et de n'y trouver pratiquement aucune œuvre qui aborde mon sujet de recherche doctoral. Peut-être est-ce la raison pour laquelle, quand je repère l'œuvre *Wonderland* (2016) d'Erkan Özgen, je reste dans la salle de projection un bon moment. Je crois que l'espace de présentation de l'œuvre, une sorte de détour dans une petite salle bien insonorisée munie d'un fauteuil en cuir noir, contribue aussi à me poser plus longuement, m'offrant une sorte de temps de recul, un moment privilégié où je suis seule avec le jeune Muhammed, dans une sorte d'isolement de la foule présente ce jour-là à la Tate Modern. L'œuvre fait partie de la collection. Comme l'œuvre ne fait que 3 minutes 54 secondes, je la regarde au moins trois fois en entier. Cette vidéo traite de la guerre en Syrie, où la caméra cadre un jeune homme de treize ans sourd et muet qui se nomme Muhammed. Originaire de la ville de Koban en Syrie, qui a été assiégée par les forces de l'État islamique (EI) en 2014-2015, Muhammed a été

²⁹ <https://ici.radio-canada.ca/info/videos/1-7815874/ratko-mladic-condamne-pour-genocide?isAutoPlay=1> Site consulté en novembre 2022.

témoin de violences extrêmes. Sa famille a traversé la frontière turque et s'est réfugiée à Derik, dans le sud-est de la Turquie, ville natale de l'artiste Erkan Özgen. C'est là qu'Özgen l'a rencontré et qu'il s'est lié d'amitié avec lui. Contrairement à tous les autres réfugiés rencontrés par Özgen, Muhammed tenait à communiquer ce qu'il avait vu. Puisqu'il est sourd et incapable de parler, Muhammed transmet son récit des actes de violence et des événements traumatisants qu'il a vécus en utilisant uniquement des gestes et des sons. Le jeune garçon fait des mouvements avec ses bras pour raconter une scène avec des gens qui tirent avec des mitrailleuses; ses mains et sa bouche imitent le mouvement des missiles; ses gestes de lancer impliquent l'utilisation de grenades; il montre une bouteille d'eau pour expliquer le manque d'eau. Il raconte aussi un rapport plus étroit avec la violence : il s'assied par terre, reconstituant une scène où quelqu'un a les yeux bandés, les mains menottées derrière le dos, puis qui se fait tirer dessus à l'arrière de la tête. Vers la fin de la vidéo, le garçon décrit la décapitation avec un minimum de gestes. Selon l'artiste, le fait que Muhammed parle avec son corps, son cœur et ses yeux, la description qu'il fait des événements est plus percutante qu'avec des mots. Aucune traduction n'est nécessaire pour comprendre ce qu'a vécu l'enfant. Sa narration n'est pas seulement universelle, mais aussi affective. L'histoire de Muhammed aide à regarder au-delà des images violentes des médias, de la réalité quotidienne de la guerre et de la souffrance humaine.

Quelques mois plus tard, alors que je me promène sur Instagram pour trouver le sommeil, une commissaire américaine à laquelle je suis abonnée utilise le mot-clic *#TheaterofOperations* qui attire mon attention et me mène à découvrir qu'une exposition du même titre est présentée au MoMA PS1. On est en janvier 2020, l'exposition prend fin en mars 2020. La description de l'exposition se lit comme suit :

American-led military engagement in Iraq over the last 30 years has had an indelible impact on contemporary culture and the work of artists around the world. This large-scale group exhibition examines the legacies of these conflicts beginning with the Gulf War in 1991, featuring over 300 works by more than 80 artists based in Iraq and its diasporas, as well as those responding to the war from the West.

While brief, the 1991 Gulf War marked the start of a prolonged conflict with Iraq that led to more than a decade of sanctions and the 2003 Iraq War. These wars and

their aftermaths have had devastating impacts on Iraq and its people, contributing to the destabilization of the broader Middle East. Conflict with Iraq has also become an enduring part of American life, influencing culture, politics, and identity.

The artists in Theater of Operations were also impacted by significant cultural change during this period — including the advent of the 24-hour news cycle, the Internet, and new media and military technologies. The wide range of perspectives included in this exhibition attests to the rich artistic traditions of contemporary Iraq, with artists working under conditions of war, embargo, and occupation placed in conversation with those responding to these wars from afar³⁰.

Comme j'ai droit à du perfectionnement au sein de l'UQO, je fais une demande expresse à mon supérieur immédiat afin de pouvoir me rendre à New York pour visiter cette exposition, considérant que mon projet doctoral constitue une forme d'avancement de mes activités de recherche à l'Université. La demande est acceptée. Je me rends à New York du 17 au 21 février 2020, et je consacre la journée entière du 20 février à la visite du MoMA PS1.

C'est dans le sous-titre, *The Gulf Wars 1991-2011*, que se trouve la raison de mon empressement à visiter cette exposition. Dès le début de mon parcours doctoral et de mes recherches sur la relation médias-guerres, la guerre du Golfe de 1991 fait office de moment-pivot dans l'approche narrative des médias qui traitent des guerres. En 2017, en réponse au conseil de mon directeur de thèse, je recense les œuvres d'art qui traitent de la guerre du Golfe. En bref, je retrouve enfin dans une seule et même exposition, pratiquement l'entièreté des œuvres que j'avais recensé pour la thèse. Visiter l'exposition devait aussi me permettre de prendre le temps de visionner certaines œuvres vidéo que je trouve importantes. Or la mise en espace de l'exposition comporte plusieurs problèmes, notamment la contamination sonore entre les œuvres, mais surtout les dispositifs inadéquats pour leur visionnement, quand il y en a. En somme, je regarde *War at a Distance* (2003) de Harun Farocki, une vidéo de 58 minutes, assise sur un banc en contreplaqué en me rentrant quelques échardes dans les mains et en entendant la gardienne de sécurité parler — trop fort — de son petit déjeuner. Alors que je me réjouissais de pouvoir visionner *Theater of Operations (The Gulf War seen from Puerto Rico)* (2017) d'Alia Farid, une œuvre de 3 heures,

³⁰ <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/5084> Site consulté en mars 2023.

53 minutes et 28 secondes, je la découvre dans un petit téléviseur dans le coin d'une salle, installée à une hauteur incongrue et surtout sans aucun banc pour s'asseoir. Mon écœurement est à son comble quand je trouve enfin *Gulf War TV War* de Michel Auder (1991, éditée en 2017 pour la documenta), une vidéo de 102 minutes pour laquelle les mêmes types de bancs en contreplaqué sont offerts aux visiteurs. Mais surtout, l'œuvre d'Auder se trouve au milieu d'une salle, et bien qu'étant entourée de cimaises, la contamination sonore des autres œuvres de la salle, des voix des visiteurs et des gardiens de sécurité est maximale. Une expérience très décevante en somme, mais heureusement le catalogue de l'exposition (MoMA PS1, 2019) est complet et devient une référence importante.

Le 24 février 2022 est le premier jour de l'invasion de l'Ukraine par la Russie. Je relis La supplication – Tchernobyl, chroniques du monde après l'Apocalypse (Actes Sud, 2015) de Svetlana Alexievitch. À ce jour, la guerre est toujours en cours.

CHAPITRE 3

LE COMMISSARIAT D'EXPOSITION

Ce chapitre propose de considérer le commissariat comme champ de pratique, une pratique développée sur une vingtaine d'années, et appelée à se préciser et à s'affirmer au fil du temps. Dans une approche chronologique, je présente ici des moments pivots, empreints de beaucoup d'expérimentation, comme autant d'éléments déclencheurs dans mon récit, qui participent (non sans détours) autant à la forme qu'au contenu de ce projet doctoral et de cette exposition racontée.

Je n'ai pas étudié en histoire de l'art, ni en muséologie, je crois que je l'ai déjà écrit. J'ai étudié en arts visuels depuis le Cégep, et ce, jusqu'à la maîtrise, avec une brève incursion d'un an en études cinématographiques pour terminer avec un doctorat en études et pratiques des arts. Encore tout récemment, on me présentait, à tort, comme historienne de l'art. Comme si, pour être commissaire ou diriger une galerie universitaire, ça allait de soi que l'histoire de l'art était la discipline de choix. S'il m'avait fallu choisir l'histoire, j'aurais plutôt opté pour l'histoire des expositions, ou encore j'aurais choisi d'étudier la littérature pour mieux raconter des histoires. Enfin, je me considère comme une praticienne de l'exposition. Je me suis lancée dans le commissariat sans trop savoir ce que c'était. La première fois que j'ose embrasser le titre timidement, c'est en 2008 quand je contacte Emanuel Licha. J'ai apprivoisé la pratique commissariale de la même manière que j'ai appris à me servir d'une scie radiale dans une menuiserie, c'est-à-dire avec confiance, mais par étapes. Je n'ai travaillé pratiquement qu'avec des artistes vivant·es, ce qui m'a permis de développer une pratique collaborative avec les artistes impliqu·es dans mes projets d'expositions.

Se trouvent ainsi réunis dans un même chapitre l'ensemble des éléments constitutifs et significatifs qui ont forgé mon approche commissariale, soit l'amorce de ma pratique à la maîtrise, certaines étapes significatives de mon parcours doctoral, mon quotidien dans une galerie universitaire et quelques projets de commissariat décisifs. J'inclus également la production de

publications que je considère comme une extension de ma pratique commissariale. À titre de commissaire d'exposition, dès que l'occasion se pointe et que le contexte financier le permet, je priorise la réalisation d'une publication en parallèle à mes projets d'expositions.

Le choix de mes projets de commissariat³¹ présentés dans ce chapitre, réalisés en parallèle de mon parcours doctoral, démontre assez clairement comment (et pourquoi) mon intervention commissariale s'est modifiée au cours des dernières années. Chacun de ces projets a contribué directement à l'évolution de ma réflexion sur l'exposition, le commissariat et la narration, pour en arriver à une exposition qui n'a pas lieu. J'avais la possibilité de mettre en pratique dans un cadre professionnel certaines de mes idées, de vérifier certaines hypothèses et de travailler sur une base quotidienne avec des artistes et des commissaires que j'admire.

Ayant intégré le commissariat de façon assez abrupte sans connaître les enjeux de la pratique, j'en suis venue à considérer l'exposition comme un médium. Je crois que bien que l'origine de cette approche se trouve dans mon parcours à la maîtrise de 2003 à 2006 à l'UQAC.

J'arrive à Chicoutimi en 2003 à cause d'un dépliant publicitaire de l'UQAC trouvé par hasard dans un journal dans lequel se trouvait deux mots simples, « L'art ailleurs », accompagnés d'une photo en noir et blanc du fjord. J'ai bien envie d'aller voir ailleurs, plus au nord, où je n'ai encore jamais mis les pieds. J'amorce mon parcours à la maîtrise en arts avec une pratique artistique hésitante, ancrée principalement dans la vidéo, l'installation et la construction, et conceptuellement assez faible, tributaire d'une formation au BAC axée sur les techniques et moins sur les idées. C'est aussi à l'UQAC en 2003 que je lance, avec Véronique Bouchard et Nadia Bertrand, un collectif d'autoédition nommé *Les trois grâces*. Nous n'avons pas la prétention d'être des déesses grecques ou romaines, nous ne faisons pas de références à l'histoire de l'art, mais nous choisissons ce nom de collectif simplement parce que nous sommes trois et que nous voulons offrir les publications gracieusement (gratuitement et avec courtoisie).

³¹ Une liste complète des projets de commissariat réalisés entre 2012 et 2023 se trouve à l'Annexe 1.

Sur une période d'environ un an, nous produisons des publications bimensuelles, que nous appelons manifestations, et au total huit numéros seront tirés à 150 exemplaires chacun. Nous réussissons à trouver du financement auprès de l'association étudiante (MAGE-UQAC), qui couvre principalement les frais d'impression et le papier. Pour chaque numéro, nous invitons une personne de notre entourage à faire une intervention (dessin, écriture, reliure). Nous explorons chaque fois un thème différent, nous utilisons des matériaux divers et nous faisons un assemblage et une reliure manuelle de chaque exemplaire. La réalisation de ces petites publications permet de réfléchir au contenu en regard de la forme et d'expérimenter les composantes d'un livre, de la reliure à la couverture, en passant par la typographie et le choix du papier. Nous construisons une boîte aux lettres à roulettes et à chaque lancement de publication, nous partons en tournée sur le campus pour en faire la distribution. Ce collectif marque les débuts d'une pratique d'écriture et d'autoédition.

Pendant la maîtrise, je construis des installations. Ma méthodologie de travail consiste à collaborer avec des personnes de mon entourage pour construire des sculptures habitables réalisées en fonction de leurs récits. Comme les installations sont appelées à être détruites en raison de leurs dimensions imposantes ou du caractère événementiel de mes projets, je produis un livre d'artiste qui me permet à la fois de documenter le processus, mais aussi de l'offrir aux personnes ayant participé au projet comme objet d'échange. C'est ainsi que j'autoédite *Je vous ai construit une maison / carnet de construction* (2004), un livre d'artiste de 30 pages tiré à 18 exemplaires, dont les pages sont photocopiées et la couverture sérigraphiée, en accompagnement de l'installation *Dans mon quartier* (2004).

Teintés par la notion d'habiter — en cinq ans j'ai vécu dans quatre villes, dans sept appartements et j'ai fréquenté quatre établissements d'enseignement différents — mes projets dans les cours d'atelier abordent l'occupation (du territoire, de l'atelier, du lieu d'exposition), la communauté (les ami·es, les collègues, le public), la construction (d'objets, de lieux, de liens) et l'espace (d'exposition, de rencontres, de production). Dans chaque projet, j'implique d'autres artistes, d'autres étudiant·es, d'autres personnes, à témoigner de leurs expériences de l'habiter, pour

ensuite me lancer dans la conception et la construction d'objets en bois et en plâtre en réponse à leurs témoignages. Mes projets prennent de l'ampleur avec le temps, tant dans le processus de l'élaboration du contenu que dans la construction elle-même. Quand il me faut envisager mon projet de fin de maîtrise, après avoir passé six mois en Europe, j'ai besoin non seulement de rassembler des témoignages, mais surtout des personnes dans un seul lieu. Construire des objets n'est pas suffisant, je veux construire un contexte de rencontres, de réflexions et présenter les processus plutôt que des objets finis. Le titre de mon mémoire est : *Habiter autrement le lieu de l'art : une présence à soi et à l'autre.*

Pendant mon parcours à la maîtrise, période particulièrement fertile en rencontres, mon petit appartement de la rue Racine, avec vue sur la rivière, devient en quelque sorte le repère d'un groupe d'ami-es, d'artistes et d'étudiant-es de l'UQAC qui rêve de changer le milieu de l'art local. Ces regroupements deviennent déterminants dans l'édification de ma jeune pratique de rassembleuse. Sans trop m'en rendre compte, un réseau de collaborateur-trices et d'amitiés durables se tisse.

Ayant réussi à convaincre Gilles, le directeur du centre d'artistes Séquence à Chicoutimi, d'utiliser le sous-sol du centre pour ancrer mon projet dans un espace inhabité, j'entreprends de faire une sélection de douze artistes, choisi-es parmi les membres de ces rassemblements festifs, avec qui je partage l'envie d'explorer de nouvelles avenues de diffusion de l'art. C'est ainsi que se construit le projet *Occupation des bas-fonds*, que je nomme un *événement sous-jacent*, où lieux de rencontres et lieux d'isolement cohabitent. Je nomme ce groupe une communauté d'occupant-es et nous entreprenons d'occuper le sous-sol sur une période de quelques mois pour développer l'événement. J'organise des rencontres régulières dans ce sous-sol afin de réfléchir collectivement à la forme que prendront l'événement et les interventions de chaque participant-e. Vient ensuite le temps de construire les douze dispositifs pour chaque intervention et d'aménager le lieu en friche. Après avoir développé le concept en collaboration, j'ai la tâche de produire un dispositif personnalisé dans un rapport de proximité, avec chaque artiste séparément. L'espace d'occupation devient un espace de chantier (ou d'atelier), pour se changer

ultimement en nouvel espace de diffusion. En parallèle à tout ce processus de construction de l'événement, je travaille avec un designer graphique rencontré pendant mon séjour à Strasbourg, Pascal Koenig, afin de développer le visuel du projet et de produire une publication, question de témoigner de l'événement sous forme d'objet, d'en garder une trace dans le temps. Ainsi prend forme *Occupation des bas-fonds* (2005), un livre d'artiste tiré à 100 exemplaires, comprenant la description du travail des 12 artistes impliqués dans l'événement du même nom.

L'architecture du lieu n'a aucune logique, une partie est complètement fermée par un mur de béton, l'espace de l'autre côté du mur étant accessible seulement par une sorte de trou carré de 60 cm par 60 cm. Croyant, à tort, qu'il me faut aussi produire une intervention en tant qu'artiste pour valider mon projet de recherche-crédation, je fais une installation monumentale de l'autre côté de ce mur comprenant 500 modules en bois que je nomme *La ville vide*. Je veux que le public ne puisse pas avoir accès à l'installation, qu'il se retrouve comme un géant devant une ville désertée.

Alors qu'à l'étage du bas, l'espace prend forme, le directeur de Séquence m'informe que la galerie sera vide à l'étage du haut lors des deux soirées de mon événement. Cela permet d'accueillir les visiteurs par la porte principale du centre, mais il faut trouver une façon de donner accès au sous-sol, espace absolument inconnu de la majorité des habitué-es. Pendant la période d'occupation et de préparation du sous-sol, nous y accédions par une grosse porte de métal située dans la ruelle obscure sur le côté du bâtiment de Séquence. Le directeur me propose plutôt de défoncer le mur au fond de la galerie, donnant ainsi accès à l'escalier qui mène au sous-sol. En adaptant l'éclairage, les visiteurs-euses seront amené-es à se diriger naturellement vers ce trou inhabituel dans le mur. Le trou dans le mur, les occupant-es au sous-sol, tout cela fonctionne bien, mais que faire de l'espace des galeries en haut, soudainement accessible? Il me faut retourner à l'aspect conceptuel de mon projet, qui repose à la fois sur les espaces habités et les espaces inhabités, et c'est en m'assoyant un bon moment dans la galerie à l'étage que je trouve quoi faire de tout cet espace à ma disposition. Si le projet tient sur le fait d'habiter autrement le lieu de l'art, d'habiter l'espace inhabité du sous-sol, alors la galerie, habituellement habitée par des expositions, devient

un espace vide. Il était important pour moi de créer un lien entre le haut et le bas, autrement que par le trou dans le mur. J'installe donc au sol un module de *La ville vide* dans chaque galerie (ces modules de bois faisaient environ 3 po x 3 po x 3 po), avec un éclairage minimal, si bien que les pièces sont à peine visibles. Une sorte de présence dans l'absence. C'est la première fois que j'expose du vide, que je mets la galerie à nu, que je défonce un mur de galerie, que je regroupe douze artistes pour un projet artistique.

Quelques semaines après la fin de l'événement, je reçois un courriel d'un professeur en cinéma à l'UQAC qui veut m'inviter à luncher à la Cuisine, mon resto préféré à Chicoutimi, pour parler de mon projet. Il me parle alors de son expérience : il est venu le premier soir, est entré dans Séquence, a vu les salles d'exposition pratiquement vides, n'a pas remarqué le trou éclairé dans le mur du fond pour descendre au sous-sol et est reparti. Il était outré. Avec un titre comme *Occupation des bas-fonds*, avec un visuel pour l'événement avec des jambes dans un escalier, je ne me doutais pas qu'exposer le vide à l'étage du haut irait jusqu'à confondre ainsi un visiteur. Plusieurs années plus tard, affirmant de plus en plus ma posture de commissaire, je me suis souvenue de ce projet de fin de maîtrise qui était en tout point une première ébauche de ma pratique commissariale. Je m'explique assez mal comment je n'ai pas envisagé le rôle de commissaire à cette époque, mais je me souviens que c'est quelques années plus tard que ce mot m'est devenu familier et que j'ai saisi en quoi consistait une telle posture. Ce projet posera les bases de quelques éléments récurrents dans mes projets, d'abord le fait de travailler en collaboration avec les artistes dans le développement d'une exposition, le fait d'adapter les projets d'exposition en fonction des contraintes du lieu, le fait de m'impliquer conceptuellement et physiquement dans la construction de dispositifs d'exposition adaptés aux œuvres/interventions, et finalement, ce sera l'amorce d'une réflexion sur la mise en valeur de la structure expositionnelle, notamment par l'exposition du vide.

Quelques mois après la fin de *l'Occupation des bas-fonds*, on m'offre le poste de direction du centre d'artistes Espace virtuel à Chicoutimi. Pendant mon mandat, je décide d'offrir un complément à la programmation artistique en ouvrant en 2008 une petite librairie que je nomme *Point de suspension – Librairie d'art actuel*. L'espace vacant qui sert de débarras pour le centre,

dans le couloir d'entrée, est aussitôt transformé, des bibliothèques y accueillent désormais une première sélection très modeste de livres sur l'art, de livres d'artistes et d'ouvrages théoriques. La mise sur pied de cette librairie vient de ma frustration, pendant ma maîtrise, de n'avoir pas eu accès à de tels livres dans un même lieu. À chaque vernissage, nous faisons un lancement de livre. Espace virtuel est devenu le Centre Bang en 2013 et la librairie Point de suspension a déménagé sur la rue Racine. Elle existe toujours, elle est désormais une librairie agréée membre des Librairies indépendantes du Québec.

Lorsque je quitte le Saguenay à l'automne 2008, je me retrouve bien seule en Outaouais. Sur le perron de la maison où j'habite rue Taylor, le long du Ruisseau de la Brasserie, j'ai une vue imprenable sur les bâtiments gouvernementaux du centre-ville de Hull. Les soirs de semaine, quand les fonctionnaires sont parties, un ballet lumineux s'enclenche au rythme du ménage qui s'effectue sur chaque étage. Comme je n'ai plus de pratique en sculpture (j'ai pris la décision en 2005 de me consacrer à mon travail de gestionnaire culturelle), je me dis que réaliser un livre d'artistes me permettrait de poursuivre une pratique artistique par l'écriture. Je propose donc à mon amie Ève Breton-Roy, excellente dessinatrice, experte en reliure et fondatrice de la maison d'édition Terrain Vague, de collaborer à un projet de publication. Nous soumettons notre proposition au Centre Sagamie pour une résidence de production d'un livre d'artistes et notre projet est retenu. Je rédige le contenu textuel, à mi-chemin entre poésie et récit. Ève fait les dessins. C'est en 2009 qu'Ève et moi nous retrouvons à Alma pour produire le livre qui a pour titre *Débâtir la ville* (2009), édité par Sagamie et tiré à 400 exemplaires. Nous faisons cinq lancements en 2009 et 2010 à travers le Québec (AXENÉO7 à Gatineau; Vaste et Vague à Carleton; Sagamie à Alma; Caravansérail à Rimouski et La Chambre blanche à Québec).

L'hiver 2012 débute par une inondation dans le centre d'artistes où je travaille et c'est littéralement un raz-de-marée qui m'attend par la suite. Après avoir géré la crise de l'eau dans le bâtiment, je quitte mon poste de directrice artistique et je m'envole pour Edmonton afin d'y présenter l'exposition d'Emanuel Licha dont je suis commissaire. La semaine suivante, je prends le train vers Saskatoon pour y présenter le même projet dans sa seconde itération. Le froid sec et la neige de l'Ouest canadien ne parviennent pas à calmer ce vertige de me retrouver pour une

première fois en six ans sans emploi régulier dans un centre d'artistes, avec l'instabilité des charges de cours à l'université et au cégep, mais surtout face à une pratique de commissaire indépendante vivifiante. À peine revenue de l'Ouest, je reprends la route pour un autre projet de commissariat indépendant, cette fois sur la banquise de Rimouski, toujours dans un hiver austère. En discutant avec Anne-Marie, une artiste du projet *Espace blanc 5*, de mon intérêt à m'inscrire au doctorat pour approfondir mes recherches commissariales, elle me suggère de contacter David Tomas comme directeur de recherche potentiel. Je n'attends pas et je contacte David, entre deux installations d'œuvres, pour vérifier son intérêt à me diriger, car je veux déposer une demande d'admission au 1^{er} mars; il accepte. *Espace blanc 5* est lancé le 11 février, je reviens à la maison et je dépose mon projet doctoral approuvé par David le 1^{er} mars. Je commence mes cours au DEPA le 1^{er} octobre 2012. Dans les premières années de mon parcours doctoral, j'alterne entre le statut d'étudiante, de professeure au Cégep de l'Outaouais et de chargée de cours à l'UQO. Je passe donc une grande partie de mon temps dans des ateliers, à accompagner des étudiant-es dans la réflexion et la production d'œuvres. Comme j'ai étudié principalement en arts visuels, c'est ce que j'enseigne.

À ma première session au DEPA, je suis inscrite à deux cours : d'abord le Séminaire de recherche et de création : Méthodologie 1 et le Séminaire Reconstitution et esthétiques médico-légales en art contemporain. À mon premier cours de méthodologie, je suis heureuse de retrouver Nelson, ami, artiste, et maintenant collègue de classe, qui a rendu une partie de mon parcours universitaire beaucoup plus agréable. Du cours de métho, je retiens surtout l'exercice des mots-clés, qui m'amène à me procurer le *Dictionnaire historique de la langue française* sous la direction d'Alain Rey. C'est aussi dans le cadre de ce cours qu'un étudiant me demande avec quelle légitimité je parle de la guerre alors que je ne l'ai pas vécue. Du cours sur la reconstitution, je ne retiens rien de significatif, mis à part l'occasion de faire un travail et une présentation sur les pratiques artistiques de Rabih Mroué et Harun Farocki.

L'hiver suivant, je suis inscrite à l'Atelier de recherche-crédation 1 dans le cadre duquel mon directeur et moi convenons que je constituerai un examen des pratiques – artistes/œuvres, bibliographie, expositions – qui traitent de la guerre. Je travaille également à définir la notion de

post-conflit (à l'époque centrale à mon sujet doctoral) et mon cadre méthodologique. Alors que je m'apprête à partir de la maison pour donner mon dernier cours de sculpture de la session d'hiver à l'UQO, je reçois un courriel du FRQSC qui confirme l'obtention d'une bourse doctorale de réintégration à la recherche.

C'est dans le cadre du Séminaire de recherche et de création : méthodologie II à l'automne 2013 que je rédige une première ébauche de la table des matières de ma thèse. Le 3 décembre, je présente mon cadre méthodologique, principalement axé sur les concepts de chronotope et de dialogisme chez Bakhtine. Je vois dans le chronotope la possibilité de théoriser le contexte historique de mon projet, de mettre en relation les œuvres non seulement avec un contexte sociopolitique, mais aussi avec un espace et une période historiques spécifiques. Dans mon intervention, le chronotope pourrait agir dans la mise en espace des œuvres, dans une réflexion sur le rôle de l'événement artistique. Dans ma thèse, il pourrait agir comme une suite chronologique d'éléments déclencheurs. Quant au dialogisme, il s'agit dans ce contexte de mettre en dialogue à la fois la théorie et les œuvres, mais aussi les diverses parties de mon cadre théorique entre elles, de faire dialoguer les œuvres entre elles. C'est aussi dans ces dialogues que mon rôle de commissaire prend réellement forme. Je tente d'identifier une première question de recherche. Je dépose à la fin de la session une première version de mon examen doctoral comme travail final, document que je prends le soin de relier à la main avec des vis de reliure en argent achetées à la papeterie Nota Bene à Montréal et une couverture cartonnée. Bien que modeste, la forme de ce document m'importe en raison de sa valeur de marqueur de temps dans mon processus doctoral. Je fais une publication à deux tirages.

À l'automne 2013, je suis aussi inscrite au cours *Théories et débats 1* du Département de sociologie de l'UQAM. Alors que les cours du DEPA sont davantage axés sur la pratique artistique – les artistes – je peine à trouver ma place à titre de commissaire. J'ai envie de prendre un cours pour apprendre du contenu nouveau, plutôt que de réfléchir au moi et au surmoi (ironique, mais à peine). La direction du DEPA me dirige vers Louis Jacob, alors directeur de Département de sociologie, qui me propose de m'inscrire à ce cours qui aborde les mouvements sociaux, donné

par Jocelyne Lamoureux. Madame Lamoureux démontre une grande ouverture à mes intérêts pour l'art et pour la politique. Elle me permet de lui proposer une liste de lectures pour les comptes rendus critiques à réaliser pendant la session. Mon premier porte sur l'ouvrage *Pour un nouvel art politique : de l'art contemporain au documentaire*. (Baqué, 2006), le deuxième, sur *Le partage du sensible. Esthétique et politique* (Rancière, 2000) et le dernier, sur *La haine de la démocratie* (Rancière, 2005).

L'*Atelier de recherche-crédation II* à l'hiver 2014 marque mon initiation aux conférences académiques. Inscrites dans mon entente de programme de recherche, ces conférences marquent mes débuts dans la préparation et la présentation de communications dans les milieux universitaire et professionnel. En parallèle et en concertation avec mon directeur de thèse, je prévois des lectures, l'articulation théorique de ma pratique commissariale et la rédaction de mon examen doctoral.

Début avril 2014, je m'envole vers Charlottesville en Virginie (États-Unis) dans le cadre de la conférence Art et conflit organisée par les étudiant-es du département de français de l'Université de Virginie pour donner ma première communication à titre de doctorante, intitulée *Recherche sur l'art contemporain du post-conflit : influence de la médiatisation des conflits et des répercussions de celle-ci dans la pratique artistique contemporaine, dans la fabrication d'images*. Malgré le fait que la majorité des communications ne traitent pas des conflits de façon frontale, la mienne reçoit un accueil chaleureux. Comme première conférence universitaire, je ne pouvais imaginer un tel contexte. Je me rends à Charlottesville dans l'urgence, entre deux cours que je donne à l'UQO, et je n'ai pas trop le temps de me renseigner sur ma destination états-unienne. Or, l'Université de Virginie est inscrite depuis 1987 au patrimoine mondial de l'Humanité défini par l'UNESCO. Cette université fondée en 1819 par Thomas Jefferson (auteur de la Déclaration d'indépendance et troisième président américain) possède au centre du campus une bibliothèque dont l'architecture (Benjamin Latrobe) rappelle le Panthéon de Rome. Edgar Allan

Poe et Georgia O'Keefe ont notamment étudié là-bas³². J'habite au 200 South Street Inn, un gîte construit en 1856, d'où je peux me rendre à pied sur la rue Main, où se trouve le cœur du centre-ville historique de Charlottesville. Un autobus gratuit me conduit sur le campus chaque jour, campus où je passe tous mes temps libres entre les séances, pour me balader et découvrir la beauté de l'architecture et des espaces verts. La salle de classe où se trouve la conférence est à couper le souffle, je me sens littéralement dépaysée.

L'été 2014, l'automne 2014 et l'hiver 2015 sont consacrés à participer à quelques conférences ainsi qu'à la préparation de l'examen doctoral.

Ayant débuté mon travail de gestionnaire culturelle à 25 ans dans le milieu des centres d'artistes, j'ai un parcours professionnel oscillant entre le milieu de l'éducation (enseignement collégial et universitaire) et le milieu artistique professionnel. C'est réellement dans le commissariat d'expositions que je choisis (autour de 2011) de me consacrer entièrement, considérant qu'il s'agit là d'une pratique à la fois ancrée dans la recherche et dans la création. Quand on m'invite à poser ma candidature le 14 décembre 2014 au poste de professeure invitée à l'École multidisciplinaire de l'image (ÉMI) de l'UQO (qui visait en réalité à diriger la future Galerie UQO), je me lance aveuglément dans un nouveau défi professionnel sans saisir tout ce que cela implique. Cela dit, je connais un peu le réseau des galeries universitaires et je sais que la pratique commissariale sera centrale dans mon quotidien. Mais je ne connais pas la gestion universitaire, les politiques institutionnelles, les jeux de pouvoir et la comptabilité ministérielle.

Le 1^{er} mars 2015, j'entre officiellement en fonction à l'Université du Québec en Outaouais à titre de directrice de la Galerie UQO. Je renonce à ma bourse du FRQSC. Le 2 mars est ma première journée de travail. Andrée, l'agente de sécurité du pavillon Lucien-Brault, me donne les clés de la galerie, de mon bureau et de l'entrepôt. La galerie est vide, je constate qu'il y a beaucoup d'écho dans la salle d'exposition. J'entre dans mon bureau et une grande fenêtre rectangulaire sur le mur

³² Source : <https://www.virginia.edu/aboutuva>

entre la galerie et mon bureau me permet de voir l'espace d'exposition. Je trouve ça étrange. Je me dis que je vais interférer avec toutes les expositions, je devrai trouver une solution pour boucher cette fenêtre (ce n'est qu'en 2019 que ce sera fait). Dans mon espace de travail, il y a un bureau massif de faux-bois-effet-chêne-trop-rouge (j'aurais préféré un effet bouleau, plus pâle, moins agressif), un ordinateur portable et un classeur métallique vide. Ma boîte courriel est vide et je dois décider par où commencer pour mettre sur pied une galerie universitaire.

Le 17 juin 2015 a lieu mon examen doctoral. Le titre de mon projet s'est modifié : *La guerre et le temps d'après dans les pratiques contemporaines de l'image : une perspective de commissaire-narratrice*. Mon exposition, conçue comme un livre, est constituée uniquement d'œuvres vidéographiques qui exigent aux spectateurs-trices un visionnement d'une durée totale de plus de quatre heures, ce que questionne le jury.

En août 2015, je remets au vice-recteur le document intitulé *Mandat et structure organisationnelle de la Galerie UQO* que j'ai rédigé en collaboration avec la consultante Stéphanie Leclerc. Dans ce document se trouvent les quatre axes d'intervention qui guident les prises de décision de la galerie (avancement de la recherche et des connaissances; exploration artistique; réflexion critique; engagement social) et les quatre axes de recherche et création qui guident les orientations artistiques de la galerie (le rôle et le statut du dispositif dans les pratiques artistiques contemporaines; les composantes littéraires dans les pratiques artistiques contemporaines (titre, commentaire, narrativité, dialogue, récit); l'artiste comme critique, analyste et interprète de l'actualité, de l'institution et du lien social; l'exposition comme médium ou langage).

Le 9 septembre 2015 (je vais toujours me souvenir de cette date), c'est l'ouverture officielle de la Galerie UQO. En matinée, j'organise une conférence de presse. À partir de 17h, c'est le vernissage. La première exposition de la Galerie UQO dévoile le travail de Simon Guibord, designer graphique, qui a développé l'identité visuelle de la galerie. Avec le thème de la contrainte – parce que nous envisageons devoir tout faire avec peu de moyens – on opte pour une palette chromatique qui va du blanc au noir et tous les tons de gris entre les deux. Tous les murs de l'espace d'exposition sont remplis de photocopies accrochées avec des punaises noires qui forment une grille

graphique. On dévoile l'identité visuelle, la palette de couleurs, un texte descriptif et un entretien entre Simon et le typographe. Certaines personnes sont mystifiées par le contenu de l'exposition (un membre de la direction de l'UQO me glisse à l'oreille qu'il s'attendait à découvrir des tableaux accrochés par des chaînettes de métal). C'est très épuré comme contenu et comme dispositif. Je trouve important de débiter avec ce dévoilement minimaliste et de statuer que la contrainte sera un thème qui traversera certainement nos préoccupations dans les premières années d'existence de la Galerie. *Je confirme que ce thème est encore d'actualité, huit ans plus tard. Et je travaille toujours avec Simon pour le design de nos publications, de nos outils de communication et de certaines expositions.*

Pour la deuxième exposition de la galerie, je fais un commissariat où j'approfondis ma posture de commissaire-narratrice et je propose *S'endormir près du monument pendant la révolution* avec les artistes Bojan Fajfrić, Milutin Gubash et Guillermo Trejo. Nous collaborons avec les Entrepreneurs du commun et AXENÉO7 dans le cadre du projet *Monument aux victimes de la liberté* (nous lancerons une publication sur ce projet quatre ans plus tard). Nous devons aller chercher les œuvres de Milutin à Montréal à la défunte Galerie Trois Points et dans le garage de sa mère. Les frais de transport des œuvres sont hors de notre budget. Je loue un camion de 16 pieds que je conduis aller-retour Gatineau-Montréal, accompagnée de mon assistant Jean-Michel Quirion. Nous remplissons, Jean-Michel, Milutin et moi, le camion à pleine capacité. La mère de Milutin nous sert une limonade maison. L'installation de Milutin consiste à la mise en place d'un monument de sa pratique artistique constitué de gigantesques caissons, de matériel de production, d'œuvres emballées et de documents. La majorité des œuvres disponibles de Milutin se trouvent donc dans mon camion de 16 pieds et je roule à 120 km/heure sur la 417.

Je crois qu'il est important de m'arrêter plus longuement ici sur cette exposition, qui agit comme marqueur de temps dans ma pratique, telle une première itération d'un commissariat narratif. Cette exposition détermine également ma conception d'une galerie universitaire, c'est-à-dire un espace d'expérimentation de la pratique commissariale. Présentée à la Galerie UQO à l'automne 2015, l'exposition *S'endormir près du monument pendant la révolution* marque donc une

première tentative de narration dans mon approche commissariale³³. Conçue à partir d'œuvres de Bojan Fajfrić, de Milutin Gubash et de Guillermo Trejo, l'exposition *S'endormir près du monument pendant la révolution* propose un regard à la fois historique, politique et subjectif reposant sur une approche commissariale narrative. L'exposition induit une forme de récit qui oscille entre l'histoire et l'actualité, où l'idée du communisme devient le point de convergence. L'histoire se déploie dans chacune des œuvres des trois artistes : le récit d'une journée cruciale dans l'histoire de l'ex-Yougoslavie, le témoignage d'une carrière artistique monumentalisée et l'évocation d'une possible révolution matérialisée par l'art imprimé et des objets de protestation. La trame narrative ainsi générée propose une relecture historique et suggère une nouvelle temporalité ancrée dans le présent. Cette exposition s'inscrit en réaction à un fait d'actualité où le pouvoir étatique cherche à rendre hommage aux victimes du communisme dans une capitale nationale. Une démarche non consensuelle, mais bien réelle.

La narration dans cette exposition participe à l'écriture d'un nouveau récit aux propensions nostalgiques. Elle est construite à partir d'œuvres qui entretiennent un rapport dialogique. Cette histoire créée à partir de trois pièces permet une relecture de l'idéologie communiste en révélant, à l'aide de différents dispositifs, certains éléments déterminants de la mise en œuvre de cette idéologie, dont la reconstitution historique, le monument et la révolution.

S'endormir

La huitième session du Comité central de la Ligue communiste de Serbie s'est tenue les 23 et 24 septembre 1987. Aux yeux des historien·nes, l'événement représente un tournant symbolique qui a provoqué la montée du nationalisme et les guerres dans l'ancienne Yougoslavie. L'événement devait entraîner une révolution anti-bureaucratique destinée à rediriger la colère des masses populaires vers la transformation du système communiste à un parti unique. Mais il a surtout brutalement accru les inégalités sociales et causé des conflits ethniques. Le film *Theta Rhythm*, de Bojan Fajfrić, prend pour sujet le père de l'artiste, en 1987, alors qu'il tombe endormi

³³ Une partie de ce texte est initialement parue dans la publication *Monuments aux victimes de la liberté* (Galerie UQO et AXENÉO7, 2019) : <https://galerie.uqo.ca/api/wp-content/uploads/monuments-aux-victimes-de-la-liberte-compressed.pdf>

durant l'une des plus importantes sessions politiques qui va porter Slobodan Milošević au pouvoir. *Theta Rhythm* est une reconstitution détaillée de ce moment et de la routine quotidienne du père de l'artiste à l'époque. Fajfrić lui-même interprète le rôle de son père dans ce film mettant en scène cette journée cruciale de l'histoire de la Yougoslavie.

Près du monument

Plutôt que de présenter un inventaire ou une liste de sa production artistique et de ses outils d'atelier (comme ce fut le cas dans sa rétrospective informelle *In Union* à la Fonderie Darling en 2013), Milutin Gubash a cherché dans le cadre de cette exposition à mettre en place une sorte de casse-tête dans l'espace, ou peut-être un genre de « monument » – un endroit où l'on peut flâner et contempler ce que nous attendons de l'art – résultant de l'accumulation du matériel se trouvant dans son studio et des objets résiduels de ses expositions, ainsi que des caisses et des œuvres qu'il a utilisées, créées et exposées jusqu'ici. L'artiste propose ainsi un espace forgé à partir des objets et des éléments qui constituent les œuvres d'art. Cette accumulation d'œuvres disponibles lui permet de créer un théâtre d'idées à exprimer, une scène laissant le spectateur intervenir en partie dans sa production. C'est l'exposition d'une exposition où les œuvres d'art remettent en question les pratiques d'exposition et où la forme devient le contenu.

Pendant la révolution

De son propre aveu, Guillermo Trejo s'est toujours intéressé à la relation entre la presse écrite et les événements politiques. Il utilise les éléments visuels pour explorer des enjeux sociaux. Sa pratique artistique fait appel à un processus poétique, une manière critique d'entamer des discussions et de partager des réflexions sur notre réalité et notre époque. Dans son travail, il aborde l'usage et l'histoire de la presse écrite. Ce qui l'intéresse, c'est le lien direct qui existe entre les processus d'impression et notre perception de la politique et des enjeux sociaux, ainsi que le rapprochement entre l'imprimé et les concepts de « révolution » et de « protestation ». Selon lui, la qualité fragile et éphémère du papier combinée au contenu révolutionnaire et militaire du texte ou de l'image constitue une analogie de la lutte politique.

L'histoire racontée – le parcours

C'est dans un espace clos délimité par un mur au milieu de la salle d'exposition que débute le

récit. Les murs sont peints en gris, le plancher est recouvert d'un tapis, un projecteur fait face à un des murs et un banc occupe le centre de la pièce. C'est dans cet espace plongé dans la pénombre que le film de 16 minutes 50 secondes de Bojan Fajfrić est présenté en boucle. Les protagonistes parlent serbo-croate, le sous-titrage est en français. L'artiste, qui tient le rôle principal, incarne son propre père et participe à la reconstitution d'une journée dans la vie de ce dernier. On le suit dans des activités banales comme se faire un café, monter à cheval au lever du jour et préparer une réunion avec sa secrétaire. Mais le moment culminant de cette journée survient pendant la huitième session du Comité central de la Ligue communiste de Serbie, alors que le père de Fajfrić s'endort. Cet acte anodin de s'endormir constitue une métaphore de l'incapacité de cette génération à surmonter les circonstances de l'époque et à affecter le cours de l'histoire.

Au sortir de la salle de projection, sur la droite, se dresse un monument.

C'est la pratique artistique des dernières années de Milutin Gubash qui est ici monumentalisée. La structure se compose de caissons d'emballage massifs contenant des œuvres, des documents d'archives personnelles de l'artiste, des photographies grand format face contre mur, d'une bannière déroulée sommairement au sol, des sculptures à l'effigie de l'artiste encore emballées dans du papier bulles, des drapeaux agités par un ventilateur, de matériel de production, d'éclairage de studio, du portrait de Tito ; tout est là, bien que partiellement visible. À l'instar du monument, l'imposante construction sculpturale est destinée à rappeler le souvenir de quelqu'un ou de quelque chose. Dans ce cas-ci, elle commémore un parcours artistique. On y voit comment une chose exposée devient l'œuvre et comment les œuvres individuelles perdent leur signification singulière au profit d'une autre œuvre. Les objets constituant cette dernière attestent de l'existence d'une pratique artistique soutenue et reconnue. Monumentalisés, ces objets regroupés inscrivent Milutin Gubash et ses œuvres dans la postérité.

Devant ce monument se trouvent les restes d'une révolution.

Guillermo Trejo a tendu une bannière entre deux tiges de bois, comme celles dont on se sert pour faire connaître ses revendications lors de manifestations. Or le message qui y est inscrit en blanc

sur noir est : INDIFFÉRENCE. Devant cette bannière figure un socle blanc surmonté d'un buste recouvert d'un sac à ordures noir attaché avec du ruban adhésif. Une couronne de fleurs accrochée sur le socle se fane au fil des jours de l'exposition. Si l'on tente de recomposer l'événement, il y a le reliquat d'une manifestation, le buste d'une personne inconnue, une couronne funéraire qui s'étiole et une certaine indifférence circonstancielle. Au sol, à quelques pas de là, se trouve peut-être une forme de réponse à l'événement. À la fois objets de propagande, art imprimé et discours de l'artiste, trois affiches en plusieurs exemplaires ajoutent une clarification textuelle au contexte installatif adjacent : A POLITICAL ACTION; APOLITICAL ACTION; A POETICAL ACTION. Guillermo Trejo réussit avec finesse à brouiller la démarcation entre la politique et la poésie dans un discours subtil sur une révolution qui n'a probablement pas eu lieu.

Le 21 novembre 2016, je reçois la fameuse boîte envoyée par Independent Curators International. Je me souviens que c'est un des premiers courriels que j'ai envoyé au printemps 2015 : exposer le commissariat, la figure d'un·e commissaire·auteur·trice, faiseur·euse d'expositions, je trouvais que c'était cohérent avec le mandat, encore inexistant à l'époque, de la Galerie UQO. Cette boîte regroupe des œuvres et des documents sur la *documenta 5* et ses principaux intervenant·es, principalement Harald Szeemann, qui ont été colligés par le commissaire David Platzker. Le contenu de la boîte est d'abord analysé par Mélanie Boucher, professeure en muséologie à l'École multidisciplinaire de l'image et par moi-même, pour être ensuite analysé par les étudiant·es de la maîtrise en muséologie et en pratiques des arts ainsi que de la maîtrise en études langagières de l'UQO. Au contenu de la boîte se greffe un apport en recherche et en création des étudiant·es en vue de l'exposition prévue à l'hiver 2017. Ce type de projet s'inscrit dans la volonté de la Galerie de mettre l'exposition et le commissariat au centre de ses préoccupations. Le vernissage de l'exposition *La Galerie UQO présente ICI : Harald Szeemann, documenta 5* a lieu le 18 janvier 2017. Je trouve important de revenir sur les prémisses de ce projet. Quand on m'a confié le mandat de mettre sur pied une galerie universitaire, j'ai été amenée à élaborer en simultané un mandat, une structure organisationnelle, des axes de recherche, une identité visuelle et une programmation. Le commissariat comme champ de recherche et l'exposition comme langage et comme médium se dessinaient comme des enjeux déterminants dans la fondation de cette nouvelle galerie. C'est aussi à ce moment que j'ai pris contact avec Independent Curators International (ICI) à New York,

une organisation unique qui se concentre sur le rôle du commissariat en tant que force contextualisante pour l'art contemporain et qui produit, entre autres, des expositions. J'étais intéressée par l'exposition « Harald Szeemann : documenta 5 » commissariée par David Platzker et mise en circulation par ICI³⁴. C'est également à ce moment qu'une volonté de collaborer avec Mélanie Boucher, professeure en muséologie à l'UQO, s'est développée, considérant plusieurs intérêts de recherche communs. Ainsi, ensemble, nous nous sommes engagées à développer cette exposition de ICI à la Galerie UQO.

Je m'intéresse à Szeemann à la fois pour sa posture commissariale revendiquée à titre d'acte auctorial, et, tout autant, pour ses réflexions sur les formes de l'exposition. Comme le souligne Béatrice von Bismark à propos de Szeemann, « Dès lors qu'il s'agit de la formation et des fondements du métier de "commissaire d'exposition", de la portée auctoriale de cette fonction, ou encore des changements qui ont affecté la présentation de l'art depuis les années 1960, il fait figure de référence³⁵. »

Pour la Galerie UQO, la présentation de cette exposition était d'abord et avant tout un effort de positionnement et d'engagement envers les pratiques du commissariat et de l'exposition. En proposant une forme d'ancrage historique sur l'avènement du commissariat indépendant et en analysant la posture du ou de la commissaire comme faiseur-euse d'expositions, nous souhaitons nous situer en vue de nos futures réflexions et programmations. Ce projet est l'occasion de démontrer que la Galerie UQO occupe une place privilégiée dans le parcours académique des étudiant-es et permet à plusieurs champs disciplinaires de se côtoyer en prenant une part active au développement d'un réseau entre les départements de l'Université, tout en proposant une exposition résolument professionnelle et même de calibre international. L'exposition permet un rayonnement important de la galerie et de l'université, grâce à sa couverture dans des ouvrages

³⁴ Le fait d'entreprendre la programmation avec cette exposition sur Szeemann ne visait aucunement à glorifier cet homme, mais plutôt à marquer le positionnement de la Galerie UQO dans l'exploration de l'exposition comme sujet et d'en approfondir, au cours des années à venir, les différentes postures qui en émergent, notamment, l'auteur-trice, le-la faiseur-euse et le-la raconteur-euse d'exposition.

³⁵ Von Bismarck, Beatrice. « Harald Szeemann et l'art de l'exposition », *Perspective*, 1, 2013, mis en ligne le 30 décembre 2014, consulté le 05 avril 2022. <http://journals.openedition.org/perspective/1992>

spécialisés. Elle invite également à reconnaître que ce type d'exposition occupe une place de choix dans un contexte où art contemporain et recherche universitaire se côtoient. À ce jour, aucune autre exposition de la galerie n'a attiré autant de visiteur·euses.

Dans une visée de développement éditorial à la Galerie UQO, je propose un projet pour la planification stratégique de l'UQO 2016-2020 qui a un titre très générique (Développement de la programmation et des partenariats) dans l'orientation stratégique du rayonnement de l'Université. Le projet est accepté et consiste principalement à développer une pratique éditoriale cohérente avec le mandat de la galerie, à faire de la prospection afin d'explorer divers modes de diffusion de savoirs et à développer des partenariats qui permettent d'enrichir la programmation et le rayonnement de la Galerie UQO. De novembre 2017 à avril 2018, la consultante en édition Catherine Métayer m'accompagne dans le processus d'idéation et de développement du projet d'édition. Catherine Métayer présente un tour d'horizon de modèles et de structures éditoriales possibles, avec des exemples canadiens, américains et européens à l'appui, afin de compléter la recherche éditoriale de Marc-Olivier Hamelin, assistant à la galerie. Cette recherche initiale permet de passer en revue une liste de questions essentielles (telles que la fréquence de publication, le public cible, la présence d'un comité scientifique, la production Web vs imprimée, la coédition, la distribution, l'indexation, etc.) qui sont discutées durant une première séance de travail à la galerie. Lors d'une deuxième séance de travail, la structure optimale du projet d'édition de la galerie est finalisée. Nous parvenons à identifier que la stratégie éditoriale consistera à produire trois types de publications, soit des actes de colloque et des entretiens en format imprimé et en format PDF gratuit sur le site Web, et potentiellement des livres d'artistes et des collaborations avec d'autres éditeurs/galeries. En 2021, la Galerie UQO est devenue membre du Collectif d'éditeurs en art contemporain.

Le 6 septembre 2017, c'est le lancement des *Entretiens # 1*, coordonnés par mon assistant Marc-Olivier Hamelin, dans lesquels je m'entretiens avec Denis Harrisson, recteur de l'UQO, Louis Jacob, professeur au Département de sociologie de l'UQAM, et Michèle Thériault, directrice de la Galerie Leonard & Bina Ellen de l'Université Concordia. Nous y conversons sur les enjeux liés à

l'ouverture d'une galerie universitaire dans le contexte socio-économique de l'époque. C'est aussi l'amorce de l'engagement de la Galerie UQO dans une stratégie d'édition et il m'apparaît cohérent de proposer pour l'occasion une exposition où je m'engage dans une approche de commissariat éditorial menant au dévoilement d'une variété de stratégies d'écriture. Ayant pour titre *THE STATE OF PARENTHESIS* (titre tiré de l'œuvre de Stefan Brüggenmann, *SHOWTITLE 279*), l'exposition regroupe des œuvres et des textes de Simon Bertrand, Stefan Brüggenmann, Jean-Max Colard, Cindy Dumais, Marc-Olivier Hamelin, Sophie Jodoin, Christos Pantieras et Karina Pawlikowski, qui se donnent à lire au public, sous la double forme de pratiques et de discours. Cette exposition affirme mon désir de croiser littérature et art contemporain. Elle marque une première affirmation de ma volonté de mettre le texte en exposition. L'œuvre de Stefan Brüggenmann (œuvre textuelle) et le texte de Jean-Max Colard (texte théorique) installés à l'entrée de la Galerie est une proposition particulièrement réussie, à mes yeux, à propos de la titrologie de l'exposition. Avec cette intervention commissariale regroupant l'œuvre de Brüggenmann et le texte de Colard, je me permets de mettre en exposition l'écriture, d'écrire une exposition. La Galerie devient pendant un moment, un espace littéraire. Sans trame narrative, l'exposition se déploie dans l'accumulation, ou plus justement, dans la parenthésisation de récits interrompus. Ces œuvres et ces textes sont convoqués dans un même espace pour leur propension à questionner, à manipuler et à façonner les mots, dans leur matérialité et dans leur effacement.

Quelques semaines plus tard, je fais une conférence qui marque une nouvelle étape dans mon projet doctoral. J'intègre pour une première fois la notion de récit dans la relation guerre et médias d'information. Je choisis une œuvre de Rabih Mroué, *The Pixellated Revolution* (2012), qui consiste en une conférence-vidéo non-académique. Je trouve cohérent le fait de présenter une conférence à propos d'une œuvre qui prend la forme d'une conférence. Au moment de la production de cette œuvre par l'artiste, la révolution syrienne, aussi désormais nommée guerre civile syrienne, n'en est qu'à sa première année. Cette guerre débute dans le contexte du printemps arabe en faveur de la démocratie, contre le régime de Bachar al-Assad. Le gouvernement opte pour une politique d'opacité et interdit aux journalistes et aux observateur-trices d'entrer sur son territoire. À l'époque, les deux seules façons de savoir ce qui

se passe en Syrie sont la chaîne de nouvelles télévisées de l'État, qui s'apparente à une forme de propagande, et les images des manifestants diffusées sur internet. Ce sont ces dernières images, et les personnes qui les produisent, qui sont à la base de l'œuvre *The Pixelated Revolution*. Je présente donc la conférence Raconter les images lors du colloque L'imagination du futur en temps de guerre qui se tient à La Colonie, à Paris. La Colonie est un lieu fondé par l'artiste Kader Attia qui « vise à réunir — sans exclusion et à travers ces formidables tribunes que peuvent être la création artistique et intellectuelle — toutes les identités et toutes les histoires, en particulier celles des minorités³⁶. » Je profite d'ailleurs de ce séjour à Paris, accompagnée de mon père, pour visiter plusieurs expositions, notamment *Sophie Calle et son invitée Serena Carone* au Musée de la Chasse et de la Nature, *Souterrain* de Ali Kazma au Jeu de Paume, (l'œuvre vidéo *Clerk*, 3 min 30 sec, 2011, m'obnubile, je la regarde en boucle pendant au moins 30 minutes), *Cosmopolis #1* au Centre Pompidou (les interventions de ruangrupa, Chto Delat et Foundland Collective retiennent particulièrement mon attention), et finalement Camille Henrot au Palais de Tokyo (cette exposition me permet surtout de réfléchir aux dispositifs de présentation et aux procédés de médiation). C'est aussi pendant ma visite à la librairie du Centre Pompidou que je tombe sur l'ouvrage *The Anti-Museum*, une anthologie de Mathieu Copeland et Baltazar Lovay – que j'achète malgré son format et la place qu'il prendra dans ma petite valise – qui sera déterminant dans la suite de mon projet doctoral.

Created by curator Mathieu Copeland and artist Balthazar Lovay, together with a stellar list of contributors, *The Anti-Museum* presents the first extensive exploration of the radical and paradoxical concept that is 'the anti-museum' – a term so present in Art History and yet that has never been the object of an investigation and definition.

The museum is constantly a target for criticism, whether it comes from artists, thinkers, curators, or even the public. From the avant-gardes of the twentieth century up to present day, the museum's suspect position has generated countless gestures, iconoclastic actions, scathing attacks, utopias, and alternative exhibition spaces.

³⁶ <https://www.lacolonie.paris/informations/> Site consulté en novembre 2022.

For the first time, this anthology is devoted to the anti-museum, through anti-art, the anti-artist, anti-exhibition, as well as anti-architecture, anti-philosophy, anti-religion, anti-cinema and anti-music. This notion (unpatented but regularly reappropriated) traces the erratic and sometimes paradoxical counter-history of the contestation of artistic institutions [...]³⁷.

J'ai la ferme impression que cet ouvrage me permettra de mieux identifier mon besoin de ne pas faire d'exposition dans le cadre de mon projet doctoral. Or, je ne me doute pas à ce moment-là que la rencontre avec Mathieu Copeland est imminente et qu'elle sera décisive dans la suite de ma pratique professionnelle et académique.

En 2018, j'organise et je fais l'introduction de l'atelier de réflexion *Art – Guerre – Médias* à la Galerie UQO dans le cadre de l'exposition de l'artiste libanais Rabih Mroué dont je suis commissaire. *Vidéoconférence* présente l'œuvre *The Pixelated Revolution* (2012), sous la forme d'une installation vidéo (Partie I de la série *The Fall of a Hair*, 2012). Cette exposition s'est développée suite à ma conférence donnée à Paris l'année précédente. Je suis à la fois surprise et reconnaissante que cet artiste que j'admire accepte de présenter cette œuvre à la Galerie. Dans cette œuvre, Rabih Mroué aborde frontalement la notion de narrativité par l'utilisation formelle de la conférence comme façon d'« instituer la narration comme signifiant privilégié du réel » tel que l'écrit Barthes dans le *Bruissement de la langue*. (Barthes, 1984, p. 177) Il traite du rôle des écrans dans la révolution syrienne. Plutôt que de fournir l'explication de ce qui se passe, il opte pour une extrême déconstruction qui met en lumière l'impossibilité paradoxale de tout voir, même le moment le plus réel, c'est-à-dire la documentation de sa propre mort. *The Pixelated Revolution* traite d'un changement important de paradigme dans la façon de rendre les conflits visibles, de diffuser l'information à leur sujet et d'introduire une nouvelle forme de narrativité. Dans ce travail, les enjeux politiques occupent le deuxième plan, c'est le rôle des images en temps de guerre qui est le principal vecteur de l'œuvre. Bien qu'il ne s'agisse pas d'affirmer une conviction dans la vérité de la représentation de la réalité, il est d'abord et avant tout question

³⁷ Copeland, M. et Lovay, B. (2017). *The Anti-Museum. An Anthology*, Londres, Fri Art et Koenig Books. Extrait tiré du site Web de l'éditeur : <https://www.cornerhousepublications.org/publications/the-anti-museum/>

de la fonction des images comme acteurs de cette réalité. L'artiste raconte l'état de ses recherches et de ses observations par l'analyse des images de la révolution syrienne, mais surtout le processus de fabrication de celles-ci. Le moyen privilégié par les Syriens pour filmer la guerre est l'utilisation des téléphones cellulaires. Ces images glanées sur Internet sont de très basse résolution, d'où le titre *Pixelated*. Elles sont produites à l'extérieur des institutions médiatiques, bien qu'elles s'y retrouvent de plus en plus, comme formes de documentation authentique prises sur le terrain, où peu de journalistes osent s'aventurer. Toutefois, la qualité des images n'est pas une préoccupation, il s'agit d'abord et avant tout de documenter les événements qui ont cours. Rabih Mroué questionne donc ce nouveau type d'images et interroge leur mécanique de fabrication dans le déploiement d'un mouvement collectif et d'événements qui s'inscriront dans l'histoire. La forme de la conférence est centrale dans l'œuvre *The Pixelated Revolution*, où l'artiste priorise ce mode de diffusion en raison de sa propension à raconter une histoire en présentant des images, en avançant des idées, tout en prenant le rôle de narrateur. La conférence vient avec ses codes et ses conventions induites entre le conférencier et le public. Il s'agit aussi pour l'artiste d'une autre façon d'expérimenter le théâtre. En cohérence avec l'aspect formel de l'œuvre, des conférences sont organisées autour de l'exposition. Les conférencier·ères sont invité·es à analyser les différents enjeux reliés à cette œuvre. Un atelier de réflexion a donc lieu le 2 février avec Martin Laberge, professeur à l'UQO, Guillaume Lavallée, professeur à l'UQAM, Emanuel Licha, artiste et professeur à l'Université de Montréal, Simon Tremblay-Pepin, professeur à l'Université St-Paul, Michèle Thériault, commissaire et directrice de la Galerie Leonard & Bina Ellen à Concordia, Jakub Zdebik, professeur à l'Université d'Ottawa et moi.

Le 17 octobre 2018 a lieu la conférence de David Tomas, dans le cadre de son exposition *The Proposal / La proposition*. Il m'avait demandé combien de temps devait durer son intervention. Il a proposé un enregistrement narré par une voix mécanique suivie de *beeps* répétitifs pour combler le temps restant et correspondre à une durée d'environ 40 minutes. Pendant ce temps, David et Manoushka Larouche, elle aussi impliquée dans l'exposition, boivent du mousseux, cachés derrière les dispositifs de l'exposition. David Tomas m'avait soumis une proposition d'exposition qui avait pour titre *The Proposal / La proposition*. Pour éviter l'apparence de conflit

d'intérêt comme il me dirigeait au doctorat à l'époque, j'ai soumis sa proposition au comité de programmation et me suis retirée des discussions. Son projet a été accepté. Tout l'appareillage textuel produit par David au sujet de son exposition (texte descriptif ayant pour titre *L'Énoncé*³⁸, et la publication *Entretiens #2 - La proposition : questions et réponses*³⁹) sera le dernier lieu où je pourrai puiser une forme d'enseignement de sa part.

Suite au décès de David à l'hiver 2019, je rencontre Anne Bénichou en mai 2019 et elle accepte de prendre le rôle de directrice de thèse.

En 2019, j'organise avec Mélanie Boucher et Jessica Ragazzini le colloque *Passer à l'histoire : l'exposition et sa reconstitution* et je présente une conférence intitulée *L'exposition comme médium ou langage, un axe de recherche et création* à la Galerie UQO dans le cadre du congrès de l'ACFAS à l'UQO (parmi les invité-es se trouvent, entre autres, Mathieu Copeland, Reesa Greenberg et Diana Nemiroff). C'est ma première rencontre avec Mathieu Copeland. Ce colloque s'inscrit en parallèle de l'exposition *La Robe de chair au Musée national : expositions, reconstitution*.

Toujours en 2019, lors du colloque *Les lieux des savoirs photographiques : archives et récits* au congrès de l'UAAC à Québec, je propose une conférence qui sera déterminante pour mon projet doctoral. Ayant pour titre *L'exposition comme espace narratif*, ma communication est le récit d'une exposition, elle-même proposée lors de l'examen doctoral.

En novembre 2019, je m'envole pour Londres et Amsterdam. C'est un séjour de perfectionnement professionnel accordé par l'UQO. À Londres, je rencontre l'artiste Uriel Orlow (auteur du livre *Unmade Film*) et j'ai quelques rencontres prévues avec Mathieu Copeland. Le 12 novembre j'ai rendez-vous avec Mathieu dans un café non loin de sa maison. Il me propose

³⁸ Communiqué de l'exposition de David Tomas, automne 2018, site Web de la Galerie UQO : https://galerie.uqo.ca/files/20180919_fr.pdf

³⁹ Publication de David Tomas, *Entretiens #2 La proposition : questions et réponses de David Tomas*, septembre 2018, disponible en accès libre sur le site Web de la Galerie UQO : <https://galerie.uqo.ca/files/entretiens-002.pdf>

d'aller visiter la Tate Britain en après-midi et de revenir chez lui en soirée, car il a préparé un souper avec un invité surprise. C'est ainsi que je fais la connaissance de Stefan Brüggemann, artiste et ami de Mathieu, avec qui j'ai travaillé en 2017 dans le cadre de l'exposition STATE OF PARENTHESIS. Je visite de nombreux musées et lieux d'exposition à Londres, c'est un ressourcement. À Amsterdam, je fais la visite de l'atelier de Nicoline van Harskamp (avec qui je ferai deux expositions à la Galerie UQO en 2022). J'en profite pour visiter BAK à Utrecht qui est, pour moi, un modèle de lieu dédié à la recherche et à l'art depuis plusieurs années. J'y vais le 17 novembre pour assister à une présentation de Kader Attia dans le cadre du projet *Propositions #9: Deserting From The Culture Wars*. Le lendemain, je me rends en train à Rotterdam afin de visiter le Witte de With Centre for Contemporary Art et la Kunsthal Rotterdam.

Le 13 mars 2020, Jessica Minier, mon assistante qui travaille à la galerie ce jour-là, et moi-même ramassons en vitesse quelques documents et installons dans la fenêtre de la porte une note indiquant que la galerie sera fermée durant une période indéterminée à cause de la COVID-19. Suite à l'annonce du Gouvernement du Québec au sujet de la pandémie annoncée, la Galerie UQO doit fermer sur le champ. L'exposition *Établissements de détention de Hull : 232 beds* de Sheena Hoszko est ouverte au public depuis deux jours seulement. À l'hiver 2017, Sheena et moi participions aux Journées d'étude sur la violence de masse, organisées par le Musée d'art contemporain de Montréal en parallèle aux expositions de Emanuel Licha et Teresa Margolles. Cette première rencontre nous a permis d'initier une conversation, que nous avons ensuite poursuivie dans l'objectif de développer ensemble un projet d'exposition. Appuyée par un discours et une recherche approfondie sur le milieu carcéral, Sheena développe une proposition qui présente la mise en espace de 232 bâches bleues pliées et disposées dans l'espace de la Galerie UQO. Ce projet fait écho à la volonté de la galerie d'offrir une tribune afin d'engager une réflexion sur les débats actuels qui animent la société tout en prenant part aux enjeux que soulèvent les pratiques artistiques. Ce projet est aussi pour moi et pour l'équipe une rencontre avec cette artiste d'exception. Jérémie Roussel, technicien, et moi procédons au démontage de l'exposition le 4 juin 2020, lorsque nous avons enfin l'autorisation d'entrer à nouveau dans la Galerie.

Le 30 mars 2020, je signe le protocole d'entente pour une seconde subvention du Conseil des arts et des lettres du Québec, dans la cadre du Partenariat territorial de l'Outaouais. Cette fois, c'est pour la résidence de la chorégraphe Hanna Sybille Müller visant la réalisation du projet *Se mouvoir dans l'archive / Moving through the archive* qui souligne les cinq ans de la Galerie UQO. L'interprétation par la danse contemporaine des projets, des activités et des archives administratives de la galerie est une proposition qui s'inscrit dans la volonté de questionner le médium de l'exposition et tout ce qu'il sous-tend. Ce projet deviendra danse filmée, danse exposée, danse racontée à travers plusieurs modes de présentation en 2021 et 2022.

Le 15 juin 2020, en réponse à la pandémie, la Galerie UQO annonce qu'elle ferme ses portes durant l'année 2020-2021 et reporte ses expositions. Ayant pour titre *Chercher l'ouverture*, la proposition développée par l'équipe prévoit qu'il n'y aura pas de retour à la normale et que la galerie se transformera en espace de recherche pendant un an. Dans le sillage des gestes de fermeture dans l'histoire des expositions et des institutions muséales, ce choix engage une réflexion sur la valeur du travail, les limites du champ de l'art ainsi que la critique des institutions artistiques. La Galerie UQO considère son apport à une réflexion historique en muséologie tout en s'inscrivant dans un tournant des pratiques contemporaines de l'exposition et en répondant aux défis de la crise pandémique.

Au début de la pandémie, lors du confinement, les institutions artistiques et muséales sont fermées et, pour maintenir le contact avec les publics, misent sur un virage numérique des expositions. *Chercher l'ouverture* va à contre-courant en cherchant à soutenir la communauté artistique et culturelle par d'autres canaux que l'exposition numérique dématérialisée. Le geste radical de la Galerie UQO en réponse à l'urgence sanitaire propose une façon plutôt audacieuse de demeurer ouverte malgré la fermeture tout en s'inscrivant dans un courant de gestes artistiques similaires. Une conférence retransmise sur YouTube⁴⁰ du commissaire Mathieu Copeland permet de mettre en contexte les projets de fermeture dans l'histoire de l'art et des expositions.

⁴⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=glZ5g4QfZ88&t=285s> Site consulté en novembre 2022.

Durant cette fermeture, la Galerie UQO inaugure un laboratoire de recherche collaborative transdisciplinaire. Plutôt que de produire cinq expositions comme à son habitude, elle se dote d'axes de recherche pour activer son laboratoire et alimenter un processus de recherche-crédation en interrogeant les enjeux actuels du milieu artistique. Les cinq axes sont : institution (septembre-octobre 2020), communauté (novembre-décembre 2020), éducation (janvier-février 2021), exposition (mars-avril 2021) commissariat (avril-mai 2021). Le projet se conclut avec l'exposition *Franchissements* commissariée par Véronique Leblanc (Véronique a été commissaire en résidence pendant toute la durée du projet) au moment de la réouverture de la Galerie UQO à l'automne 2021. Ce laboratoire de recherche est porté par une communauté plus large que l'équipe interne en initiant de nouvelles collaborations avec des artistes, des commissaires, des travailleur·euses culturel·les, des organismes et la communauté universitaire.

Une des particularités de *Chercher l'ouverture* réside dans l'implication intensive de chaque membre de l'équipe, dans la réflexion posée sur chacun des axes, dans le choix des interventions, dans les références théoriques, dans les discussions et dans la participation à chacune des activités proposées au public. En ce sens, c'est un projet hautement formateur pour l'équipe, la Galerie UQO investissant littéralement dans le développement intellectuel de ses employé·es. En retour, cela contribue à une programmation riche et diversifiée. Les ressources humaines sont ainsi mobilisées autant pour l'idéation et la production du projet, que dans l'accompagnement des artistes, commissaires, auteur·trices, collaborateur·trices invité·es à y participer.

Durant *Chercher l'ouverture*, l'équipe de la Galerie UQO met sur pied plus de 22 initiatives portant sur des enjeux relatifs à l'institution, à l'éducation, à la communauté, au commissariat et à l'exposition. Le soutien financier du Conseil des arts du Canada, du Conseil des arts et des lettres du Québec, de la Ville de Gatineau et de l'Université du Québec en Outaouais permet à la Galerie de collaborer avec près de 75 collaborateur·trices durant une période particulièrement incertaine pour le milieu culturel.

Le 6 novembre 2021 paraît dans *Le Devoir* un article⁴¹ de Jérôme Delgado à propos de *Chercher l'ouverture*. Quand j'ai commencé mon travail à la Galerie UQO, on me demandait quelle serait ma « signature » dans la programmation. Le genre de question à laquelle il m'était impossible de répondre, parce qu'il faut du temps et avoir réalisé plusieurs projets réalisés pour laisser une empreinte caractéristique. Dans son article, Delgado affirme ceci : « *Le Devoir* donne la parole à la directrice de la galerie UQO, cette galerie universitaire qui ne fait rien comme les autres. » Voilà un trait distinctif.

Bien que j'aie formulé le désir de ne pas produire d'exposition en salle comme projet de fin d'étude avec David Tomas à l'été 2017, à la suite d'une rencontre avec ma nouvelle directrice de thèse, Anne Bénichou, il a été discuté qu'une « vraie » exposition serait à prioriser pour rencontrer les paramètres institutionnels du volet intervention du Doctorat en études et pratiques des arts. Je soumetts donc un projet d'exposition racontée au comité de programmation de la Galerie UQO afin de m'assurer que les processus sont bien respectés. Issue du dernier chapitre de la thèse, cette exposition racontée serait présentée sous forme d'une conférence vidéo. Le son serait ma voix (celle de la commissaire) qui raconte l'exposition et les images seraient issues d'un PowerPoint avec des fragments d'œuvres, des plans de salles, etc. La liste des œuvres prévues dans la conférence vidéo : **Préface – relation à la guerre du Golfe** : *Eye/Machine*, tryptique vidéo de Harun Farocki (première partie : 25 minutes, deuxième partie : 15 minutes 49 secondes, troisième partie : 25 minutes) OU Harun Farocki, *War at a Distance*, 2003 : 54 minutes; **Introduction**: *Things We count* de Ahmet Ögüt : 6 minutes 20 secondes + *Objets de guerre* de Lamia Joreige : 55 minutes; **Corps du texte** : *Raw Footage* de Aernouk Mik + *CNN Concatenated* de Omer Fast : 18 minutes + *Épisode #1* de Renzo Martens : 45 minutes + Michel Auder, *Gulf War TV War* (1991, édité 2017) 102 min. + Alia Farid, *Theatre of Operations (The Gulf War seen from Puerto Rico)*, Vidéo, 4 heures de *unadulterated footage from 1990 and 1991*; **Postface**: *Hotel machine* d'Emanuel Licha, 67 minutes OU *How Do We Know What We Know?* de Emanuel Licha, 17 minutes 30 secondes.

⁴¹ <https://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/645087/trois-questions-a-marie-helene-leblanc>
Site consulté en janvier 2023.

Cela dit, comme je suis commissaire de la majorité des expositions à la galerie, le comité ne voit aucun problème à ce que je présente mon exposition doctorale dans l'espace de la Galerie UQO. Cette exposition est prévue en novembre et décembre 2020. J'annule donc ma propre exposition en prenant la décision de fermer la Galerie en réponse à la pandémie et de miser sur le projet *Chercher l'ouverture*. Me retrouvant dans une situation délicate comme il faut reporter plusieurs expositions, ce qui génère une sorte de congestion dans la programmation, je décide d'annuler mon exposition et de retourner à mon idée de 2017 de ne vraiment pas faire d'exposition. L'exposition qui n'a pas eu lieu, l'exposition qui n'aura pas lieu, l'exposition qui n'existe que par mes mots et ma voix. Tout le travail de réflexion effectué en regard du geste de fermeture et des expositions vides pendant *Chercher l'ouverture* me poussent dans cette voie.

À l'automne 2020, mon amie Virginie, nouvellement étudiante au DEPA, m'informe d'un séminaire offert par Patrice Loubier qui a pour titre : Ekphrasis et fictions d'œuvres : des discours sur l'œuvre à l'œuvre comme discours (Séminaire thématique II. Arts : textes et écriture). Patrice m'accepte comme étudiante libre à ce séminaire qui se déroule en ligne, en raison de la pandémie. Le contenu de ce cours me permet d'intégrer la notion d'ekphrasis à mon corpus méthodologique, puisque j'insère des descriptions d'œuvres dans mon approche narrative.

Le 5 avril 2021, Mathieu Copeland m'invite à faire un entretien avec lui qui paraîtra dans une publication⁴² réalisée par la Ferme du Buisson dans le cadre de la première *d'Une exposition mise en scène* présentée samedi le 11 septembre 2021 au théâtre de la Ferme du Buisson. La Galerie UQO est partenaire de ce projet. Nous discutons du rôle de commissaire dans la conception d'une exposition mise en scène, de l'écriture d'une exposition et de l'exposition comme médium et sujet.

En janvier 2022, la Galerie UQO dévoile dans un communiqué de nouveaux balados produits dans le cadre de l'axe commissariat du projet *Chercher l'ouverture*. J'ai invité trois commissaires, soit

⁴² Copeland, M. (2021). *Mathieu Copeland, Marie-Hélène Leblanc, Jennifer Lacey, Lætitia Sadier*. Paris, Ferme du Buisson.

Anne-Marie St-Jean Aubre (conservatrice de l'art contemporain, Musée d'art de Joliette), Emelie Chhangur (directrice et conservatrice, Agnes Etherington Art Centre) et Nicole Gingras (commissaire indépendante), à partager le récit d'une exposition idéale/fantasmée/sans contrainte.

Anne-Marie St-Jean Aubre⁴³ propose de penser l'exposition idéale comme une rencontre entre commissaire, artistes, œuvres et public. Dans son récit, elle analyse les éléments qui permettent cet échange. Pour Emelie Chhangur⁴⁴, qui a exposé une centaine de projets, ce balado est l'occasion d'aller au-delà des formes limitatives de l'exposition en remettant en question l'institution artistique elle-même. Elle réalise le commissariat fictif de sa propre institution. Afin, Nicole Gingras⁴⁵ explique pourquoi il n'y a pas d'exposition idéale en décomposant l'invitation qui lui a été adressée pour ce projet. Le faire et le penser sont reliés, alors elle se demande comment une exposition pourrait être idéale sans prendre racine dans le lieu qui implique des contraintes et des avantages avec lesquels le ou la commissaire doit composer. Je découvrirai, au moment de terminer mon projet doctoral, grâce à ma collègue Jessica Ragazzini qui m'a offert le livre *Le Didacteur* (2021), qu'une initiative similaire se déroulait en Italie (pratiquement au même moment où j'invitais les trois commissaires à faire un balado). Une invitation fut lancée par Federico Pepe à un groupe de commissaires, en réponse à la pandémie et à la fermeture des musées, de commissarier la parfaite exposition. Bien que l'ensemble des propositions aillent dans des directions très diverses, l'exercice se rapproche de ce désir d'affranchissement de l'exposition et de l'effondrement des contraintes dans sa réflexion et sa production. Après tout, le rôle du commissaire est aussi, en temps normal et au-delà des idées, de considérer tous les aspects pratiques et logistiques entourant la production d'une exposition.

⁴³ Balado produit par la Galerie UQO, *Chercher l'ouverture – axe commissariat*, épisode 7
<https://share.transistor.fm/s/1845e2f3>

⁴⁴ Balado produit par la Galerie UQO, *Chercher l'ouverture – axe commissariat*, épisode 5
<https://share.transistor.fm/s/35a06cd3>

⁴⁵ Balado produit par la Galerie UQO, *Chercher l'ouverture – axe commissariat*, épisode 6
<https://share.transistor.fm/s/6028fec6>

Afin de clore l'axe exposition de *Chercher l'ouverture*, j'enregistre un entretien le 19 mai 2022 avec Reesa Greenberg, qui prend pour point d'appui l'ouvrage phare *Thinking about Exhibitions* publié en 1996 dont elle est co-éditrice. À partir d'une réflexion inédite stimulée par les impossibilités de présenter des expositions durant la pandémie, ce balado offre une discussion à propos des ouvertures et des fermetures qu'aura permis ce livre fondamental dans l'histoire des expositions, mais aussi des ouvertures que permettent les technologies numériques pour la production, la diffusion et la documentation des expositions. Nous enregistrons le balado⁴⁶ dans une salle de réunion du deuxième étage du Pavillon Lucien-Brault, où sont aussi présentes Marie-Hélène Frenette-Assad, la réalisatrice du balado et Jessica Ragazzini, la coordonnatrice de la Galerie UQO.

Exactement dix ans après notre projet *Prendre pose_ Striking a pose*, c'est le vernissage de l'exposition *4x4 – Ceci n'est pas une voiture* d'Emanuel Licha à la Galerie UQO le 21 septembre 2022. Cette exposition dont je suis aussi commissaire est une réflexion sur la décolonisation de l'aide humanitaire à partir de l'objet emblématique qu'est le véhicule 4x4, espace d'aide et de pouvoir. Le soir du vernissage, nous lançons également la publication *4x4* publiée à l'occasion de l'exposition, dont le design est assuré par Simon Guibord, qui propose une discussion entre Emanuel Licha et les autrices Maïka Sondarjee et Sabine Lamour à partir de quatre séquences du film *zo reken*. Leur réflexion sur les rapports qu'entretiennent les pays du Nord global avec ceux du Sud global aborde les thèmes du hub logistique humanitaire, du « dilemme du Blanc », du patriarcat intransigeant et de l'importance de la communauté.

Pour l'automne 2023, j'ai invité Mathieu Copeland à présenter à la Galerie UQO *The Anti-Museum: an Anti-Documentary*. Ce documentaire, qui sera projeté dans l'espace d'exposition de la Galerie, constitue, en quelque sorte, la forme vidéographique de son livre *The Anti-Museum*, une anthologie co-éditée avec Baltazar Lovay. Narré par l'ancien leader de Black Flag, Henry Rollins, *The Anti-Museum: an Anti-Documentary* propose que la fermeture forcée des musées et

⁴⁶ Balado produit par la Galerie UQO, *Chercher l'ouverture – axe exposition*, épisode 9
<https://share.transistor.fm/s/6ecbfeca>

des expositions (notamment vécue pendant la pandémie) signifie que nous pouvons découvrir de nouvelles façons d'expérimenter l'art. La présentation de ce documentaire permet un retour sur le geste de fermeture proposé par la Galerie UQO, en offrant une perspective plus large sur les gestes de fermeture en art.

Pour parvenir à une exposition racontée par l'élaboration d'une proposition d'exposition, je choisis de m'engager entièrement dans un exercice d'écriture narratif, où ce récit me permet d'ancrer les fondements et les implications de ma pratique. Ce récit, que j'ai détaillé dans cette deuxième partie de cette thèse, participe à connecter l'ensemble des expériences vécues en lien avec les guerres et le commissariat d'exposition, proposant une mise en perspective des motivations sous-jacentes au sujet et à la forme de mon intervention. Cette recension est particulièrement détaillée, d'abord en raison d'une volonté de démontrer par la description de plusieurs rencontres tant intellectuelles, artistiques, sociales ou institutionnelles, la façon dont ma posture et mes choix se sont échafaudés, c'est-à-dire, en contact, en dialogue et en collaboration avec les autres. La façon de décrire ce parcours personnel s'inscrit également dans une démarche réflexive et mémorielle ancrée dans l'expérience. En considérant cette partie en quelque sorte comme un récit de pratique, chacun de ses éléments permet d'ancrer les choix théoriques, conceptuels, esthétiques et discursifs en faisant le lien entre les deux autres parties.

PARTIE 3

L'EXPOSITION RACONTÉE

CHAPITRE 4

L'EXPOSITION QUI N'A PAS LIEU

4.1 Les titres

Le titre de l'exposition racontée dans la thèse fait référence à la proposition :

Chapitre 5 – La proposition : *Gulf War TV War, Raw Footage, CNN Concatenated*

Commissaire-narratrice : Marie-Hélène Leblanc

Œuvres racontées de : Michel Auder, Aernout Mik, Omer Fast

Le titre de l'intervention (livre) fait référence au fait que l'exposition n'a pas lieu :

Sans exposition : Gulf War TV War, Raw Footage, CNN Concatenated

Commissaire-narratrice : Marie-Hélène Leblanc

Œuvres racontées de : Michel Auder, Aernout Mik, Omer Fast

4.2 Les œuvres

Michel Auder

Gulf War TV War, 1991, monté en 2017

Vidéo numérique, couleurs, son

102 minutes

Dans *Gulf War TV War*, Michel Auder a filmé sa propre télévision dans un contexte domestique, où il documente, passant rapidement d'une chaîne à l'autre, l'actualité télévisée américaine au moment où la guerre du Golfe se prépare et ensuite éclate. Se mélangent ainsi images de tous ordres (publicités, entrevues, nouvelles, manifestants anti-guerre) et textes ajoutés par l'artiste (*Real News Fake News* et *Gulf War TV War* reviennent constamment). Cette accumulation rythmée de contenu télévisuel, révèle l'effet de propagande pour engendrer la peur. Certaines références dans les images des médias (*Operation Desert Storm, America at War, Crisis in Gulf, Lessons of War, Ready for War*) ne laissent aucun doute sur le contexte.

Aernout Mik

***Raw Footage*, 2006**

Installation vidéo et sonore sur 2 écrans (images tirées du matériel documentaire trouvé : Reuters et Independent Television News (ITN), ITN Source), vidéo numérique

74 minutes et 17 secondes

Raw Footage est un assemblage de séquences télévisuelles tournées pendant la guerre civile en ex-Yougoslavie, mais rejetées par les agences de presse en raison de leur peu d'intérêt ou de leur manque d'utilité aux fins de couverture en direct. Banales, mais choquantes à la fois, les scènes récupérées par l'artiste témoignent de la guerre dans toute sa froideur au moyen d'images non manipulées, comme le titre de l'œuvre le suggère. Les soldats et les civils s'entremêlent. Les tirs et les coups de feu forment la trame sonore des actions de gens ordinaires vaquant à leurs occupations quotidiennes. Ces images, à la base, tournées pour la télévision, offrent sans lecteur·trice de nouvelles ni trame narrative, une accumulation rythmée du quotidien des habitants de l'ex-Yougoslavie.

Équipe de production pour Raw Footage :

Recherche : Danila Cahen

Mixage audio/Ingénieur du son : Hugo Dijkstal

Mise en ligne : Joke Treffers

Images tirées de matériel documentaire trouvé : Reuters et Independent Television News (ITN), (source ITN)

Avec l'aimable autorisation de : carlier | gebauer, Berlin

Raw Footage a été produite par l'artiste et par BAK. L'installation vidéo est réalisée en partenariat avec Treaty of Utrecht Stock Photos and Images. Un soutien supplémentaire a été généreusement apporté par la Netherlands Foundation for Visual Arts, Design and Architecture, la Fondation Mondriaan, la Galleria Civica di Arte Contemporanea, Trento, le ThuisKopie Fonds et le Fentener van Vlissingen Fonds.

Omer Fast

CNN Concatenated, 2000-2002

Vidéo monobande, couleurs, son

18 minutes

CNN Concatenated est une vidéo de 18 minutes composée d'un collage d'extraits visuels et audios de bulletins de nouvelles du post-11septembre 2001. Un seul mot est extrait de chacun des discours des présentateur·trices, des commentateur·trices invité·es ou des journalistes sur le terrain, afin de créer sept monologues qui s'adressent directement au public, offrant ainsi une satire critique des bulletins de nouvelles télévisées. Dans cette œuvre, Omer Fast génère un nouveau récit et démontre la mutabilité de l'information et du langage, alors qu'il demande aux spectateur·trices de remettre en question l'authenticité et l'autorité des médias. Cette œuvre aborde spécifiquement l'expérience de réception du discours et des images par l'auditoire et plus particulièrement, la façon dont les nouvelles en continu et le langage de la peur qu'elles tendent à instaurer manipulent émotionnellement les spectateur·trices.

4.3 Les artistes

Né à Soissons en France en 1945, **Michel Auder** est amené à rejoindre l'armée très jeune en tant que photographe pendant la guerre d'Algérie. De retour à Paris, il commence à faire des films et rejoint ensuite un groupe de cinéastes lors des manifestations de mai 1968. Arrivé à New York l'année suivante, il est le premier à utiliser la caméra vidéo comme principal outil de création artistique. Depuis lors, son travail couvre une variété de styles et de genres, tous tournés en vidéo. Il a largement exposé en Amérique du Nord et en Europe dans divers lieux tels que la documenta 14; le Migros Museum, Zurich; Renaissance Society à l'Université de Chicago; Musée d'art du Williams College; Archives du film d'anthologie; le Whitney Museum of American Art; Roseum Center for Contemporary Art, Malmö; Kunsthalle Vienne; le Centre de l'Image Contemporaine, Genève; et les festivals de cinéma de Berlin, Londres et Copenhague. Michel Auder a enseigné au Département de sculpture de la Yale School of Art en 2006⁴⁷.

⁴⁷ Source : <https://www.art.yale.edu/michel-auder>. (Ma traduction et mon édition).

Aernout Mik (né en 1962 à Groningue) vit et travaille à Amsterdam. Il a représenté les Pays-Bas au Pavillon néerlandais à la 52^e Biennale de Venise en 2007. Ses expositions personnelles ont été présentées dans des lieux tels que Art Sonje Center, Séoul; MoMA, New York; BAK, base voor actuele kunst, Utrecht; Haus der Kulturen der Welt, Berlin; Musée Stedelijk d'Amsterdam, Amsterdam; Jeu de Paume, Paris; Musée Folkwang, Essen; et CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid. Aernout Mik a participé à de nombreuses biennales internationales, dont la Biennale de Venise, la Biennale de Sao Paulo, la Biennale de Gwangju, la Triennale d'Aichi à Nagoya, la Biennale d'Istanbul et la Biennale de Berlin⁴⁸.

Omer Fast est un vidéaste basé à Berlin. Né en 1972 à Jérusalem, il a passé ses premières années entre Israël et New York. Son travail a été largement exposé aux États-Unis et à l'étranger. En octobre 2015, une exposition monographique de l'œuvre de Fast intitulée *Present Continuous* s'est ouverte au Jeu de Paume à Paris, et a ensuite voyagé au Baltic Centre of Contemporary Arts, Gateshead, Royaume-Uni, et au KUNSTEN Museum of Modern Art, Aalborg. Danemark. Fast a fait l'objet d'expositions individuelles au Times Museum de Guangzhou, en Chine; Institut d'art de Minneapolis, MN; Stedelijk Museum à Amsterdam, Pays-Bas; Moderna Museet, Stockholm, Suède; Le Caixa, Madrid, Espagne; Musée d'Art Contemporain, Montréal, Canada; Musée d'Art Contemporain, Cracovie, Pologne; STUK Louvain, Belgique; Musée d'art de Dallas, Texas; Musée d'art de Cleveland, Ohio; l'Institut d'art de Chicago, Illinois; l'Institut d'art de Minneapolis, MN; et le Whitney Museum of American Art, NY. Son travail a été présenté à la documenta 13, à la 54^e Biennale de Venise et aux Biennales de Whitney en 2002 et 2008. Il est inclus dans les collections permanentes de nombreuses institutions, dont le Whitney Museum of American Art, le Solomon R. Guggenheim Museum et le Metropolitan Museum of American Art à New York, NY; Musée d'art du comté de Los Angeles, Californie; Tate Modern, Londres, Royaume-Uni; Centre

⁴⁸ Source : https://www.carliergebauer.com/artists/aernout_mik. (Ma traduction et mon édition).

Georges Pompidou, Paris, France; et le Stedelijk Museum, Amsterdam, Pays-Bas, entre autres. Fast vit et travaille à Berlin, en Allemagne⁴⁹.

4.4 L'intervention

Publication

Conçue comme une proposition d'exposition n'existant que sous la forme d'un livre, l'intervention principale sera une publication éditée par la Galerie UQO.

Titre : ***Sans exposition : Gulf War TV War, Raw Footage, CNN Concatenated***

Autrice : Marie-Hélène Leblanc

Artistes dont les œuvres sont décrites : Michel Auder, Aernout Mik et Omer Fast

Édition : Galerie UQO

Révision : Ginette Jubinville

Correction d'épreuve: Jessica Ragazzini et Jean-François Boulé

Design : Simon Guibord

Date de publication : Septembre 2023

ISBN : 978-2-9819793-9-1

Nombre de copies : 100

Format : 7,25 (L) po x 11,75 (H) po

Couverture et papier : *Lynx cover* 240m/120lb, *Lynx opaque text* 160m/80lb

Impression : Numérique

Imprimeur : Gilmore Printing Services, Ottawa

Crédits de l'image : Novi Sad, 2004, photo prise par Marie-Hélène Leblanc

⁴⁹ Source : <https://www.jamescohan.com/artists/omer-fast>. (Ma traduction et mon édition).

CHAPITRE 5

LA PROPOSITION :

GULF WAR TV WAR, RAW FOOTAGE, CNN CONCATENATED

Je vous raconte une proposition d'exposition. Je suis la commissaire et la narratrice de cette exposition. Elle fut développée sur une période de dix ans. Il est préférable d'être bilingue pour lire l'exposition ; mon récit est en français, mais les œuvres et les extraits que je cite sont en anglais. La proposition narrée de cette exposition est composée des trois éléments constituant une proposition d'exposition selon David Tomas ⁵⁰, soit le cadre conceptuel, le plan d'aménagement et la description des œuvres.

5.1 Cadre conceptuel

L'exposition a pour titre *Chapitre 5 – Proposition : Gulf War TV War, Raw Footage, CNN Concatenated*. J'ai choisi ce titre en référence à ma thèse doctorale, dans laquelle il est question de cette exposition. Les titres des trois œuvres ainsi juxtaposés dans le titre de l'exposition contribuent à situer la prémisse commissariale : il sera question de la guerre du Golfe comme moment pivot dans le récit médiatique, il y aura le développement d'un discours sur l'utilisation d'images de guerres rejetées par les médias et une critique des discours rapportés par CNN, cette chaîne télévisuelle adepte de l'instantanéité et de la répétition des images de guerres.

Cette exposition est composée des œuvres *Gulf War TV War* de Michel Auder, *Raw Footage* de Aernout Mik et *CNN Concatenated* de Omer Fast. En traitant de front, la guerre et la narration par une manipulation du récit, de la relation entre les médias, ces œuvres utilisent la matière télévisuelle dans le but de créer de nouvelles narrativités en offrant une reconfiguration de

⁵⁰ Tomas, D. (2018b). *Entretiens #2 La proposition : questions et réponses*. Gatineau, Galerie UQO. p. 13

l'histoire par le détournement du discours et des images. Ce corpus d'œuvres qui constitue l'exposition propose trois approches narratives critiques des médias qui traitent des guerres. Avec l'utilisation des bulletins télévisés, Omer Fast et Michel Auder créent une nouvelle narration qui contribue à souligner la perméabilité des discours et à questionner l'information qui nous parvient via les médias. Avec l'utilisation d'images brutes vouées aux bulletins de nouvelles mais rejetées par les agences de presse, Aernout Mik utilise une matière dénuée de présentateur·trices, de graphismes et de commentaires pour activer une narration subtile par le montage qu'il en fait. Entre images trafiquées et images non manipulées, les trois œuvres contribuent à souligner le rôle des médias (et celui des artistes) dans l'utilisation et la manipulation de l'image et du discours sur la guerre.

L'exposition est développée à partir des œuvres. Elle n'a pas pour sujet les guerres traitées dans les œuvres, mais plutôt les formes narratives des discours des médias sur les guerres. Cela dit, l'ancrage contextuel des trois guerres dont il est question dans les œuvres peut apporter un éclairage sur les divers niveaux narratifs utilisés par les médias de 1990 à 2001. C'est à partir de la première guerre télédiffusée en temps réel, la guerre du Golfe de 1990-1991, qu'on assiste à un changement de paradigme dans l'information journalistique : le récit est désormais contrôlé par les militaires et la manipulation de l'information se fait en direct. La guerre du Golfe, dont il est question dans l'œuvre de Michel Auder, agit à titre de point de départ, de point d'ancrage, dans ce projet de recherche en regard de la potentielle influence que les reportages de guerre peuvent avoir sur les pratiques contemporaines de l'image. Les guerres de Yougoslavie de 1991 à 2001, présentes dans l'œuvre de Aernout Mik, apportent un éclairage sur la multiplicité des points de vue dans un conflit aussi long (Slovénie, Croatie, Bosnie, 1991-1995 et Kosovo, 1998-1999) où la couverture médiatique, plutôt fragmentée, n'a touché que rarement l'ensemble du conflit, de déplaçant plutôt de l'expression du nationalisme yougoslave vers l'influence des médias dans l'édification de l'opinion publique. Cette couverture morcelée à travers le temps est d'ailleurs symbolisée par le traitement des images de Mik dans son œuvre; on ne sait pas vraiment où l'on se trouve, ni qui sont les ennemis. Quant à la guerre contre le « terrorisme » post-11 septembre 2001 dont Omer Fast a tiré les images uniquement sur la chaîne CNN, elle marque une forme de

construction médiatique qui cherche à convaincre de la terreur qui nous menace, au moyen de faits (nous le savons maintenant) qui ne sont pas avérés.

Travaillant à partir des images et des récits produits par les médias d'informations, les artistes manipulent à leur tour le discours par le choix et le rythme des images dans leur travail de montage, tout comme les médias peuvent influencer le récit de guerres dans leurs nouvelles télévisées. Dans chacune des œuvres, le travail de montage, fait à partir de résidus télévisuels, que l'on pourrait aussi nommer archives télévisuelles, dévoile une nouvelle trame narrative accentuée par une progression. Le montage est en quelque sorte la méthode d'écriture de chacun des artistes sélectionnés et le récit qu'il fabrique est l'œuvre qui en résulte.

Cette exposition vise à mettre en perspective la guerre du Golfe comme moment historique où le discours - ou la manipulation du discours - prime et influence les images produites lors de cette guerre aseptisée. J'aborde le cadre narratif de cette guerre plutôt que son rapport à l'image uniquement.

Michel Auder, dans l'œuvre *Gulf War TV War*, a saisi un moment-pivot de la couverture médiatique de la guerre par la captation de son écran de télévision au moment même où la guerre se prépare et éclate. Tel un marqueur de temps, *Gulf War TV War* démontre l'évolution de la première tentative de couverture en direct de la guerre et rend effective une progression narrative par un montage réalisé plusieurs années plus tard, avec un recul face aux événements. On assiste, lors de cette guerre, à l'arrivée de l'information-spectacle et certains diront qu'il s'agit de l'illusion du direct plutôt qu'une guerre en direct, notamment à cause de l'*invisibilité* de cette guerre dans le type d'images rapportées. L'œuvre de Auder témoigne d'un cas de figure symbolique entre information, désinformation et rumeur, et y répond par l'insertion récurrente de deux commentaires éditoriaux de l'artiste dans le montage, soit « GULF WAR TV WAR » et « REAL NEWS FAKE NEWS ». Utilisant une matière télévisuelle brute, la captation de son propre écran de télévision, l'artiste propose un montage par le principe du zapping, auquel s'ajoute un commentaire éditorial par l'intégration de mots à l'écran faisant référence au titre de l'œuvre et

aux fausses nouvelles. L'artiste démontre bien, en alternant des nouvelles de guerre, des commerciaux et des téléromans, la nécessité de stimuler les téléspectateur·trices pour capter son attention. Les nouvelles de guerre en direct devenant un stimulus parmi tant d'autres, elles se doivent de devenir « spectacle » pour compétitionner avec les contenus des autres chaînes. À ce propos, Dominique Wolton résume bien cette frénésie :

Le souvenir dominant restera celui d'un flot continu d'images, de mots, de commentaires, de direct, de visages angoissés, de tons dramatiques, de rappels presque constants de la bataille commerciale pour l'information - on allait, sur telle chaîne, plus loin, plus vite, puis plus en profondeur que sur les chaînes voisines - dans une logique de la concurrence qui paraissait passablement incongrue. (Wolton, 1991, p. 27)

Dans la vidéo, l'escalade de la guerre, et par le fait même d'une progression narrative, se manifeste donc par un rythme frénétique. La vitesse de la succession des images et des discours dans l'œuvre s'arrime à la quantité des informations diffusées et rediffusées en direct lors de cette courte guerre. Le choix de cette œuvre est aussi effectif par l'accumulation de plusieurs modes narratifs : on raconte la guerre au présent, les journalistes sur le terrain parlent au *je* et témoignent de ce qu'ils et elles peuvent voir et expérimenter de la guerre, les spécialistes apportent un discours *savant* sur les enjeux stratégiques et opérationnels de la guerre, et le contrôle étatique et militaire est considéré comme une forme d'outrage au travail journalistique. D'ailleurs Marc Lits fait référence à la guerre du Golfe comme moment d'éclatement du schéma narratif :

La compression du temps modifie désormais notre rapport au monde, puisque le médium télévisuel, depuis la première guerre du Golfe, joue en quasi-simultanéité avec les événements montrés, comme l'avaient déjà montré Jean Baudrillard (1991) et Paul Virilio (1991). Dès ce moment, l'objectif des médias, qui consistait à informer le plus vite possible le public après que survienne un événement, fut remplacé par cette exigence inimaginable jusqu'il y a peu : l'événement doit si possible être médiatisé pendant qu'il se déroule. [...] On ne peut faire un travail de mise en intrigue qu'avec un minimum de distance, car, normalement, le récit vient après l'événement. (Lits, 2012, p. 40)

En ce sens, Michel Auder a capté parfaitement ce sentiment d'urgence du temps présent en 1991, et qui plus est, il s'est donné 26 ans avant d'en faire le montage, ce qui lui a offert un regard renouvelé sur l'événement et lui permis une distance critique.

Le travail d'Aernout Mik dans cette exposition, inséré entre deux œuvres (celles d'Auder et de Fast) utilise de la matière télévisuelle sans filtre et frontale, des bouts de tournage produits par des journalistes de guerre en ex-Yougoslavie mais non retenus par les médias d'information, ou encore coupés au montage pour les bulletins de nouvelles. Contrairement aux œuvres d'Auder et de Fast, dans celle de Mik il y a une absence de lecteur·trices de nouvelles, seulement quelques journalistes sur le terrain sont capté·es, non pas dans leur fonction raconter l'événement, mais plutôt de leur quête de l'image sensationnelle. Le mode narratif de *Raw Footage* est distinct des deux autres œuvres. Alors qu'il y a une apparente absence de narration, l'artiste rend opérante, par le montage, une progression dans le récit. Aernout Mik est le seul à avoir recours à l'écran noir comme ponctuation dans le discours (pour permettre certaines pauses) et à faire usage de deux écrans pour montrer des histoires parallèles ou parfois contradictoires. L'artiste, comme le dit Didi-Huberman, rend visibles les moments opératoires par ces choix formels :

Le montage, dans une installation en split screen, se donne donc à voir dans une tout autre dimension. Mais ce qu'il faut également souligner est que l'exposition des moments opératoires, généralement confinés dans la salle de montage, place désormais le spectateur dans la position, non seulement de voir les comparaisons à l'œuvre, mais encore de les expérimenter comme en grandeur nature, comme s'il était de plain-pied avec l'artiste qui les lui expose. (Didi-Huberman, 2010, p. 154)

Il est impossible de savoir si ce qui se passe dans chaque écran se situe dans les camps ennemis ou alliés. Son travail d'assemblage et d'enchaînement à partir d'archives télévisuelles permet de rendre compte de l'avancement du conflit; le montage débute avec quelques plans de paysage avec des détonations au loin, il passe vite aux images de combats, à l'entretien des armes, présente ensuite une séquence d'images de la population civile qui tente de fuir, de personnes blessées, d'autres mortes, et se termine par un journaliste qui se prend une balle dans un bras. Bien qu'il y ait une absence de narration dans les images choisies, c'est réellement par le montage que l'artiste active la narration. Et c'est dans les dernières scènes, celles où les journalistes sont

à la recherche d'images de catastrophe, et ultimement la dernière où un journaliste est blessé, que l'artiste porte un commentaire sur le rôle des médias en temps de guerre.

CNN Concatenated d'Omer Fast, porte un regard critique sur le rôle central qu'a joué cette chaîne de télévision en direct sur la modification des couvertures des guerres (et autres événements traumatiques). Il pose un commentaire critique non seulement sur les chaînes de télévision qui offrent des nouvelles en continu, mais tout autant sur le contrôle des discours qui sont racontés par les individus qui font et qui rapportent les nouvelles, ainsi que sur le public qui regarde ces nouvelles et écoute ces discours. Il parvient, avec un montage très serré, à manipuler ce qui est dit, comme une métaphore du fonctionnement des récits journalistiques. Toutes ces personnes qui parlent, ne deviennent qu'une seule et même personne, qui raconte une histoire au *je* et s'adresse directement au public. Il génère une narration de toutes pièces, issue d'un collage de mots qui produisent finalement un discours. Au niveau formel, il utilise des images aux cadrages similaires avec les visages des protagonistes au centre de l'écran, et cela permet à la personne qui visionne l'œuvre de se concentrer sur ce qui est dit, davantage que sur l'image, saccadée à outrance. Omer Fast propose aussi, en filigrane, une observation sur le temps qui influence la réception du contenu : temps de l'événement, temps de la nouvelle, répétitions infinies, en direct. Ce sur quoi Virilio offre un éclairage juste :

If the temporal régime of the news programmes of Fox-Movietone or Pathé-Journal was that of deferred time, analogous to that of the mainstream press, with the liberation of the media and the appearance of networks such as CNN, time dominates – that is, real time. A practical durée that permits no reflection, no critical distance, a time lapse that no longer distinguishes between the before or after – attack or defence – with the fatal risk of confusion that this entails. (Virilio, 2005, p. 18-19)

Cette œuvre, mise en relation avec les deux précédentes, questionne de front le rôle des spectateur-trices dans la réception des nouvelles, critiquant leur appétit pour la tragédie et leur reprochant leur attitude face aux médias d'informations. C'est toute la construction narrative de cette œuvre qui sous-entend une grande part de subjectivité dans les nouvelles rapportées, lues, manipulées.

Les trois œuvres mises dans une même exposition ont en commun d'emprunter des images aux médias d'information, d'activer une nouvelle narrativité et une mise en tension à partir de ces images par le montage, d'offrir une progression narrative dans leur *nouveau récit*, et de produire une œuvre faite d'images et de son, tout comme le matériau d'origine. Cette exposition, présentée dans un contexte idéal, me permet de mettre à l'épreuve plusieurs niveaux narratifs, ceux des œuvres et le mien, dans une volonté de témoigner de la guerre par un écran de télévision.

5.2 Plan d'aménagement

À mes yeux l'espace parfait de diffusion de cette exposition réside dans un livre, et la présentation des œuvres se fait idéalement par la description, le tout dans une approche de commissariat narratif. Mais puisque les œuvres sont bien réelles et exigent un certain nombre de considérations techniques et logistiques, je présente ici, à titre de référence, un plan d'aménagement de l'exposition.

Le type d'œuvres présentées et les dispositifs de présentation demandent une présence optimale du public sur un temps relativement long, la durée totale de l'exposition étant de 194 minutes et 17 secondes de visionnement. Comme chaque vidéo est présentée en boucle et qu'il est peu probable qu'une personne en fasse une expérience linéaire, il faut donc prévoir minimalement et approximativement 3 heures 30 minutes pour une visite complète de l'exposition. La durée de chaque œuvre est inscrite dans l'appareillage textuel de l'exposition.

Les œuvres sont présentées avec l'autorisation des artistes et en collaboration avec les galeries qui les représentent⁵¹. Les dispositifs nécessaires pour la présentation des œuvres sont à la fine

⁵¹ Omer Fast est représenté par la Galerie James Cohan à New York et Aernouk Mik est représenté par la Galerie carlier | gebauer GmbH à Berlin. Bien que l'ensemble de mes correspondances soient passées par l'intermédiaire

pointe de la technologie : il y a quatre projecteurs laser de 5 200 lumens, et chaque œuvre est dotée d'un système de son ambiant d'excellente qualité. Pour chaque salle de projection, il y a cinq fauteuils rembourrés en cuir noir au design épuré, tous installés sur une même rangée avec une distance d'environ trois pieds entre chaque, pour un confort optimal pendant le visionnement des œuvres. Cela permet de ne jamais avoir la tête de quelqu'un dans son champ de vision et d'avoir accès aux fauteuils sans passer devant les personnes déjà assises. La lumière générée par la projection suffit pour être en mesure de voir où se trouvent les fauteuils. Cela implique que seulement une quinzaine de personnes peuvent visiter l'exposition en simultanée. Cette exposition n'est donc pas adaptée pour des visites de grands groupes.

À l'entrée de la galerie, il y a une pile de feuillets d'exposition contenant les informations suivantes : titre, noms des artistes, nom de la commissaire, dates, prémisses commissariales, liste des œuvres présentées, biographies des artistes et de la commissaire, logos des partenaires financiers du projet et remerciements. Toujours à l'entrée, des livres sur Michel Auder, Aernout Mik et Omer Fast sont disponibles pour consultation du public.

La salle d'exposition est de format carré. La majorité de mes projets de commissariat des quinze dernières années se sont réalisés dans des galeries peintes en blanc, cette fois c'est différent. Comme les œuvres demandent temps et concentration, j'ai voulu optimiser les espaces de visionnement. Les murs de tous les espaces d'exposition sont peints en gris foncé (c'est préférable pour absorber la lumière des projecteurs), des panneaux d'isolation sonore sobres y sont dissimulés, le plancher est recouvert partout d'un tapis à poil court mais très moelleux (grâce au sous-tapis) du même gris foncé. Je ne suis pas une adepte du tapis, mais pour des considérations acoustiques, il est préférable d'en installer même si cela demande plus d'entretien.

Dès son entrée dans l'espace d'exposition, le public fait face à un espace rectangulaire sur la largeur qui occupe le tiers de la galerie, une sorte d'espace neutre et presque silencieux – le seul

des galeristes, les artistes sont informés du projet. C'est Jose Martos, propriétaire de Martos Gallery à New York, qui m'a mise en contact avec Michel Auder. Depuis, je communique directement avec l'artiste.

son ambiant perceptible est une rumeur résiduelle des salles de projection. En entrant dans cet espace, de façon frontale, se trouve mon texte commissarial sur une cimaise qui fait quatre pieds de large par dix pieds de haut construite spécialement pour l'exposition.

Le seul éclairage dans l'espace est un tube de néon suspendu du plafond juste au-dessus de la cimaise qui permet la lecture du texte. Celui-ci est constitué de lettrage en vinyle gris foncé (le même gris que les murs et le tapis) posé sur la cimaise peinte dans un gris plus pâle. Ce lieu transitoire donne accès à trois espaces fermés alignés l'un à côté de l'autre qui occupent les deux tiers du fond de la galerie. Chacun de ces trois espaces est doté d'une porte vitrée qui s'ouvre automatiquement à la détection d'un mouvement (il serait possible de s'accommoder d'un autre type de porte, tant qu'elle laisse le moins possible passer le son). Les murs mitoyens entre les installations vidéo sont construits avec des matériaux qui absorbent le son, il n'y a donc aucune contamination sonore d'une salle à l'autre. Il y a un cartel fait de lettrage en vinyle gris pâle apposé sur le mur gris foncé à droite de chaque porte. On y retrouve les informations suivantes : prénom et nom de l'artiste, titre de l'œuvre, année de réalisation, matériaux et durée. Dans l'espace de gauche, il y a l'œuvre de Michel Auder, dans l'espace central, il y a l'œuvre d'Aernout Mik et dans l'espace de droite il y a l'œuvre d'Omer Fast. Selon mes observations, le public se déplace la plupart du temps dans une exposition dans le sens de la lecture, c'est-à-dire le plus souvent de gauche à droite. C'est donc en suivant ce sens de lecture que je choisis l'emplacement des œuvres. À la lumière du dépliant offert à l'entrée et du texte d'accueil en vinyle, le public sait que l'ordonnancement des œuvres est assez important.

5.3 Description des œuvres

5.3.1 Michel Auder, *Gulf War TV War*

1991, monté en 2017

Vidéo numérique, couleurs, son

102 minutes

La vidéo débute par un schéma, dans les teintes de beige, de la zone géographique de l'Irak délimitée par une ligne blanche avec le texte « DESERT STORM » qui apparaît par une animation. Par-dessus tout cela, le texte « GULF WAR TV WAR » est inscrit en vert et occupe pratiquement tout l'écran – il a été ajouté au montage. Au niveau sonore on entend l'introduction musicale d'un bulletin de nouvelle qui laisse par la suite place à la voix du lecteur de nouvelles. Il parle du contexte de la guerre du Golfe d'un point de vue états-unien. Le texte « GULF WAR TV WAR » change de couleurs, il devient rouge et bleu. On voit dans le coin supérieur gauche de l'écran qu'il s'agit de l'émission *Good Morning America*. Une surimposition d'images de bulletins de nouvelles s'ensuit, laissant entrevoir le titre « CRISIS IN THE GULF », un drapeau de l'Irak, le drapeau de l'ONU, Saddam Hussein, des soldats qui marchent, un avion de combat, des militaires qui manient un lance-roquettes, le Capitole des États-Unis, ce qui laisse ensuite place au texte « Special Edition Eyewitness News ». À partir de là, un montage erratique fournit un aperçu du contenu diffusé par différentes chaînes de télévision. Le texte « GULF WAR TV WAR » est toujours inscrit en bleu et rouge dans l'écran. On peut lire sur une de ces chaînes « Crisis in the Persian Gulf ». On entend soudain la voix grave d'un homme qui lance « NBC News Is There, Whenever News Breakes, Whatever It Takes ». Et le texte « GULF WAR TV WAR » disparaît, laissant place à une publicité de voiture. Le rythme est très rapide. On sent assez bien l'angoisse du doigt de l'artiste sur sa manette de télévision qui change de chaîne frénétiquement. On passe d'un contenu télévisuel à un autre, mais le montage laisse transparaître un choix prédominant pour les nouvelles de guerres, peu d'intérêt pour les publicités ou les dessins animés. Il y a des bouts d'entrevues avec des spécialistes du Moyen-Orient et de l'armée américaine, entrecoupées d'images de rencontres de l'ONU, de vigiles, de manifestations anti-guerres, de personnes qui scellent leurs fenêtres en cas d'attaques nucléaires et différent-es lecteurs-trices de nouvelles. Alors qu'un sondage de ABC News et du *Washington Post* apparaît, permettant de savoir qu'à la question « Will there be a war? », 86% des Américain-es disent oui et 12% disent non, un nouveau texte éditorial de l'artiste se superpose à l'image. On y lit « REAL NEWS FAKE NEWS » repris quatre fois dans des teintes de jaune et d'orange. Cela révèle le moment où l'œuvre fut montée, soit en 2017, année de l'arrivée de Trump au pouvoir et de l'émergence de la notion de fausse nouvelle. On voit ensuite un

bulletin météo des États-Unis suivi d'un bulletin météo des pays entourant le Golfe persique. Et les chaînes s'enchaînent à nouveau, entre entrevues de spécialistes, bulletins de nouvelles et messages publicitaires. « REAL NEWS FAKE NEWS » réapparaît en beige sur l'image d'une présentatrice de nouvelles. Des extraits d'entrevues avec des gens dans la rue permettent de situer le lieu d'enregistrement de cette œuvre, soit New York. Des titres de bulletins de nouvelles tels que « LESSONS OF WAR », « A LINE IN THE SAND », « SHOWDOWN IN THE GULF », « CRISIS IN THE GULF », « READY FOR WAR » dévoilent une forme de tension croissante dans le récit généré par le montage. La guerre du Golfe semble inévitable malgré les images de manifestations anti-guerre. Les interventions textuelles de l'artiste, « GULF WAR TV WAR » et « REAL NEWS FAKE NEWS », se succèdent, et parfois s'amalgament, au fil des images glanées sur son téléviseur. Après une dizaine de minutes, l'écran devient noir, le mot « DEADLINE » est inscrit au milieu de l'écran. Cela marque l'échéance déterminée par le président Bush pour déclarer la guerre à l'Irak. À travers les nouvelles de la guerre du Golfe, une autre guerre est mentionnée, soit le conflit israélo-palestinien. Parmi plusieurs images de reportages journalistiques, il y a celles du peuple irakien prêt à faire la guerre, tenant leurs armes dans leurs mains comme des trophées ou encore brûlant des drapeaux américains lors de manifestations. Un média américain rediffuse les bulletins diffusés sur une chaîne de nouvelles irakienne. Des images en rafale témoignent de l'arrivée des troupes américaines en Irak, des échanges d'otages sont montrés, des femmes de soldats portant leur bébé dans leurs bras espèrent que leurs hommes reviennent en vie, certain-es journalistes sont sur le terrain et on ne voit que leur photo dans un coin de l'écran, des radars installés en plein désert tentent de détecter des missiles ou des avions de combat, des Irakiens fuient leur pays générant des embouteillages aux frontières. Les titres des bulletins de nouvelles changent, on peut lire « READY FOR ACTION », « THE FRONT LINE », « A FINAL DECISION », « AMERICA ARSENAL », « PRAYERS AND PROTESTS ». D'autres images se succédant à un rythme effréné témoignent d'un couvre-feu en Israël en cas d'attaques nucléaires, des références à la guerre au Viet Nam sont faites, il y a des spécialistes qui expliquent l'avancée technologique des outils et des armes de guerre, la grande nouveauté semble être le radar qui permet une vision de nuit grâce aux images infrarouges qui détectent la chaleur, les valeurs de la bourse de New York sont en chute, les New yorkais achètent des masques à gaz, puis apparaît « AMERICA AT WAR ». Un

lecteur de nouvelles annonce au son d'une musique tragique « Now the situation appears to be, at this moment, that the war has begun in the Middle East ». « GULF WAR TV WAR » revient sur l'écran, d'une chaîne à l'autre, des reporters sur le terrain décrivent la situation, laissant entendre le son ambiant, une utilisation des cartes géographiques de l'Irak est récurrente, des couvertures spéciales révèlent qu'ils savent peu de chose pour le moment, les journalistes tentent d'expliquer les tactiques militaires, des spécifications techniques sur les missiles et les F-15 sont présentées, l'attaché de presse de la Maison Blanche annonce « The liberation of Koweit has begun and in conjunction with the forces of our coalition, partners of the United States have moved under the code name *Operation Desert Storm* ». *Operation Desert Storm* devient un terme récurrent dans les bulletins de nouvelles subséquents. Les bombes tombent sur Bagdad, des missiles de croisière Tomahawk sont utilisés, des spécialistes géopolitiques tentent de voir venir ce qui suivra dans le conflit, le pape fait un discours pour décrier la guerre, des journalistes décrivent ce qu'ils-elles voient par la fenêtre de leurs chambres d'hôtel, il est question de faire capituler Saddam Hussein, des images de nuit plutôt abstraites teintées de vert laissent entrevoir des points de lumière, un premier pilote américain meurt, la guerre a un « effet traumatique » sur les marchés boursiers, certains membres des troupes irakiennes font défection, j'entends des téléphones qui sonnent dans les salles de nouvelles, « REAL NEWS FAKE NEWS » réapparaît sur l'écran, suivi de peu par « GULF WAR TV WAR ». Un lecteur de nouvelles annonce que Saddam Hussein se cache dans un bunker, un peu plus tard on le voit assis à une table en réunion avec des hommes, on le voit ensuite prier, il est principalement question des soldats américains qui pourraient mourir, les problèmes de communication entre les États-Unis et les journalistes sur le terrain sont fréquents, un spot lumineux dans un ciel noir est interprété comme un missiles de croisière Tomahawk. Après une succession de messages publicitaires, « WAR IN THE GULF » apparaît, suivi d'une surimposition d'images de lecteurs et de lectrices de nouvelles qui font état de la situation 48 heures après le début de la guerre, et une commentatrice de NBC News nous informe que l'« *Operation Desert Storm* has gone extremely well », mais les images suivantes dévoilent des manifestations anti-guerres dans plusieurs villes américaines (Chicago, Washington, Los Angeles, New York), d'autres personnes font des prières dans une église, il est rapporté que les Américains attendent impatiemment les premières images de bataille, on invite la population à donner du

sang. Dans une conférence de presse, le président américain assure que la perte de vies humaines sera minimale, ensuite une séquence extraite de Iraqi TV montre le président irakien tout sourire qui visite des habitants d'un quartier, suivent des images des débats du parlement britannique sur la guerre en Irak, Saddam Hussein revient dans une sorte de conférence de presse diffusée par CNN, affirmant vouloir se débarrasser du « Satan of the White House », un dessin animé, un fond noir, un silence, des avions américains volent dans le ciel dans un mirage irakien, Bob Ross, les Flinstones, le Dow Jones est en chute, un témoignage de soldat, on analyse une carte du Moyen-Orient. « GULF WAR TV WAR » écrit en vert sur l'écran apparaît sur un dessin animé, l'ambassadeur d'Irak en France s'entretient avec un animateur de nouvelles et affirme que « The war will spread », « GULF WAR TV WAR » en rouge et bleu revient sur fond de manifestation anti-guerre à Manhattan où les manifestant-es ont pour cris de ralliement « Stop the bombing now ». Le zappage d'une chaîne à l'autre devient plus rapide et plus frénétique, alternant à un rythme effréné beaucoup de publicités, des séries télévisées et des nouvelles de guerre. Malgré les débris qui tombent du ciel sur l'Arabie Saoudite, le lecteur de nouvelles annonce que personne n'a été blessé ou tué, « REAL NEWS FAKE NEWS » revient, un reportage dévoile des maisons bombardées et des personnes blessées, Collin Powell assure qu'ils ont bombardé « a biological weapons facility », un journaliste sur le terrain compare les tirs de missiles à des feux d'artifices, on présente des images tirées d'un avion qui tire un missile, un reportage dévoile l'architecture d'un « Typical Iraqi Desert Bunker ». Dick Cheney, lors d'une conférence de presse affirme « You, the members of the press have to understand that first and foremost we must safeguard the security of future operations », on parle désormais de propagande, la validité d'images de soldats battus est mise en doute, une sorte de spécialiste affirme « The military have got very good reasons to be afraid of the media », un journaliste aborde la notion de terrorisme possible, il est rapporté que des compagnies pétrolières américaines font de bonnes affaires suite au déclenchement de la guerre, un soldat parle de mensonges, « REAL NEWS FAKE NEWS » revient à l'écran. Une émission spéciale est annoncée « IMPACT New Yorkers & The War », un reporter affirme que les militaires déterminent ce qui sera rapporté par les journalistes sur le terrain et déterminent également où les journalistes peuvent se rendre, toujours accompagné-es de militaires. Des images en noir et blanc de puits de pétrole en feu sont montrées à l'écran, une journaliste

rencontre des Irakiens dans des camps de réfugiés, les Américains entraînent les Israéliens, « REAL NEWS FAKE NEWS » revient à l'écran alors qu'un journaliste affirme « No field report from the Gulf, no TV, no radio, no newspaper copy goes out without... » et ça change de poste, un avocat affirme qu'en temps de guerre la presse peut être limitée, les reporters sur le front tentent une grève face à l'opacité des informations fournies par les militaires. Un annonceur de nouvelles présente avec fierté les premières images de dommages sur le terrain et de morts, plusieurs images de conférences de presse par les militaires, « REAL NEWS FAKE NEWS » revient à l'écran. Des médias remettent certaines images de guerre en doute. Un lecteur de nouvelles affirme « Because of restriction on news coverage in the war zone, few reporters have been able to tell us what's going on at the frontline on the ground, at considerable risk to bring back photographs of the ground battle that may be looming ». Le montage sonore est différent ici, les sons de bombes couvrent les images de bulletins de nouvelles et les annonces. Une multitude d'extraits de publicités laisse place à un reportage sur le terrain où on rapporte que douze Marines ont été tués, ensuite des images de militaires manipulant des tire-missiles et des avions de combat, des militaires développent des tactiques avec des chars d'assaut miniatures dans un carré de sable. Un reporter affirme que la guerre risque de s'étendre, que les Irakiens répondent par les armes, « GULF WAR TV WAR » en rouge et bleu revient sur fond de lecteurs·trices de nouvelles affirmant que les derniers jours de guerre furent difficiles, que la bourse de New York remonte, les images et les discours de Bush père et Bush fils se succèdent avant que l'image ne se noircisse, laissant seulement voir « GULF WAR TV WAR » en bleu. La vidéo se termine et reprend au début.

5.3.2 Aernout Mik, *Raw Footage*

2006, installation vidéo et sonore sur 2 écrans

(images tirées du matériel documentaire trouvé : Reuters et Independent Television News (ITN), source ITN)

Vidéo numérique

74 minutes et 17 secondes

Il s'agit d'une installation vidéo où les images sont projetées sur deux écrans de format 4 : 3 chacun, côte à côte. L'œuvre s'amorce seulement sur l'écran de gauche. Deux soldats sont couchés à plat ventre au sol dans une sorte de bosquet et devant eux se trouve un immense champ, le son des mitraillettes se mélange avec celui du vent dans les arbres et de voix d'hommes indistinctes. L'écran de gauche s'éteint, alors que sur celui de droite apparaît un grand bâtiment de béton avec sur son toit une tour radio, un son assourdissant de bombardement, des voix qui chuchotent, une colonne de fumée survient au pied du bâtiment. L'image suivante est un plan rapproché sur ce même bâtiment, le son de chiens qui aboient constamment. Les images qui suivent sont des prises de vues à différentes distances de ce même bâtiment, accompagnées de bruits de déflagrations, des chiens jappent toujours. L'écran de droite revient au noir, dans celui de gauche un camion de couleur vert-armée qui roule sur un chemin sinueux laisse entrevoir des passagers abrités par une bâche qui bat au vent.

Les deux écrans sont noirs et c'est le silence.

Les deux écrans se réactivent en même temps accompagnés d'un son assourdissant, des images de paysages avec des montagnes à gauche et à droite, bruits de tirs soutenus et respiration du caméraman, voix provenant de walkie-talkie, un feu au loin, il n'y a pas de feuilles dans les arbres, des hommes armés apparaissent, en rang ou par deux, certains portent des uniformes militaires, certains sont des civils avec des armes à la main, dans l'écran de gauche des hommes cultivent un champ, ensuite des hommes armés gravissent une montagne alors qu'une ville se dévoile en arrière-plan.

Les deux écrans redeviennent noirs et c'est silencieux.

Un tracteur sur une route asphaltée apparaît dans l'écran de gauche, croisant sur son chemin des chars d'assaut, un cycliste et des voitures. C'est au tour de l'écran de droite de dévoiler un tracteur, dans un champ cette fois, cohabitant avec des obusiers et des munitions. Maintenant, dans les deux écrans, des militaires activent les lance-roquettes dans des champs, des voix d'hommes et des bruits de tirs font office de trame sonore.

Les deux écrans redeviennent noirs et c'est silencieux.

Dans chacun des deux écrans, des soldats sont en position de protection contre une clôture et un bosquet, ils attaquent, et sont attaqués par des tirs ennemis, ils discutent et fument des cigarettes tout en lançant des tirs de mortier, il est impossible de savoir si les hommes de gauche et ceux de droite sont des ennemis ou des alliés.

Les deux écrans redeviennent noirs et c'est silencieux.

Sur chaque écran apparaissent des hommes qui nettoient leurs fusils, ils chargent leurs armes, font le plein de munitions, de roquettes et d'obus, l'atmosphère est conviviale, mais chacun est concentré sur sa tâche, un homme se roule une cigarette.

Les deux écrans redeviennent noirs et c'est silencieux.

Sur chaque écran se révèlent des hommes disposés en rangs : ont-ils été faits prisonniers, vont-ils se faire abattre ou se sont-ils fait enrôler? À gauche ils sont habillés en uniformes militaires dissemblables les uns des autres et armés, à droite ce sont des civils non armés et certains ont des sacs dans les mains. Ils ont tous en commun d'avoir la peur dans les yeux. En alternance avec un son ambiant, des hommes avec les mains attachées dans le dos entrent dans un camion, le dernier a le visage blessé, des hommes en habits militaires armés sur le côté de la route, un homme est blessé à la tête, un autre groupe d'hommes est assis au sol, d'autres sont debout, on voit un caméraman qui passe dans l'écran, certains sont silencieux, d'autres s'échangent quelques mots, un groupe joue au soccer en attendant, il y a des visages tristes et apeurés, alors que d'autres semblent plutôt calmes et résignés, des hommes rendent les armes qu'ils disposent le long d'une route.

Les deux écrans redeviennent noirs et c'est silencieux.

À droite apparaît un convoi de camions, certains sont vides, d'autres transportent des gens. Ensuite les images d'une ferme bombardée avec des cochons qui ont survécus, d'autres qui sont

morts, des poules qui errent aussi. Des hommes marchent avec des cochons et des poules tuées dans les bras. Des cochons se sauvent dans le village, montrant des blessures apparentes. Toujours dans l'écran de droite, un âne est utilisé pour transporter des armes et de la nourriture, des soldats se partagent une soupe. Dans l'écran de gauche un militaire regarde un troupeau de chevreuils, il y a aussi des bisons et des lapins. Dans l'écran de droite des hommes armés surveillent un zoo. Suivent dans les deux écrans des images de chiens, dont un blessé et errant. Les deux écrans redeviennent noirs et c'est silencieux.

L'écran de gauche se rallume et montre des hommes armés qui courent et se cachent derrière un tank, ils chargent leurs fusils, un chien les suit, des tirs sont lancés.

Les deux écrans redeviennent noirs et c'est silencieux.

Suivent sur les deux écrans des images de soldats dans la ville et à la campagne, sur un chemin de fer, sur une route de village.

Les deux écrans redeviennent noirs et c'est silencieux.

Dans les deux écrans, des civils armés font la circulation, la population se déplace avec précaution dans une ville et dans un village, elle semble à l'affût d'un combat imminent, des sons de bombardements se font entendre, des militaires armés se mélangent aux civils, dans un parc des hommes armés se cachent derrière des arbres, sur un trottoir des gens courent, au son d'une déflagration des voitures freinent brusquement et reculent frénétiquement pour se mettre à l'abri.

Les deux écrans redeviennent noirs et c'est silencieux.

À droite, un homme court avec un fusil dans les mains et une cigarette à la bouche et se met à l'abri d'un arbre dans un parc, des hommes en civil et en habits de camouflage, tous armés, sont dans une forêt et semblent attendre quelque chose, il n'y a pas de son. L'écran de droite redevient noir, alors que celui de gauche brise le silence avec des bruits très forts de mitraillettes dans une forêt, il y a un char d'assaut, toujours plus de coups de mitraillettes visibles sous des éclairs lumineux.

Les deux écrans redeviennent noirs et c'est silencieux.

Dans l'écran de droite, dans un champ, un groupe de femmes attaque le camp ennemi armées de mitraillettes, un groupe de femmes armées, certaines maquillées ou coiffées, portent des t-shirts

noirs et des pantalons vert-armée, elles marchent fusils à la main, une femme a la main blessée, certaines fument en marchant, ensuite des enfants jouent avec des armes et s'amuse, des villageois transportent de l'eau. Alors qu'une femme fait son jogging, vue à travers un trou d'obus dans une maison à gauche, à droite des enfants jouent avec un fusil en bois, beaucoup d'enfants dans les rues.

Les deux écrans redeviennent noirs et c'est silencieux.

Les deux écrans reviennent au son des sirènes d'avertissement de bombardements, à gauche des gens courent pour se mettre à l'abri, des hommes armés en habits militaires marchent tranquillement dans la ville, des images de bâtiments détruits dans la ville, des attroupements, le son des sirènes toujours plus présent, un camion de l'ONU, à droite des gens courent dans les rues, tout redevient calme, les sirènes ont laissé place aux sons de la vie quotidienne, les gens sont calmes dans les rues de la ville.

Les deux écrans redeviennent noirs et c'est silencieux.

Les deux écrans montrent des scènes de gens qui courent dans la ville sous la pluie, dans un silence qui laisse graduellement place aux bruits de la ville, des fenêtres sont éclatées, des feux de circulation sont au sol, au loin, des bruits de mitraillettes, certaines personnes marchent plus lentement, plusieurs ont des parapluies.

Les deux écrans redeviennent noirs et c'est silencieux.

Sur les deux écrans, des gens constatent les dommages aux bâtiments et aux voitures après un combat, beaucoup de vitres éclatées, un restaurant complètement détruit, une maison en feu, mais il n'y a pas de pompiers, une femme balaie les débris de vitres dans la rue, des gens mangent sur des terrasses de fortune au milieu des ruines, les traces des bombardements et des tirs sont visibles sur les bâtiments, des toits sont effondrés.

Les deux écrans redeviennent noirs et c'est silencieux.

Les deux écrans s'ouvrent simultanément sur des images de villes bombardées, à droite des colonnes de fumée, à gauche des personnes se sauvent en courant, un tank traverse une ville, le toit d'une maison est troué sur fond de sons de combats, un groupe de soldats prend une pause assis dans la cour d'une maison détruite, un homme mort au sol, habillé en vert armé (c'est la première image d'un cadavre), images de soldats qui manient des armes dans les deux écrans, un

soldat tire de la mitraillette assis dans un fauteuil de rotin, l'écran de gauche devient noir, pendant qu'à droite les mains d'un homme ouvrent des boites de munitions et que des hommes lancent des salves de mitraillettes par la fenêtre d'un bâtiment, ils nettoient leurs armes, discutent et l'écran devient noir.

Silence.

À gauche des soldats se reposent assis sur un trottoir, d'autres sont couchés dans la rue ou sur un terrain gazonné, à droite un plan sur ce qui semble être une opération de sauvetage, un camion de pompier près d'une rivière en-dessous d'un pont, le pompier tente de repêcher le corps d'un homme mort dans l'eau près de la berge (c'est la deuxième image d'un cadavre), des personnes observent la scène depuis le rivage, dans l'écran de gauche, des combattants se reposent jonchés ici et là dans une ville.

Les deux écrans redeviennent noirs et c'est silencieux.

Sur l'écran de gauche, des vêtements dispersés dans un champ, des bottes, des manteaux, l'écran redevient noir, à droite les rues plutôt tranquilles d'une ville, pas de passants, ensuite trois hommes avec un ruban bleu autour des bras déplacent des personnes décédées des décombres et les emmènent dans des camions (il y a là plusieurs cadavres).

Les deux écrans redeviennent noirs. Silence.

À gauche deux hommes marchent en bordure d'une route, armes en bandoulière, à droite des scènes de désolation dans une ville après les combats, des combattants vont à vélo, d'autres à pied, des personnes constatent les dommages aux infrastructures, des hommes courent dans un parc, un tank, des coups de feu en guise de sons.

Les deux écrans redeviennent noirs et c'est silencieux.

À gauche en pleine ville des chèvres mangent de la chair, à droite des hommes se trouvent sur un pont bombardé, des voitures sont détruites, coups de feu, un tank dans un champ, des hommes courent, d'autres sont assis et fument, il y a un cochon qui se promène dans les décombres, une vache morte dans un champ, des soldats mangent de la viande, des gens courent encore, des vaches se promènent dans les décombres entre les combattants et les voitures.

Les deux écrans redeviennent noirs dans le silence.

Sur chaque écran, des hommes marchent en file, à droite ils sont vêtus de vert armée et sont mis en rangs sur un trottoir, à gauche ils sont habillés en civil et des militaires les amènent à l'intérieur d'un bâtiment, un autre groupe d'hommes disposés en rang d'une bâtisse ont les mains ligotées dans le dos et le front apposé au mur, ils se retournent et il y a un bus au loin, des hommes sont blessés, à gauche un groupe d'hommes civils est entassé dans ce qui ressemble à un gymnase, certains toussent.

Les deux écrans redeviennent noirs et c'est silencieux.

À gauche, un militaire est au milieu d'une route et vise quelque chose avec son fusil, à droite un garçon peu vêtu est sur le bord d'une route, il y a des camions arrêtés sur l'autoroute, le garçon de droite explore un tank abandonné, il y a des tanks qui vont et viennent dans les deux écrans, d'autres sont abandonnés, dans l'écran de droite un jeune homme armé d'un fusil s'adresse à un groupe de journalistes en plein milieu d'une route, un des journaliste demande au jeune homme si quelqu'un de son groupe parle anglais (c'est la deuxième fois que les journalistes se retrouvent à l'écran), un autre homme arrive et demande aux journalistes de quitter « Please leave this place, you must go now », des caméramans filment le mouvement des tanks, à gauche des combattants courent dans un parc sous les bruits des tirs de fusils, à droite des journalistes vêtus de blanc tournent leur caméra vers un boisé, ensuite ces mêmes journalistes courent très vite le long de la route, à gauche un homme se cache derrière des arbres dans un parc fusil à la main et laisse place à un photographe qui capte des images à partir d'un balcon, à droite une colonne de fumée noire au loin et les journalistes arrêtent leur course pour capter les images, s'ensuit une succession de caméramans, journalistes et photographes dissimulés dans l'entrebâillement d'une porte, derrière une voiture, à gauche un caméraman à peine caché par le coin d'un bâtiment est touché au bras par un tir et sa caméra tombe au sol, il court se réfugier à l'intérieur, à droite des avions de combat dans le ciel.

Les deux écrans redeviennent noirs et c'est silencieux.

L'œuvre est terminée.

5.3.3 Omer Fast, *CNN Concatenated*

2000-2002

Vidéo monobande, couleurs, son

18 minutes

Une monobande vidéo de format 4 : 3 débute avec le logo de CNN et la voix d'un homme qui annonce : « This is CNN ». Une enfilade très rapide de présentateur·trices de nouvelles où un seul mot, extrait de chaque image, marque des temps (morning, afternoon, night, now, day, soon), situe des lieux (West Coast, Middle East, far West, East, Web site, Rivers), des références télévisuelles (viewers, commercial breaks, news, broadcats, coverage, journalism, programs, advertisers, forecast), des formes narratives (testimony, breaking stories), des intervenant·es (analysts, experts, reporters), des individus (billionaires, civilians, spys, us), des moyens de transports (planes, submarines). Une séquence est composée d'un montage de plusieurs lecteur·trices de nouvelles qui affirment qu'il y a un « Shifting of paradigms and the reaching of closures between staying connected and dying of exposure ».

L'écran devient noir.

Dans cette première partie de la vidéo, le terme « between » revient constamment, un effet de montage généré par l'artiste qui manipule les discours des bulletins de nouvelles pour générer un nouveau discours et le situer entre (between) un ensemble de composantes du récit. Le montage est fait de façon à isoler un seul mot prononcé par chaque personne qui présente les nouvelles, le discours fait du sens par une succession très rapide des mots et les visages de ces personnes constituent le visuel de la vidéo.

La deuxième partie de la vidéo s'amorce avec quelques phrases qui s'adressent à moi telles que : « Listen to me », « I want to tell you something », « Come closer », « Don't be upset and don't get emotional », « Just get near me and pay attention please », « Look, I know that you are scared », « I know what you're afraid of », « You suspect that it has been keeping something from you », « That knowledge of your own death is already programmed », « You worry that this knowledge will arrive at your very last moment », « You're afraid of dying alone, but you're even more terrified of dying in public », « People don't die in front of their television ». Et ça se poursuit : « I

can tell you exactly what to expect », « I could explain using precise words and heartbreaking imagery »; ici, je n'arrive pas à tout enregistrer, ça va très vite, il est question de santé, de docteurs et de mort, et je me raccroche : « Will it slow down? », « You stick to your news sources with a passion », « You love the close-ups », « But none of this is breaking news exactly », « If you could just rise above all the junk you've collected »; ensuite je crois qu'il est question d'une liste de choses que je recycle à la maison, « Anything behind your control is a threat », « You watch and listen », « You filter out information », « You use your remote control ».

L'écran redevient noir.

Dans cette deuxième partie, l'artiste manipule le discours en s'adressant directement à la personne qui visionne (you), il aborde de front ma vulnérabilité de spectatrice, le discours est dirigé assez violement vers moi.

Je n'ai pas le temps de trop penser à ce que je viens de voir, la troisième partie de la vidéo débute avec le logo animé de CNN à l'écran et la voix du même homme qu'au début qui annonce : « This is CNN ». Le montage rapide reprend. Une série de personnes qui présentent les nouvelles annoncent « I am American », « You are American », « We are Americans », « This is America ». Maintenant on s'adresse à moi : « Listen to me », « Don't talk, don't move, don't even react », « Actually, don't do anything at all », « Just get near me », « Can you speak? », « Can you say anything? », « Have you lost your voice all of a sudden? », « Maybe you never have anything to say to begin with », « Well, let me tell you something », « You are shallow and weak, you are constantly criticizing everything but the truth is you have never produced anything of enduring significance and now you're finding out just how inconsequential your opinions have been all along », « Are you even hearing me or are you so full of yourself? », « You are so hypocritical, self-absorbed and pathetic », « You love to complain about me in public, but guess who you run to at the first sign of trouble », « God, you make me sick », « Do not tell me how this is typical of your generation and definitely don't blame this on your parents ».

L'écran redevient noir.

Dans l'amorce de cette troisième partie, les lecteur·lectrices de nouvelles sont en mode « attaque » envers le public, ce dernier n'a rien à dire, rien à faire et n'a pas d'opinion, il

est cynique et hypocrite. Cette offensive narrative remet en question la réception des discours des bulletins de nouvelles et le rôle de la personne qui reçoit ces informations.

La quatrième partie de la vidéo reprend avec le logo animé de CNN et la voix du même homme qu'au début qui annonce : « This is CNN ». Le montage rapide reprend : « I'm so sorry this happened », « Sometimes I get carried away and speak without thinking », « Forgive me », « I really don't know what happened », « Both of us know that this time it's clearly not my fault », « Do try to see things from my perspective », « You know it's not easy to make a genuine connection these days », « Perhaps I talk too much », « Sometimes even I over react », « The truth is that I can repeat myself over and over and over, but for some reason you have serious difficulties remembering anything that I say », « It's not enough to turn me on once in a while », « I need more from you », « I need your attention », « I need to know I've been listened to », « I need to know that I've been understood », « And finally I need you to stop pretending to care, to get off your ass and start acting like you do, all right? ».

La cinquième partie s'amorce rapidement, CNN revient à l'écran et l'homme annonce : « This is CNN ». Et les personnes qui animent les bulletins de nouvelles se succèdent encore à un rythme effréné : « How did we get to this point? », « Where did we go wrong? », « What have we done? », « Where do our responsibilities begin? », « Where do our needs end? », « What have we done to deserve this? », « What could we have done to prevent it from happening? », « What can we learn? », « Where do we go from here? », « What do we know? », « What should we have done differently? », « Who can we trust? », « Will it end? », « Who can we blame? », « What do we want? », « How could we do this? », « How do we know? », « How far back do we go? », « How it will help us? », « What should we do? », « How could we ever explain this? », « What are the facts? », « What can we say? », « Why are we back to this point? »; le rythme s'accélère, il est difficile de suivre tout ce qui est dit.

L'écran devient noir.

La sixième partie de la vidéo reprend avec le logo animé de CNN à l'écran et la voix du même homme qu'au début qui annonce : « This is CNN ». Et ça reprend : « I don't know what to say », « Every time I try to speak carefully I fuck up and make a big mess », « I'm going to try to talk about myself now as genuinely as I possibly can », « This is important to me, so please listen »,

« The last few months have been difficult », « I've said too much », « I've done hurtful things », « I haven't said enough », « It seems we developed a taste for each other's weakness », « We attack, then quickly withdraw and defend », « We play dead », « We cannot handle the quiet », « I'm exhausted from trying », « I love you », « I miss you, even though we hardly ever spend any time away from each other », « But still I cannot give up », « I feel more alone in your company now than ever before ».

Et c'est la fin de la troisième et dernière œuvre.

CONCLUSION

Je termine ma thèse seule. L'écriture est un geste de retranchement. Les éléments qui constituent mon récit qui se déroulent sur près de 20 ans ont bien évidemment été marqués par des rencontres, des collaborations, des échanges et ont assurément influencé le cours de ma petite histoire. Les projets d'édition et de commissariat, les expositions et les expériences professionnelles se sont tous faits dans un esprit collaboratif; c'est ma façon habituelle de travailler. Mais dans ce projet de thèse, j'ai expérimenté l'isolement. J'avais besoin de faire autrement. C'est une des raisons pour lesquelles j'ai volontairement envisagé une exposition qui n'aurait pas lieu, et c'est par l'écriture, dans une posture narrative, que j'ai trouvé ma voix. Je voulais que mon projet doctoral prenne la forme d'une exposition idéale, dessinant les contours d'un affranchissement commissarial, du moins de l'affranchissement du quotidien d'une commissaire qui fait des expositions dans une galerie.

J'ai pris la décision de raconter deux histoires, l'une à la suite de l'autre, l'une qui a influencé l'autre; l'histoire de mon parcours qui mène à l'histoire d'une exposition. En parallèle à la période d'écriture de ces deux histoires, j'ai poursuivi des projets de commissariats, j'ai fait des expositions, j'ai produit des livres, j'ai enregistré des balados, j'ai géré une galerie, j'ai assisté à de trop nombreuses réunions, j'ai visité des ateliers d'artistes, j'ai fermé une galerie temporairement pendant la pandémie, j'ai fait des conférences, je me suis impliquée dans des associations représentatives nationales et régionales. Tout cela a influencé le choix des mots, la structure de la thèse, la forme de l'intervention.

Avec comme première visée de définir une posture de commissaire-narratrice tant dans l'écriture de la thèse que dans la conception d'une exposition, j'inscris cette démarche dans une narration qui traverse à la fois la thèse et l'intervention commissariale et qui agit comme le liant de toutes ces parties. C'est dans la première partie de la thèse, *Ce qu'il faut raconter*, que j'établis les bases méthodologiques ancrées dans la littérature où les fondements de cette posture de commissaire-

narratrice parviennent à prendre racines, pour ensuite se manifester plus librement dans l'écriture des deux parties subséquentes. Le cadre méthodologique se révèle en trois phases, comme trois strates se superposant au fil des pages de ce sous-chapitre, en approfondissant les façons dont la narration s'imbrique dans l'ensemble de ce projet. La narration, la situation narrative, le récit, le récit de soi, la métalepse, le chronotope et le dialogisme sont les premières notions littéraires que j'ai mises en commun pour constituer le socle de ma méthodologie. Afin de préciser la nature plus particulière du projet d'intervention, j'ai greffé à cette fondation les notions de propositions (comme forme littéraire), de description et d'ekphrasis. Avec pour visée d'identifier l'interrelation entre la thèse et l'exposition, j'ai finalement adjoint les concepts d'intertextualité, de paratexte et de titrologie à ce cadre méthodologique. La façon de rendre cette posture de commissaire-narratrice aussi effective dans la thèse que dans la proposition commissariale s'affirme dans une approche très personnelle, voire intime, par l'écriture au *je*. Cette trame narrative devient un espace d'expérimentations, au-delà de l'espace d'exposition. Cette méthodologie construite à partir d'éléments de la littérature constitue les fondations d'un exercice d'écriture de soi et d'écriture de l'exposition.

Toujours dans cette première partie de la thèse, *Ce qu'il faut raconter*, et en complément à la construction méthodologique autour de la narration, j'ai défini le cadre théorique (*Ce que les autres ont raconté*) selon les trois autres éléments constitutifs du projet, soit les expositions, le commissariat ainsi que les guerres et les médias d'information. L'étude de ce corpus théorique, auquel se greffe un cadre méthodologique, mais également l'étude d'un corpus d'œuvres sélectionnées pour l'exposition racontée, me permet d'affirmer qu'il existe une corrélation entre la fabrication du récit dans les reportages de guerre, la fabrication du récit dans un corpus d'œuvres d'art contemporain qui traitent de la relation guerre-média-narration, et la fabrication du récit dans la mise en exposition par une approche commissariale de la narration. C'est d'ailleurs en me positionnant telle une commissaire-faiseuse d'expositions-autrice-praticienne-chercheuse que cette relation entre les différents modes de fabrication de récits se concrétise.

Après avoir étudié un vaste corpus d'œuvres qui traitent de la guerre au cours des premières années de recherche au doctorat, il m'a été possible d'identifier trois œuvres⁵² proposant une corrélation entre la guerre et la façon dont elle est racontée par les médias. Cela m'a amenée à constater que j'ai appris la guerre par les mots et par l'écran, on me l'a racontée, ce qui a déterminé l'appareillage méthodologique que j'ai développé en réponse à ce constat. C'est ainsi que la narrativité est devenue l'enjeu principal de ma démarche, répondant aux œuvres sélectionnées et à ma relation avec la guerre. Cela dit, j'ai fait face à une difficulté en tentant de raconter des œuvres par l'écriture, sans tomber dans le récit d'une visite d'exposition par exemple. C'est ainsi que les notions de description et d'ekphrasis m'ont permis de traiter les œuvres, intégrées dans un concept plus global de proposition d'exposition, le tout rédigé toujours au *je* en affirmant ma posture de narratrice. En parallèle à ces recherches sur des œuvres bien réelles, je menais une réflexion sur les actions de fermeture de galeries, de musées et d'expositions, et sur les potentialités de faire exposition ailleurs que dans l'espace physique d'une galerie ou d'un musée. Je me suis donc engagée dans une réflexion sur la possibilité de faire cohabiter des œuvres déjà réalisées avec la narration comme sujet et la forme de l'intervention, adoptant la structure d'une proposition d'exposition dématérialisée. Pour parvenir à cette exposition racontée par l'élaboration d'une proposition d'exposition narrative qui aborde la guerre, j'ai choisi de m'engager entièrement dans un exercice d'écriture narrative, où le récit me permet d'ancrer les fondements et les implications de cette pratique. Ce récit se déploie dans la deuxième partie de cette thèse, *Ce que je raconte*, et contribue à connecter l'ensemble des expériences vécues en lien avec les guerres et le commissariat d'exposition, proposant une mise en perspective des motivations sous-jacentes au sujet et à la forme de mon intervention, une proposition d'exposition racontée par une commissaire-narratrice.

Ce n'est pas uniquement par la narration, mais plutôt en l'annexant à la forme d'une proposition d'exposition, qu'il m'a été possible d'activer l'expérience commissariale afin que l'exposition racontée puisse être considérée comme un médium. Si j'affirme que cette forme expositionnelle

⁵² *Gulf War TV War* de Michel Auder, *Raw Footage* de Aernout Mik et *CNN Concatenated* d'Omer Fast.

est idéale, c'est notamment parce qu'il m'a été possible de rendre compte par l'acte narratif de l'ensemble des constituantes de l'exposition au moyen de l'écriture.

Considérer l'exposition comme le médium de la commissaire implique de contribuer activement à sa conception tout en respectant la nature et le contenu des œuvres. Cela dit, dans un contexte bien concret, des contraintes de toutes sortes influencent les avenues possibles de la matérialité de l'exposition. Or, grâce à l'écriture commissariale d'une proposition d'exposition où il y a narration, chacune des composantes de l'exposition est décrite et envisagée dans des conditions optimales de présentation potentielle. Les œuvres de l'exposition racontée sont d'ailleurs décrites le plus factuellement possible, dans une volonté de traduire fidèlement, par l'écriture, les séquences d'images et de sons dont elles sont constituées. Ultimement, l'intervention prend la forme d'un livre publié; le médium de l'exposition se trouve ainsi en concordance avec la nature même du contenu textuel dont elle est composée. Parvenir à m'affranchir de toutes contraintes relatives à la réalisation d'une exposition en galerie et envisager le livre comme espace idéal de mon intervention s'est finalement imposé comme le résultat à atteindre tout au long de ce processus. Je considère avoir réussi à raconter une exposition comme on m'a raconté la guerre, dans l'affirmation d'une posture de commissaire-narratrice qui met en récit une sélection d'œuvres. Dans une forme d'appropriation narrative d'une proposition d'exposition, je suis parvenue à dématérialiser mon approche du commissariat, du moins à me libérer des murs blancs de la galerie.

À la lumière de l'analyse de plusieurs cas d'étude d'approches narratives en art contemporain, j'en suis arrivée au constat que la majorité des exemples probants sont produits par des artistes, très peu par des commissaires. La plupart des écrits sur les formes littéraires de l'exposition traitent d'ailleurs de l'intégration de la littérature dans l'exposition, mais pratiquement jamais de l'exposition se manifestant dans la forme littéraire. Aussi, une grande majorité de cas de fermetures d'expositions ou de musées, tel que le rapportent Mathieu Copeland et Balthazar Lovay dans l'ouvrage *The Anti-Museum* (2017), sont des interventions artistiques. Quant au fait de considérer le livre comme un espace d'exposition, ma posture se rapproche davantage du

concept de livre d'artiste, il me faudrait envisager de qualifier mon intervention de *livre de commissaire*. L'ensemble de ces constats me confirme le potentiel créatif du travail commissarial, comme le démontre avec justesse Beti Žerovc (2018), et me permet d'envisager le statut de créatrice d'une exposition, sans me réclamer du statut de commissaire-artiste.

À la lumière d'un parcours doctoral en études et pratiques des arts où mes préoccupations de commissaire ne trouvaient pas nécessairement écho auprès de celles de mes collègues de classe majoritairement artistes, et en regard du fait que je ne prétends aucunement, dans cette thèse, apporter une contribution à l'histoire de l'art, ma posture de commissaire-faiseuse d'expositions-autrice-praticienne-chercheuse, dans laquelle ma démarche de commissaire-narratrice s'imbrique, se confirme comme étant plutôt juste. Elle témoigne que j'ai identifié mon terrain d'expérimentations, que la forme de mes projets d'exposition sera influencée par un parcours plutôt atypique et que les valeurs qui guideront mes choix et mes actions sont la curiosité, l'expérimentation, la prise de risque et la confiance.

Mon intérêt pour les guerres actuelles et passées ne semble pas s'amenuiser malgré le fait que je sois rendue à la rédaction de la conclusion de ce projet. J'apprends toujours à propos de ces guerres par l'écran (nouvelles télévisées, documentaires, films), par les textes (journaux, essais, bandes dessinées) ou par les œuvres. D'ailleurs, certains projets d'exposition, en collaboration avec des artistes et des commissaires qui abordent différents enjeux relatifs aux guerres, sont prévus dans les années à venir.

Quant à la forme narrative de ce projet et à l'approche narrative du commissariat, j'ai ancré les fondements de cette pratique et de cette posture dans ce projet doctoral. Pour bien qu'il s'agisse réellement de la fin de la thèse, j'y vois l'amorce d'un enjeu de recherche qui pourra se déployer sur un temps plus long. Je considère avoir épuisé l'aspect autoréflexif et la visée autoréférentielle du ce récit. Dans une volonté d'approfondir la notion de récit, je veux transformer le *je* personnel vers un *je* collectif, envisageant de regrouper des œuvres qui utilisent la forme du récit avec pour finalité de considérer l'exposition de ces œuvres comme un récit transpersonnel. Je considérais

que l'exposition *The State of Parenthesis* réalisée en 2017 était la première partie d'une plus vaste réflexion sur le travail d'écriture de l'exposition ou de l'exposition d'écriture. Je considère donc la notion de récit comme le sujet de la prochaine itération. Dans le cadre d'un projet de recherche⁵³ où j'agis comme co-chercheuse, j'envisage de développer un projet de recherche/exposition qui abordera le principe narratif dans le collectionnement d'œuvres d'art, avec comme point d'appui le projet *Partners* d'Ydessa Hendeles.

Quand on m'a donné la responsabilité de rédiger l'appel de candidatures pour le poste de direction à la Galerie UQO en 2018, fonction que j'occupais de façon temporaire depuis 2015, j'ai proposé de nommer ce poste *directrice-commissaire*. Ce double titre permettait de considérer à la fois les tâches de gestionnaire qui relèvent de la direction, mais également le travail de recherche qu'implique le commissariat. Il serait donc juste de nommer la personne qui siège à ce poste *gestionnaire-chercheuse*. On m'a souvent questionnée sur le titre de mon poste, vu que la Galerie UQO n'a pas de collection : commissaire de quoi? Dans les faits, je l'envisageais comme le commissariat de la galerie en tant que telle, de l'institution muséale au sens large, de l'ensemble de ses composantes, de ses axes de recherche et de création, de sa programmation, de ses programmes publics et parfois de certaines expositions. En somme, il s'agissait de positionner, par la spécificité du titre des fonctions de la direction, le commissariat de façon transversale à l'ensemble de l'organisation. Après huit ans d'activités, cette expérimentation commissariale institutionnelle devient de plus en plus tangible. Je cherche à ramifier et à rendre cohérent l'ensemble des actions que je mène à la galerie, découvrant à chaque nouveau projet ou à chaque nouvelle initiative une façon de rendre ma posture de praticienne chercheuse effective et pertinente. Il y a, bien entendu, quelques glissements pour répondre à certains critères de subventionnaires ou pour s'adapter aux réalités de l'université. Mais de façon globale, je crois avoir ancré les assises d'un tel poste et j'espère avoir la chance de poursuivre cette expérimentation au cours des prochaines années, d'autant plus qu'un projet d'architecture se dessine à l'horizon.

⁵³ Co-chercheuse dans l'équipe *Art et Musée* du projet de recherche et création *Créer avec les collections*, soutenu par le FRQSC (dir. : Mélanie Boucher, UQO).

Dans cette visée de commissariat étendu à l'institution, et voulant offrir une suite à la réflexion menée lors de la fermeture de la Galerie UQO pendant la pandémie avec le projet *Chercher l'ouverture*, j'ai invité le commissaire Mathieu Copeland à présenter son projet *The Anti-Museum : an Anti-Documentary*, qui propose une réflexion sur la fermeture forcée des musées et des expositions, qui fut également l'un des champs d'investigation de l'ouvrage *The Anti-Museum* (2017). Copeland déclinera son projet *The Anti-Museum : an Anti-Documentary* en une exposition ayant comme projet central cet anti-documentaire auquel s'adjoignent des interventions inédites d'artistes internationaux·ales, soit Stefan Brüggemann, Graciela Carnevale, Philippe Decrauzat, FM Einheit, Henry Flynt, Kenneth Goldsmith, Swetlana Heger, Liliane Lijn, Ben Morea, Ben Vautier. C'est lors du vernissage de cette exposition en octobre 2023 que sera rendue publique mon intervention doctorale, le lancement de la publication *Sans exposition : Gulf War TV War, Raw Footage, CNN Concatenated*. Il n'y a pas de meilleur moment, à mes yeux, pour lancer le livre d'une exposition qui n'aura pas lieu, qu'une exposition qui traite de la fermeture des musées comme geste délibéré et assumé.

ANNEXE A
FIGURES



Figure 1

Michel Auder

Gulf War TV War, 1991, monté en 2017

Vidéo numérique, couleurs, son

102 minutes

Source de toutes les images : Michel Auder



Figure 2

Michel Auder

Gulf War TV War, 1991, monté en 2017

Vidéo numérique, couleurs, son

102 minutes

Source de toutes les images : Michel Auder



Figure 3

Michel Audo

Gulf War TV War, 1991, monté en 2017

Vidéo numérique, couleurs, son

102 minutes

Source de toutes les images : Michel Audo



Figure 4

Aernout Mik

Raw Footage, 2006

Installation vidéo et sonore sur 2 écrans

(images tirées du matériel documentaire trouvé : Reuters et Independent Television News (ITN),
source ITN)

Vidéo numérique

Vue de l'installation à Kunstverein Hannover, Allemagne, 2007 (Photographe : Raimund
Zakowski)

Avec l'aimable autorisation de : carlier | gebauer, Berlin



Figure 5

Aernout Mik

Raw Footage, 2006

Installation vidéo et sonore sur 2 écrans

(images tirées du matériel documentaire trouvé : Reuters et Independent Television News (ITN),
source ITN)

Vidéo numérique

Vue de l'installation à Kunstverein Hannover, Allemagne, 2007 (Photographe : Raimund
Zakowski)

Avec l'aimable autorisation de : carlier | gebauer, Berlin



Figure 6

Aernout Mik

Raw Footage, 2006

Installation vidéo et sonore sur 2 écrans

(images tirées du matériel documentaire trouvé : Reuters et Independent Television News (ITN),
source ITN)

Vidéo numérique

Vue de l'installation à Kunstverein Hannover, Allemagne, 2007 (Photographe : Raimund
Zakowski)

Avec l'aimable autorisation de : carlier | gebauer, Berlin



Figure 7

Omer Fast

CNN Concatenated, 2000-2002

Vidéo monobande, couleurs, son (anglais)

Durée : 18 minutes (en boucle)

Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de James Cohan, New York



Figure 8

Omer Fast

CNN Concatenated, 2000-2002

Vidéo monobande, couleurs, son (anglais)

Durée : 18 minutes (en boucle)

Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de James Cohan, New York



Figure 9

Omer Fast

CNN Concatenated, 2000-2002

Vidéo monobande, couleurs, son (anglais)

Durée : 18 minutes (en boucle)

Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de James Cohan, New York

ANNEXE B

Liste des commissariats réalisés de 2012 à 2023

2023

Mirement/L'instabilité / Geneviève Chevalier

Galerie UQO

Démissionner de la vie des arts / Antoine Larocque

Galerie UQO

Si les choses étaient différentes, nous ferions autrement / Geneviève Matthieu

Co-commissaire : Carmelle Adam

Galerie UQO et VOART – Centre d'exposition de Val d'Or

2022

Contageous Speech / Nicoline van Harskamp

Galerie UQO

4x4 – ceci n'est pas une voiture / Emanuel Licha

Galerie UQO

Englishes / Nicoline van Harskamp

Galerie UQO

2020

Établissements de détention de Hull : 232 beds / Sheena Hoszko

Galerie UQO

2019

Perpetual Guest / Jinny Yu

Galerie UQO

Les maîtres du monde sont des gens / Clément de Gaulejac

Galerie UQO

La Robe de chair au Musée national : expositions et reconstitution

Co-commissaire : Mélanie Boucher et commissaire adjointe : Jessica Ragazzini

Galerie UQO

Re : Travailler ensemble / Re : Working Together

Co-commissaire: Heather Anderson

Artistes: Redmond Entwistle, Hannah Jickling et Helen Reed, Emmanuelle Léonard, Ahmet Ögüt, Mikhail Karikis, Kim Waldron et Émilie Monnet

Galerie UQO et CUAG - Carleton University

2018

Temporaire de 2009 à 2017

Co-commissaire : Véronique Guitard

Galerie UQO

Euphorie-propagande / Marc-Antoine K. Phaneuf

Galerie UQO

Vidéoconférence / Rabih Mroué

Galerie UQO

2017

Who Isn't She: A Wendy Retrospective / Walter Scott

Galerie UQO

THE STATE OF PARENTHESIS*

Artistes : Simon Bertrand, Stefan Brüggemann, Jean-Max Colard, Cindy Dumais, Marc-Olivier Hamelin, Sophie Jodoin, Christos Pantieras, Karina Pawlikowski

Galerie UQO

L'aménagement incitatif / Mélanie Myers

Galerie UQO

La Galerie UQO présente ICI :

Harald Szeemann, documenta 5

Commissaire : David Platzker

Recherche et mise en exposition à la Galerie UQO par Mélanie Boucher et Marie-Hélène Leblanc

Galerie UQO

2016

Neuf vues prises à partir du point de vue de Vladimir Ilitch Oulianov, dit Lénine / Pavel Pavlov

Galerie UQO

Le département des plantes / Catherine Lescarbeau

Fonderie Darling

Le département des plantes de bureau / Catherine Lescarbeau

Galerie UQO

2016- suite

Le nouvel atelier / Jennifer Lefort

Galerie UQO

2015

S'endormir près du monument pendant la révolution

Artistes : Bojan Fajfric, Milutin Gubash et Guillermo Trejo

Galerie UQO

La fin du dialogue : le mur.

Artistes : Mirelle Borra, Martin Bureau, Marc-Olivier Hamelin, Éric Ladouceur, Mériol Lehmann et Gisela Restrepo

L'Écart Lieu d'art actuel

2013

Preparing for Serious Events / Emanuel Licha

Axenéo7

Préparation Réparation / Harun Farocki et Emanuel Licha

Available Light Screening Collective et DAIMON

Séjour temporaire | altération provisoire

Artistes : Sofian Audry, Marie-Claude Bouthillier, Jean François Caissy, Sylvie Crépeault, Marc Dulude, Milutin Gubash, Donna Legault et Pierre-Olivier Fréchet-Martin

Centre d'artistes Vaste et Vague

2012

Prendre pose – Striking a pose / Emanuel Licha

Musée régional de Rimouski

BIBLIOGRAPHIE

Adorno, T. (2001). *Minima Moralia. Réflexions sur la vie mutilée*. Paris, Éditions Payot et Rivages.

Agamben, G. (2003). *Ce qui reste d'Auschwitz*. Paris, Éditions Payot et Rivages.

Agamben, G. (2007). *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Paris, Éditions Payot et Rivages.

Alberro, A. et Stimson, B. (dir.) (2011). *Institutional critique. An anthology of artist's writings*. Cambridge et Londres, MIT Press.

Anastas, R., Cesaro, A. et Fraser, A. (2019). *Andrea Fraser. Collected Interviews 1990-2018*. Londres, A.R.T. Press and Koenig Books.

Arasse, D. (2000). *On n'y voit rien. Descriptions*. Paris, Éditions Denoël.

Arendt, H. (1989). *Penser l'événement*. Paris, Belin.

Arendt, H. (1995). *Qu'est-ce que le politique?* Paris, Éditions du Seuil.

Armleder, J., Copeland, M., Metzger, G., Perret, M. et Phillpot, C. (dir.) (2009). *Voids. A Retrospective*. Dijon, Les Presses du réel.

Atanassov, S. (2004). « Todorov ou le moi dialogique au carrefour des cultures », *Revue Canadienne de Littérature Comparée*, Vol 31, N°2, 137-151.

Athanassopoulos, V. (dir.) (2018). *Quand le discours se fait geste. Regards croisés sur la conférence-performance*. Dijon, Les Presses du réel.

Austin, J. L. (1970). *Quand dire, c'est faire*. Paris, Éditions du Seuil.

Baduel, P. (1993). « Les médias et la production du réel. L'exemplarité de la seconde guerre du Golfe », *Revue du monde musulman et de la Méditerranée*, N°68-69. p. 265-274.

Baer, U. (2002). *Spectral Evidence. The Photographie of Trauma*. Cambridge et Londres, MIT Press.

Bakhtine, M. (1970). *La poétique de Dostoïevski*. Paris, Éditions du Seuil.

Bakhtine, M. (1977). *Le marxisme et la philosophie du langage*. Paris, Les Éditions de Minuit.

Bakhtine, M. (1978). *Esthétique et théorie du roman*. Paris, Gallimard.

- Bal, M. (1996a). *Double Exposures: the subject of cultural analysis*. New York, Londres, Routledge.
- Bal, M. (2016b): « My Narratology. An Interview with Mieke Bal », *DIEGESIS. Interdisciplinary E-Journal for Narrative Research / Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung* 5.2. p. 101-104.
- Bal, M. (2017). *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative* (Fourth Edition). Toronto, University of Toronto Press.
- Bal, M. (2020). *Exhibition-ism: Temporal Togetherness*. Berlin, Sternberg Press.
- Baqué, D. (2004). *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*. Paris, Éditions du Regard.
- Baqué, D. (2006). *Pour un nouvel art politique : de l'art contemporain au documentaire*. Paris, Flammarion.
- Baqué, D. (2009). *L'effroi du présent : figurer la violence*. Paris, Flammarion.
- Barthes, R. (1984). *Le bruissement de la langue*. Paris, Éditions du Seuil.
- Baudrillard, J. (1981). *Simulacres et simulations*. Paris, Éditions Galilée.
- Baudrillard, J. (1991). *La guerre du Golfe n'a pas eu lieu*. Paris, Galilée.
- Baxandall, M. (1991). « Introduction : langage et explication », *Formes de l'intention : sur l'explication historique des tableaux*. Nîmes, Jacqueline de Charbon, p. 21-36.
- Belleau, A. (1987). Du dialogisme bakhtinien à la narratologie. *Études françaises*, vol.23, n°3, 9-17.
- Bellour, R. (1990). *L'Entre-Images, Photo. Cinéma. Vidéo*. Paris, La Différence.
- Bellour, R. (1999). *L'Entre-Images 2, Mots, Images*. Paris, P.O.L.
- Bellour, R. (2012). *La querelle des dispositifs. Cinéma – installations, expositions*. Paris, P.O.L.
- Bénichou, A. (dir.) (2011). *Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*. Dijon, Les Presses du réel.
- Benjamin, W. (2012). *Critique de la violence*. Paris, Éditions Payot et Rivages.
- Bessière, J. et Payen, E. (dir.) (2015). *Exposer la littérature*. Paris, Éditions du Cercle de la Librairie.

- Beyn, A., DAAD Artists-in-residency Program, Radul, J. (dir.) (2018). *This Is Television*. Berlin, Sternberg Press.
- Bilal, W. et Lydersen, K. (2008). *Shoot an Iraqi*. San Francisco, City Books.
- Bloch, M. (1999). *Réflexions d'un historien sur les fausses nouvelles de la guerre*. Paris, Éditions Allia.
- Bouthoul, G. (1962). *Le Phénomène Guerre*. Paris, Payot.
- Bouthoul, G. (1991). *Traité de polémologie. Sociologie des guerres*. Paris, Payot.
- Brandon, B. (2007). *Art and war*. New York, I.B. Tauris.
- Butler, J. (2007). *Le récit de soi*. Paris, Presses Universitaires de France.
- Butler, J. (2010). *Ce qui fait une vie. Essai sur la violence, la guerre et le deuil*. Paris, Éditions La Découverte.
- Calle, S. (2000). *Fantômes*. Arles, Actes Sud.
- Caruth, C. (1996). *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- Chenoweth, E. et Lawrence, A. (2010). *Rethinking Violence*. Cambridge et Londres, The MIT Press.
- Chevrier, G. (2002). Guerre du Golfe et télévision : un mariage stratégique. *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, 86, 63-84.
- Cixous, H. (2015). Lettre à Adel Abdessemed. *Études françaises*, 51(2), 37-45.
<https://doi.org/10.7202/1031227ar>
- Clausewitz, C.V. (1955). *De la guerre*. Paris, Les Éditions de Minuit.
- Coelwij, L. et Martinetti, S (dir.) (2016). *Seth Siegelaub: Beyond Conceptual Art*. Amsterdam et Cologne, Stedelijk Museum Amsterdam et Verlag Buchhandlung Walter König.
- Colard, J. (2010). Quand la littérature fait exposition. *Littérature*, 160, 74-88. <https://doi.org/10.3917/litt.160.0074>
- Colard, J. (2013a). The Novel as an Exhibition, the Exhibition as a Novel. *Cura* no 15, p. 62-65.

Collectif (1998). *Le Texte de l'œuvre d'art : la description*. Strasbourg, Presses Universitaires; Colmar, Musée d'Unterlinden.

Collectif (2008). *Signals in the dark: Art in the Shadow of War*. Toronto, Blackwood Gallery et Justina M. Barnicke Gallery.

Collectif (2016). *Légende**. Dijon, Les Presses du réel.

Collectif (2021). *Le Dictateur*. Milan, Le Dictateur Press.

Collington, T.-L. (2000). *La corrélation essentielle des rapports spatio-temporels : la validité heuristique du chronotope de Bakhtine*. (Thèse de doctorat). Université de Toronto.

Copeland, M. (2010). *Une exposition à être lue*. Volume 1. Delme, centre d'art contemporain - la synagogue de Delme.

Copeland, M. (2011a). *Une exposition à être lue*. Volume 2. Genève, Haute école d'art et de design.

Copeland, M. (2011b). *Une exposition à être lue*. Volume 3. Londres, The David Roberts Art Foundation.

Copeland, M. (2013a). *Une exposition à être lue*. Volume 4. Paris, Jeu de paume.

Copeland, M. (2013b). *Chorégrapheur l'exposition*. Dijon, Les Presses du réel.

Copeland, M. (2015). *L'exposition d'un film*. Dijon, Les Presses du réel.

Copeland, M. (2021). *Mathieu Copeland, Marie-Hélène Leblanc, Jennifer Lacey, Lætitia Sadier*. Paris, Ferme du Buisson.

De Landa, E. (1991). *War in the age of intelligent machines*. New York, Swerve Editions.

Demos, T.J. (2013). *The Migrant Image: The Art and Politics of Documentary During Global Crisis*. Durham, Duke University Press.

Derieux, F. (dir.). (2007). *Harald Szeeman. Méthodologie individuelle*. Zurich, JRP | Ringier.

Desmet, N. (2009a). Invisibility So As Not To Disappear. *No 66 – Disparition*. Montréal, Esse.

Desmet, N. (2009b). Une relation esthétique impossible : les expositions dans lesquelles il n'y a rien à voir. *Nouvelle revue d'esthétique*, 3, 85-92.

<https://doi.org/10.3917/nre.003.0083>

Desmet, N. (2011). L'art de faire le vide : l'exposition comme dispositif de disparition de l'œuvre. *Nouvelle revue d'esthétique*, 8, 40-49. <https://doi.org/10.3917/nre.008.0040>

Desvallées, A. et Mairesse, F. (dir). (2011). Commissaire, *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* (p. 643). Paris, Armand Colin.

Deutsche, R. (2010). *Hiroshima after Iraq. Three studies in art and war*. New York, Columbia University Press.

Didi-Huberman, G. (2003). *Images malgré tout*. Paris, Les Éditions de Minuit.

Didi-Huberman, G. (2009). *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1*. Paris, Les Éditions de Minuit.

Didi-Huberman, G. (2010). *Remontages du temps subi. L'Œil de l'histoire, 2*. Paris, Les Éditions de Minuit.

Didi-Huberman, G. (2011). *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'Œil de l'histoire, 3*. Paris, Les Éditions de Minuit.

Didi-Huberman, G. (2012). *Peuples exposés, peuples figurants. L'Œil de l'histoire, 4*. Paris, Les Éditions de Minuit.

Dupeyrat, J. (2017). *Entretiens : perspectives contemporaines sur les publications d'artistes*. Rennes, Éditions Incertain Sens, collection Grise.

Eleey, P. et Katrib, R. (dir.) (2019). *Theater of Operations – The Gulf Wars 1991–2011*. New York, MoMA PS1.

Ferguson, B. Greenberg, R. et Nairne, S. (1996). *Thinking about Exhibitions*. New York, Londres, Routledge.

Flusser, V. (2013). *Post-History*. Minneapolis, Univocal Publishing.

Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris, Gallimard.

Foucault, M. (1977). *Dits et écrits, volume III*. Paris, Gallimard.

Galić, G. et Gredig, G.-R. (2008). *Photographers in Conflict*. Baden, Kodoji Press.

Galić, G. et Gredig, G.-R. (2012). *Ma Biće Bolje*. Baden, Kodoji Press.

- Genette, G. (1966). Frontières du récit. *Communications*, 8, 1966. *Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit*, p. 152-163.
- Genette, G. (1972). *Figures III*. Paris, Éditions du Seuil.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes*. Paris, Éditions du Seuil.
- Genette, G. (1987). *Seuils*. Paris, Éditions du Seuil.
- Genette, G. (2004). *Métalepse*. Paris : Éditions du Seuil.
- Genette, G. (2007). *Discours du récit*. Paris, Éditions du Seuil.
- Gérard, G. (1996). Frontières du récit. *Communications*, 8. *Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit*, p. 152-163.
- Gilman, C. et Sundell, M. (dir.) (2010). *The Storyteller*. Zurich et New York, JRP|Ringier et ICI.
- Gioni, M., Carrion-Murayari, G. et Bell, N. (dir.) (2014). *Here and Elsewhere*. New York, New Museum.
- Glicenstein, J. (2009). *L'art : une histoire d'expositions*. Paris, Presses Universitaires de France.
- Glicenstein, J. (2015). *L'invention du curateur : mutations dans l'art contemporain*. Paris, Presses universitaires de France, p. 67.
- Glicenstein, J. (2021). « Qu'est-ce qu'un auteur (d'exposition)? », *Captures*, vol. 6, no 2 (novembre), dossier « Inspirations littéraires de l'exposition ». En ligne : <http://www.revuecaptures.org/node/5272/>
- Gluck, C. (2003). « 11 Septembre. Guerre et télévision au XXI^e siècle ». *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 58, 135-162. <https://www.cairn.info/revue--2003-1-page-135.htm>
- Godeau, F. (dir.) (2006). *Et in fabula pictor : peintres-écrivains au XX^e siècle : des fables en marge des tableaux*, Paris, Éditions Kimé.
- Greenberg, R. (1987), The Acoustic Eye. *Parachute* 46, p. 106-108.
- Hartog, F. (2012). *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*. Paris, Éditions du Seuil.
- Heffernan, J. (1993). *Museum of Words. The Poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago et Londres, The University of Chicago Press.

Heffernan, J. (1999). « Speaking for Pictures: the Rhetoric of Art Criticism », *Word and Image*, vol. 15, n° 1, p. 19-33.

Heinich, N. et Pollak, M. (1989). « Du conservateur de musée à l'auteur d'expositions : l'invention d'une position singulière », *Sociologie du travail*, p. 29-49.

Hendeles, Y. (2003). *Partners*. Munich, Haus der Kunst.

Herschdorfer, N. (2011). *Jours d'après. Quand les photographes reviennent sur les lieux du drame*. Paris, Thames & Hudson.

Hlavajova, M. et Winder, J. (dir.) (2010). *Concerning War: A Critical Reader in Contemporary Art*. Pays-Bas, BAK.

Hlavajova, M. et Winder, J. (dir.) (2012). *Rabih Mroué: A BAK critical Reader in Artists' Practice*. Pays-Bas, BAK.

Hoskins, A. et O'Loughlin, B. (2010). *War and Media. The Emergence of Diffused War*. Cambridge, Polity Press.

Krieg, A. (2002). « Regards sur les médias dans le conflit Yougoslave », Questions de communication [En ligne], 1 | 2002, mis en ligne le 01 mars 2002, consulté le 09 décembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/6469>

Lambert, F. (1998). Espace et narration : théorie et pratique. *Études littéraires*, 30 (2), 111–121. <https://doi.org/10.7202/501206ar>

Lekkerkerk, N. (2017). *The Standard Book of Noun-Verb Exhibition Grammar*, Eindhoven, Onomatopee.

Levé, E. (2015). *Œuvres*. Paris, P.O.L.

Lind, M. (dir.) (2012). *Performing the Curatorial: Within and Beyond Art*. Berlin, Sternberg Press.

Lippard, L. (1990). *A Different War: Vietnam in Art*. Bellingham, Whatcom Museum of History and Art; Washington, The Real Comet Press.

Lits, M. (2010), « L'impossible clôture des récits multimédiatiques », *A contrario*, 13, p. 113-124.

Lits, M. (2012). « Quel futur pour le récit médiatique? », Questions de communication [En ligne], 21 | 2012, mis en ligne le 01 septembre 2014, consulté le 30 avril 2019. URL : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.6562>

- Lütticken, S. (2013). *History in motion. Time in the Age of the Moving Image*. Berlin, Sternberg Press.
- Mackenna, T. et Janssen, E. (2013). *WAR AS EVER!*. Eindhoven, Onomatopee.
- Marin, L. (1994). « Mimesis et description », *De la représentation*, Paris, Seuil/Gallimard, p. 251-266.
- Marion, P. (1997). Narratologie médiatique et médiagénie des récits, *Le récit médiatique*, Vol. 7, Recherches en communication. p. 61-87.
- Massumi, B. (2021). *Ontopouvoir - Guerre, Pouvoirs, Perceptions*. Paris, Les Presses du réel.
- Matar, D. et Harb, Z. (dir.) (2013). *Narrating Conflict in the Middle East. Discourse, Image and Communications Practices in Lebanon and Palestine*. Londres, I.B. Tauris & Co Ltd.
- Mercier, A. (1993). Médias et violence durant la guerre du Golfe. *Cultures & Conflits* [En ligne], 09-10 | printemps- été 1993, mis en ligne le 04 mars 2005, consulté le 01 novembre 2014. URL : <http://conflits.revues.org/296>
- Michaud, G. (1984). Bakhtine lecteur de Bakhtine. *Études françaises*, vol. 20, n°1, 137-151.
- Michaud, G. (dir.) (2015). Toucher des yeux. Nouvelles poétiques de l'ekphrasis, *Études françaises*, Volume 51, numéro 2.
- Mitchell, W.J.T. (1986). *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago et Londres, The University of Chicago Press.
- Mitchell, W.J.T. (1994). *Picture Theory*. Chicago et Londres, The University of Chicago Press.
- Moles, A. (1972). Notes pour une typologie des évènements. *Communications*, 18, L'évènement, 90-96.
- Morton, T. (2011). [Insert Title Here] *Towards a partial typology of anglophone exhibition titles*. Frieze, Issue 139, 1^{er} mai 2011. Consulté le 2 janvier 2023. URL : <https://www.frieze.com/article/insert-title-here>
- Mougin, P.(dir.) (2017). *La tentation littéraire de l'art contemporain*. Paris, Les Presses du réel.
- Nachtergaeel, M. (2015). Écritures plastiques et performances du texte : une néolittérature?. Bricco, E. (dir.), *Le bal des arts : le sujet et l'image : écrire avec l'art*. Macerata, Quodlibet. Tiré de <http://books.openedition.org/quodlibet/506>

Nachtergaeel, M. (2021). « Narrations curatoriales. Écriture de l'exposition, fictions et récits dans l'art contemporain », *Captures*, vol. 6, no 2 (novembre), dossier « Inspirations littéraires de l'exposition ». En ligne : <http://www.revuecaptures.org/node/5477/>

Nancy, J.-L. (2015). Ekphrasis. *Études françaises*, 51(2), 25–35.
<https://doi.org/10.7202/1031226ar>

Nora, P. (1978). L'évènement monstre. *Communications*, 18, *L'évènement*, 162-172.

Obrist, H. (2014). *Ways of Curating*. Londres, Allen Lane.

O'Neill, P. (dir.) (2011). *Curating Subjects*. Londres, Open Edition.

O'Neill, P. (2012). *The Culture of Curating And The Curating Of Culture(s)*. Cambridge et Londres, The MIT Press.

O'Neill, P et Wilson, M. (dir.) (2015). *Curating Research*. Londres, Open Edition.

O'Neill, P., Wilson, M, Steeds, L. (dir.) (2016). *The Curatorial Conundrum*. Cambridge, The MIT Press.

Orlow, U. (2014). *Unmade Film*. Zürich, edition fink.

Owens, C. (1979). « Earthwords », *October*, Vol. 20, p. 120-130.

Poinsot, J. (2008). *Quand l'œuvre a lieu*. Dijon, Les Presses du réel.

Rancière, J. (2000). *Le partage du sensible : esthétique et politique*. Paris, La Fabrique éditions.

Rancière, J. (2003). *Le destin des images*. Paris, La Fabrique-éditions.

Rancière, J. (2005). *Chroniques des temps consensuels*. Paris, Éditions du Seuil.

Rancière, J. (2012). *Figures de l'histoire*. Paris, PUF.

Rancière, J. (2017). *Les bords de la fiction*. Paris, Éditions du Seuil.

Reichensperger, P. (dir.) (2013). *Terms of Exhibiting (from A to Z)*. Berlin, Verlag / Publisher and Sternberg Press.

Renard, H. (2013). *Sans titre*. Lausanne, art&fiction.

Ricœur P. (1990). *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil.

- Ricoeur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris, Éditions du Seuil.
- Ritchin, F. (2010). *Bending the Frame. Photojournalisme, Documentary, and the Citizen*. New York, Aperture.
- Rito, C. et Balaskas, B. (dir.) (2020). *Institution as Praxis—New Curatorial Directions for Collaborative Research*. Berlin, Sternberg Press.
- Rosenthal, O. (2010). Entretien avec Jean-Yves Jouannais. *Littérature*, 160, 14-19. <https://doi.org/10.3917/litt.160.0014>
- Rouso, H. (2012). *La dernière catastrophe. L'histoire, le présent, le contemporain*. Paris, Éditions Gallimard.
- Sontag, S. (2003). *Devant la douleur des autres*. Paris, C. Bourgeois éditeur.
- Steyerl, H. (2012). *The Wretched of the Screen*. Berlin, Sternberg Press.
- Szeemann, H. (1996). *Écrire les expositions*, Bruxelles, La lettre volée, coll. Le couloir parallèle.
- Thea, C. (2010). *On Curating*. New York, D.A.P. / Distributed Art Publishers.
- Thériault, M. (dir.) (2008). *Harun Farocki, One Image Doesn't Take the Place of the Previous One*. Montréal, Leonard and Bina Ellen Art Gallery, Université Concordia.
- Tiravanija, R. (2007). « No Ghosts in the Wall », *Rirkrit Taravanija, une rétrospective : Tomorrow is another fine day*. Paris, Paris-Musées/Musée d'art moderne de la Ville de Paris.
- Todorov, T. (1966). Les catégories du récit littéraire. *Communications*, 8, 1966. Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit. p. 125-151.
- Todorov, T. (1981). *Mikhäil Bakhtine Le principe dialogique. Suivi de : Écrits du cercle de Bakhtine*. Paris, Éditions du Seuil.
- Todorov, T. (1987). *La notion de littérature*. Paris, Éditions du Seuil.
- Tomas, D (2018a). *L'énoncé*. URL : https://galerie.uqo.ca/files/20180919_fr.pdf
- Tomas, D. (2018b). *Entretiens #2 La proposition : questions et réponses*. Gatineau, Galerie UQO.
- Van de Sompel, R. (dir.) (2014). *Art and Culture in Times of Conflict. Contemporary Refections*. Milan, Mousse Publishing.

Vanoost, M. (2013), « Journalisme narratif : proposition de définition, entre narratologie et éthique », *Les Cahiers du journalisme*, 25, p. 140-161.

Vanoost, M. (2016), « Journalisme narratif : des enjeux contextuels à la poétique du récit », *Cahiers de Narratologie* [en ligne], 31 | 2016, en ligne depuis le 22 décembre, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/7543>

Viard, D. & Demanze, L. (dir.) (2012), *Fins de la littérature - Historicité de la littérature contemporaine - Tome 2*. Paris, Armand Colin.

Virilio, P. (1989). *War and Cinema: The Logistic of Perception*. Londres, Verso Books.

Virilio, P. (1993). *L'insécurité du territoire*. Paris, Éditions Galilée.

Virilio, P. (1994). *The Vision Machine*. Bloomington, Indiana University Press.

Virilio, P. (2005). *Desert Screen*. Londres, Continuum Books.

Virilio, P. (2007). *Art as far as the eye can see*. Oxford | New York, Berg.

Virilio, P. et Lotringer, S. (2008). *Pure War*. Los Angeles, Semiotext(e).

von Bismark, B. et Frank, R. (dir.) (2019). *Off(f) our Times: Curatorial Anachronics*. Berlin, Sternberg Press.

Wolfe, T. (dir.) (1975), *The New Journalism*. New York, Harper & Row.

Wolton, D. (1991). *War game. L'information et la guerre*. Paris, Flammarion.

Zelizer, B. (2010). *About to Die: How News Images Move the Public*. New York, Oxford University Press.

Žerovc, B. (2018). *When Attitudes Become the Norm*. Ljubljana, IZA Editions et Berlin, Archive Books.

Zinn, H. (2003). *artists in times of war*. New York, Seven Stories Press.

