

# Créer à rebours vers l'exposition : exposé d'ensemble

Par Marie J. Jean



Vue de l'exposition *Créer à rebours vers l'exposition : le cas de Périphéries*, VOX, centre de l'image contemporaine. Photo : Michel Brunelle.

*Créer à rebours vers l'exposition* est un projet de recherche sur l'histoire et le devenir des expositions ainsi que sur leur documentation au Québec mené à VOX, centre de l'image contemporaine, à Montréal de 2016 à 2019. Il a reposé sur la réactivation de sept expositions remarquables, bien que parfois négligées par l'histoire de l'art<sup>1</sup> : la Seconde Exposition des automatistes (1947), l'exposition Mousseau-Riopelle chez Murielle Guilbault (1947), *Montréal plus ou moins ?* (1972), *Périphéries* (1974), *03 23 03 – Premières rencontres internationales d'art contemporain de Montréal* (1977), *Aurora Borealis* (1985), *Chambres avec vues* (1999). S'il est juste de mentionner que *Créer à rebours vers l'exposition* vise à constituer les archives souvent inexistantes des cas étudiés, sur le plan de l'approche, leur réexposition a varié considérablement, prenant la forme, soit d'une scène théâtrale, d'une installation, d'une mise en page de catalogue, d'une boîte lumineuse volumineuse, d'une *period room* ou encore d'une réactivation de performance, pour créer des expériences documentaires à la fois actives et éclairantes. Les vues d'expositions occupent une part essentielle de ce projet de recherche ayant comme objectif de soulever plusieurs questions qui lui sont corrélatives : quels sont leurs usages dans la recherche, la pratique et l'histoire des expositions ? À quel moment sont-elles apparues dans les publications ? Comment servent-elles à la réflexion autocritique des artistes ? Et comment ce matériau documentaire est-il utilisé aujourd'hui pour établir des relations historiques et narratives dans une exposition ? Le présent texte offre un exposé d'ensemble de ce projet de recherche.

## **L'exposition, une pratique éphémère**

En 1983, Rober Racine affirme : « Concevant et présentant une installation, l'artiste participe du même coup à un curieux phénomène : il accepte de faire partie d'une histoire de l'art imaginaire. Non pas celle d'André Malraux, mais celle de ses propres œuvres qui deviennent, pour leur malheur, réellement imaginaires<sup>2</sup> ». Cette histoire, poursuit l'artiste, prend la forme de commentaires sur les œuvres qui pourront toujours être réactualisées par le discours critique à partir de leur documentation. Car les œuvres, sous la forme d'expositions éphémères, ne seront plus que de vagues souvenirs servant de démonstration à ce discours. Elles sont ainsi réduites à performer publiquement leur propre disparition, déplore l'artiste, puisque seuls persisteront les images, les mots et les souvenirs de ce qu'elles ont été au moment de leur exposition. Ce commentaire, que publie Rober Racine dans *Parachute*, parallèlement à l'événement *Aurora Borealis*, concerne aussi bien les expositions que les installations, qui sont toutes deux circonscrites dans la temporalité éphémère d'un événement<sup>3</sup>.

Concevoir une exposition signifie, en effet, installer des œuvres spécifiquement pour un lieu en les soumettant au régime temporel des institutions, c'est-à-dire qu'elles sont en général exposées pour une période déterminée. En plus de cette existence publique temporaire, l'exposition soumet les œuvres

A  
POST  
ERIORI

■ 2016-2019

UNE COLLECTION  
D'ESSAIS SUR  
LA PRATIQUE  
DES ARTISTES

à des actualisations successives, nécessitant d'être réactivées en intégrant chaque fois de nouvelles variables. Donald Judd oppose aussi de la résistance à cet état de fait. Il rédige un essai, en 1982, où il défend la nécessité de conserver certaines expositions sur une base permanente : « Une bonne installation est tellement de travail, tellement coûteuse, et si l'artiste la réalise lui-même, trop personnelle pour être détruite. Les peintures, les sculptures et autres œuvres tridimensionnelles ne peuvent supporter l'installation constante, le démontage et le transport » ; il poursuit sa réflexion : « En 1966, cent vingt peintures de Reinhardt ont été exposées au Jewish Museum pour une durée plus longue qu'à l'habitude. Elles ne seront plus jamais présentées ensemble à nouveau et si elles l'étaient, ça ne serait plus pareil puisque depuis, la majorité a été endommagée et largement restaurée. En 1966, ces peintures ont été accrochées et n'auraient jamais dû être déplacées ensuite<sup>4</sup> ». Imaginons dès lors que les musées ne conservent plus tant les œuvres que leur exposition, question de conserver la mise en vue d'origine conçue par l'artiste. Cette position radicale, il faut l'admettre, est utopiste bien qu'elle contienne en elle-même un enjeu qui dépasse les simples questions logistiques soulevées par Judd : en plus de leurs œuvres, les artistes conçoivent aussi des expositions et, par surcroît, ils pratiquent la réexposition sur une base continue. Cela dit, on ne peut s'empêcher d'entendre de la nostalgie dans les commentaires de Rober Racine et de Donald Judd, l'un comme l'autre manifestant leur désir de conserver pour toujours l'événement d'origine. Or, comme le rappelle Svetlana Boym, la nostalgie nous interpelle à partir d'une ambivalence implacable : « [...] elle consiste en la répétition du non répétable, en la matérialisation de l'immatériel<sup>5</sup> ». On ne peut réexposer le contexte dans lequel l'exposition est apparue, mais on peut, au mieux, faire figurer des traces de ce qu'elle a été et de ce qu'elle devient. Aussi, pour éviter de vouer un culte aux événements d'origine ou simplement pour repenser le passé dans de nouveaux formats, il est nécessaire d'observer la temporalité à laquelle nous soumet la réactivation des expositions.

### **Le devenir historique des expositions**

Les réactivations d'expositions, qui portent à l'origine exclusivement sur des productions de l'avant-garde moderne, sont, pour l'essentiel, introduites par des musées. Elles visent à préserver l'authenticité historique d'œuvres disparues, à soutenir l'avancement de la recherche en histoire de l'art et, parfois également, à établir une filiation esthétique avec l'émergence des pratiques de nature contextuelle. Reesa Greenberg les qualifie d'ailleurs de « Remembering Exhibitions » en référence aux approches expositionnelles qui s'offrent comme le souvenir d'expositions passées<sup>6</sup>. Si on désire d'abord recréer des témoignages historiques par des reconstitutions littérales, la pratique se complexifie au cours des années 1990 quand désormais on souhaite plutôt amorcer une réflexion critique sur le cadre conceptuel et historique qui a donné lieu à l'exposition d'origine. Les artistes ont, sur ce plan, pratiqué la reconstitution d'expositions historiques dans une démarche beaucoup plus audacieuse, en recourant à la critique institutionnelle, en revisitant les grands récits de l'histoire de l'art et, surtout, en resituant le visiteur dans une nouvelle expérience esthétique, souvent déroutante<sup>7</sup>. Or, face à de telles reconstitutions, on est en droit de se demander ce qui est ainsi réactivé.

En 2013, un nouveau genre de réplique d'expositions apparaît, relevant d'une véritable prouesse du point de vue matériel : la reconstitution intégrale. *Live in Your Head: When Attitudes Become Form* conçue par Germano Celant, avec la collaboration de Rem Koolhaas et de Thomas Demand, en est un cas exemplaire. En visitant la Fondation Prada à Venise, le spectateur se trouve ainsi téléporté en 1969 où il peut alors refaire l'expérience d'œuvres processuelles, performatives, *in situ*, conceptuelles ou dans la mouvance de l'arte povera qui y sont réexposées selon un accrochage qui se veut aussi proche que possible de l'exposition initiale. Sa reconstitution relève de l'exploit puisque, contrairement à la version imaginée par Jens Hoffman, elle ne repose pas tant sur la maquette et la documentation que sur la réplique minutieuse, à l'échelle, de l'exposition originale<sup>8</sup>. Si ce fac-similé architectural vise à recréer l'expérience des œuvres et de la Kunsthalle de Berne, il tend néanmoins à reposer sur une conception d'un passé fixe à exhumer à partir d'un présent considéré comme un lieu de surplomb. Cette approche affirme la supériorité de l'ancienneté au détriment d'une histoire en devenir, ouverte à une pluralité de témoignages. Cette position, typiquement historienne, offre en général une circulation entre présent et passé, mais accorde peu de considération aux catégories du futur. Pourtant, il n'y a pas d'histoire déjà faite, seulement des histoires qui se font et se refont. Comment alors imaginer une reconstitution historique qui se fait dans un après-coup, tout en prenant en considération les remaniements continus de son histoire ? Sans doute en réveillant les historiens de l'art ou les commissaires d'exposition de leur sommeil dogmatique. Ils semblent s'être assoupis face à « la croyance rassurante à une quelconque transparence

du réel<sup>9</sup> », laissant transparaître une attitude fétichiste qui, à la manière d'une histoire de l'art classique, étudie le chef-d'œuvre en négligeant toutefois le contexte plus large et les récits moins héroïques qui constituent pourtant la matière première de son histoire. La réactivation d'une exposition devrait ainsi reposer sur l'actualisation des multiples récits qui constituent son histoire plutôt que sur la seule actualisation de l'événement d'origine<sup>10</sup>. L'antériorité ne fait pas forcément autorité si on prend en considération que l'histoire d'une exposition s'écrit à partir des multiples récits qui séparent l'événement d'origine de ses diverses contemporanéités, à partir d'une mise en intrigue qui s'accomplit dans le temps<sup>11</sup>. L'histoire se fait dans « l'après-coup » et c'est précisément à partir de cette perspective que nous avons conçu *Créer à rebours vers l'exposition*.

Avec l'objectif de rendre présent ce processus de visualisation du passé et, surtout, le processus d'historicisation qui produit de manière continue de nouveaux récits sur ce que de telles expositions deviennent, une approche a été privilégiée. Nous n'avons pas tant cherché à « reconstituer » les sept expositions étudiées à l'occasion de *Créer à rebours vers l'exposition*, nous les avons « réactivées » en tentant de retracer les moments significatifs qui ont jalonné leur histoire, dès l'instant de leur mise en vue, sans négliger les étapes de recherche qui les précèdent, jusqu'à aujourd'hui. La distinction est importante puisque reconstituer signifie « rétablir dans sa forme, dans son état d'origine » alors que notre intention vise davantage à retracer, remettre en activité pour ensuite exposer ce qu'elles ont produit, au fil des ans, tant sur les plans documentaire que discursif<sup>12</sup>.

### **Faire l'histoire des expositions, un document à la fois**

Chacune des réactivations repose donc sur la présentification, en s'appuyant sur des preuves documentaires qui matérialisent différents moments de leur histoire. Des vues d'expositions, sous une forme photographique ou vidéographique, des correspondances, des articles de presse, des revues audiovisuelles, des publications, des procès-verbaux, des budgets ou autres documents administratifs, des plans de salle, ou divers commentaires (d'époque ou non) y sont combinés à des notes, des entretiens, des citations, des réactivations de performances et des témoignages actuels. Pour réunir ce matériel documentaire, une fouille exhaustive a été entreprise<sup>13</sup> puisque, en ce qui concerne l'histoire des expositions, le processus d'archivage systématique des données qui les concernent est une pratique institutionnelle qui survient tardivement au Québec, seulement au milieu des années 1980. Face à cet état de fait, la production de nouvelles connaissances à propos des expositions étudiées s'effectue souvent à partir de simples indices retrouvés dans un procès-verbal ou de vues d'expositions qui constituent néanmoins les uniques preuves à partir desquelles nous fondions l'espoir de retrouver un document significatif. Cette démarche laborieuse s'apparente au modèle d'interprétation de l'historien italien Carlo Ginzburg<sup>14</sup>, défenseur de la microhistoire, qui utilise d'ailleurs les concepts de « traces » et de « paradigme indiciaire » afin de montrer qu'au-delà du noyau narratif, « le matériau historique fait bel et bien signe vers une réalité<sup>15</sup> ». Au plan méthodologique, il s'agissait de remonter le fil de cette réalité en suivant, à la loupe, la manière dont elle a été construite. Les documents colligés pour chaque exposition et les témoignages recueillis nous ont ainsi permis de mieux comprendre le projet d'intention de leurs organisateurs, les enjeux conceptuels et expositionnels qui les ont déterminés ainsi que la réception des artistes, des publics ou autres commentateurs, au fil du temps. C'est donc à partir de matériaux factuels que nous avons élaboré des récits augmentés à propos de la construction de l'histoire de ces expositions.

Dans le cas de *Créer à rebours vers l'exposition*, cette histoire se construit à partir de vues d'expositions généralement photographiques, bien que nous ayons aussi retrouvé des documentaires restituant le parcours des expositions ainsi que leur trame sonore<sup>16</sup>. Or, reconstituer aujourd'hui le récit de ces expositions historiques, ainsi que la disposition des œuvres dans l'espace, leur interaction, comme l'ambiance des lieux pose la question de l'accessibilité de cette documentation visuelle. À l'origine, ces vues d'expositions sont réalisées et exploitées d'abord dans un but documentaire avant de devenir une archive. Les vues réalisées par Maurice Perron ont mis longtemps avant d'être déposées dans les archives du Musée national des beaux-arts du Québec bien que, dès l'année de leur production, en 1947, elles aient été reproduites à maintes reprises, à commencer par le manifeste *Refus global*. Aucune image de l'exposition *Périphéries* n'a été conservée dans les archives du Musée d'art contemporain de Montréal, bien qu'on en ait retrouvé quelques-unes dans certains articles de presse. Rares sont les institutions au Québec à ces époques qui manifestent de l'intérêt pour les vues d'expositions ou qui disposent d'archives photographiques. Ce sont les artistes qui, le plus souvent, ont documenté les expositions afin de conserver la trace de

leur contribution, sinon, ce sont les journalistes qui, pour illustrer leur commentaire dans la presse, réalisent cette documentation. Il arrive aussi qu'un journal ou une revue engage les services d'un photographe professionnel pour documenter les expositions sur lesquelles ils publient un commentaire.

De même, il faut attendre le milieu des années 1980 avant de voir figurer dans les catalogues des vues d'expositions. En ce sens, il est souvent inapproprié de qualifier un catalogue « d'exposition » puisque, en général, il traite principalement des œuvres et est constitué d'images de celles-ci, détournées, ne présentant pas leur contexte de mise en vue. Toutefois, il y a d'heureuses exceptions, si on prend en considération le fait que le catalogue de l'événement *03 23 03 – Premières rencontres internationales d'art contemporain de Montréal* inclue déjà en 1977, les vues de performances, alors que le catalogue d'*Aurora Borealis* reproduit les vues de l'ensemble des installations exposées. Les organisateurs d'*Aurora Borealis* nous ont d'ailleurs confié que ces vues y figurent simplement parce que la publication a été réalisée à la suite de l'événement, en raison d'un financement confirmé postérieurement. L'artiste Pierre Dorion a aussi commandé à un photographe des vues de son exposition, qu'il a d'ailleurs utilisées comme matériau artistique : un des tableaux de *Chambres avec vues* montre, dans un effet de mise en abyme, une vue de cette même exposition.

Ces circonstances représentent un avantage puisque des photographes, en l'occurrence Pierre Boogaerts, Denis Farley et Richard-Max Tremblay, sont alors engagés afin de réaliser de véritables « reportages photographiques » des événements documentés. Cette documentation, par nature fragmentaire, repose sur un travail de découpage de l'espace, de mise en perspective, de disposition des œuvres dans l'image, en plus de devoir composer avec l'éclairage généralement ambiant, parfois d'appoint. Contrairement à ce qu'on peut imaginer d'une telle documentation, elle n'est ni neutre ni objective, mais repose sur des stratégies de composition pour mieux nous rendre attentifs à certains détails des œuvres ou des performances. Pierre Boogaerts exploite en particulier les contrastes en luminosité pour mettre en valeur les sujets performant au moment de *03 23 03*. Denis Farley documente en couleur chacune des installations d'*Aurora Borealis*, réalisant aussi des vues remarquables en noir et blanc des galeries du centre commercial, de manière à encourager un effet de travelling et ainsi recréer une déambulation par le regard dans l'exposition. Richard-Max Tremblay mise sur la qualité des couleurs ambiantes de l'appartement où Pierre Dorion expose sa série de tableaux, captant une vaste gamme de tons de manière à augmenter la qualité picturale de ses images. Outre le fait que cette documentation photographique représente le matériau essentiel à partir duquel s'écrit l'histoire des expositions, une étude approfondie sur la pratique et la production de ces images documentaires reste encore à faire. Entre-temps, on peut se demander ce que nous ont révélé tous ces documents ainsi retracés.

Si on observe les objectifs qui ont déterminé les organisateurs des manifestations artistiques et les commissaires d'exposition, force est de constater que la manière de concevoir une exposition se transforme fondamentalement au cours du vingtième siècle. La seconde exposition des automatistes (1947), alors organisée par six artistes, visait à exposer une recherche englobante sur un phénomène artistique nouveau qui ne connaissait pas encore de qualification artistique<sup>17</sup>. *Périphéries* (1974), organisée par Alain Parent en collaboration avec le centre d'artistes Véhicule Art, présentait pour la première fois au Musée d'art contemporain les pratiques post-conceptuelles de dix-sept artistes de Montréal. *Aurora Borealis* (1985), première édition des Cent jours d'art contemporain, organisée par René Blouin, Claude Gosselin et Normand Thériault, regroupait trente installations d'artistes canadiens, dont la majorité a été conçue spécifiquement pour l'occasion, en vue d'exposer les approches diverses de la pratique. Les organisateurs de ces trois manifestations artistiques ont cherché à exposer aux publics montréalais des mutations dans la production et la pratique artistiques, à des moments précis de l'histoire.

Il en sera tout autrement pour *Montréal, plus ou moins ?* (1972), organisée par Melvin Charney au Musée des beaux-arts de Montréal et dans l'espace public, qui cherchait davantage à poser un regard critique sur les enjeux politiques, urbanistiques et architecturaux de Montréal au début des années 1970. Sous la forme d'une « exposition-forum », impliquant l'engagement artistique et la parole citoyenne, Charney a réalisé une exposition « polyphonique » qui visait à favoriser la pluralité des points de vue, la confrontation des idées et la création d'un espace critique<sup>18</sup>. Organisée par France Morin, Chantal Pontbriand et Normand Thériault, *03 23 03, Premières rencontres internationales d'art contemporain de Montréal* (1977) comprenait une exposition incluant les œuvres de trois cent quarante-deux artistes internationaux transmises par la poste, une série de performances et un programme de conférences. La manifestation visait deux objectifs : d'abord, poser les bases d'un réseautage international pour ainsi encourager Montréal

et ses artistes à s'ouvrir au monde ; ensuite, concevoir l'exposition comme le lieu et le temps d'une rencontre entre différents discours et pratiques alors émergents. Prenant la forme d'« événements discursifs », ces deux manifestations ont porté l'attention sur les relations entre les « acteurs » d'une exposition – organisateurs, artistes, œuvres, textes, contexte social et espace médiatique – afin de réfléchir à son inscription dans un espace public où se négocient les positions critiques<sup>19</sup>.

*Chambres avec vues* (1999), conçu par Pierre Dorion, était un projet d'expérimentation *in situ*, dans un appartement vacant du complexe résidentiel Les Dauphins sur le Parc. Cette exposition a permis à l'artiste de renouer avec l'installation *in situ*, en même temps qu'elle a confirmé une recherche picturale caractérisée par un réalisme dont la réduction des détails et la fragmentation des espaces viennent à produire un effet schématique, au seuil de l'abstraction<sup>20</sup>. De même que la réactivation de deux expositions automatistes par Klaus Scherübel, aussi présentées à l'origine dans le contexte d'appartements, a pris la forme d'installations artistiques de manière à offrir une expérience déroutante d'un passé révolu. L'artiste a pour l'occasion réactivé deux vues d'expositions de Maurice Perron qu'il a transposées dans les galeries de VOX, recréant les scènes où se sont joués des événements marquants de notre modernité. À ce propos, l'un des traits déterminants que partage la majorité des expositions étudiées est qu'elles ont été réalisées dans des espaces non institutionnels : un appartement, l'espace public, un bureau de poste, les galeries d'un centre commercial ou un complexe résidentiel. Or, contrairement à ce que nous serions portés à croire, la majorité de ces initiatives étaient le résultat de choix volontaires puisque, en encourageant un exode vers différents contextes, elles ont peu à peu assimilé le lieu comme une composante inhérente de l'œuvre et de son exposition, tout en souhaitant rendre accessible l'art à d'autres publics, ciblés ou non. L'autre trait significatif qui caractérise ces expositions est sans doute le fait qu'elles sont souvent conçues par des artistes, notamment Paul-Émile Borduas et les automatistes, Melvin Charney, Pierre Dorion et Klaus Scherübel. Lorsqu'elles sont organisées par des commissaires d'exposition, ceux-ci procèdent généralement au choix des artistes en déléguant néanmoins à ces derniers la sélection des œuvres et leur disposition dans l'espace. Il nous faut alors reconnaître que ces expositions, conçues et mises en espace par des artistes, permettent d'observer des mutations formelles et conceptuelles tout en offrant une expérimentation artistique et du plaisir esthétique.

Si leur importance, notamment en ce qui concerne l'histoire des expositions du Québec, est bien établie, ce n'est pas en raison du succès de leur fréquentation populaire ni de leur couverture médiatique. La seconde exposition des automatistes se tenait dans un intérieur privé, peu diffusé à l'extérieur du cercle intime des artistes, et commentée par seulement deux journalistes, peu enthousiastes d'ailleurs. Mises à part *Aurora Borealis* et *Montréal, plus ou moins ?* qui, dans leur forme événementielle, ont connu un véritable succès de fréquentation, les autres expositions ont pour l'essentiel été visitées par un public restreint d'initiés. Ce faisant, si ces expositions sont aujourd'hui autant considérées, c'est en raison de leur pertinence : elles représentent des marqueurs de changements, tant sur les plans artistique que social, et cela, sur de longues périodes, pour un grand nombre de personnes. Ces expositions continuent ainsi, depuis tout ce temps, à alimenter l'histoire, la pratique et le devenir de l'art.

Pour citer cet essai :  
Jean, Marie J. 2019. *Créer à rebours vers l'exposition : exposé d'ensemble. A posteriori hors-série*. Montréal : VOX, centre de l'image contemporaine.

1. Claudine Roger et Marie J. Jean assument le commissariat des réactivations à l'exception des expositions automatistes et de *Montréal plus ou moins ?* Les premières sont menées par l'artiste Klaus Scherübel alors que la seconde est conçue et réalisée sous la direction de Marie Fraser et d'Anne-Sophie Miclo, sous le commissariat de Sarah Cousineau, Joséphine Rivard, Jade Seguela, Marie Tissot, Camille Tremblay-Caron et en collaboration avec tous les étudiant(e)s du séminaire « Exposition, interprétation et diffusion », offert à l'Université du Québec à Montréal dans le programme conjoint de maîtrise en muséologie en 2018.  
2. C'est d'ailleurs à son essai intitulé « Créer à rebours vers le récit » auquel

renvoie le titre de cette série d'expositions. Il est rédigé en 1983 et publié en 1987, en version abrégée dans *Parachute*, sept.-oct.-nov. 1987, p. 33-35.  
3. Cela dit, il faut le reconnaître, l'histoire semble contredire Rober Racine puisque, soumis aux contraintes de la conservation et de la marchandisation, les artistes puis les commissaires d'expositions ont reconstitué et réexposé des œuvres présentées lors d'*Aurora Borealis*. Aujourd'hui, *a posteriori*, nous pouvons affirmer que les installations sont réinstallées alors que – phénomène nouveau – les expositions sont réactivées.  
4. Donald Judd (1983). « On installation », *Museums by artists*. Toronto : Art Métropole, p. 198. Cet essai est publié à l'origine en 1982 sous le titre « The

Importance of Permanence ». *Journal: A Contemporary Art Magazine*, p. 18 à 21. [Traduction de l'auteure].  
5. Svetlana Boym (2001). *The Future of Nostalgia*. New York : Basic Books, p. XVII.  
6. L'auteure en propose d'ailleurs une typologie organisée en trois différentes catégories : la « réplique » partielle et matérielle d'expositions dans un objectif de célébration ; la variation ou le détournement des expositions d'origine qui, sous le terme de « riff », fait référence au travail de mémoire et d'oubli qui les détermine ; enfin, la « reprise » qui traduit l'expérience matérielle des expositions dans un format bidimensionnel, sous la forme de publications ou encore de sites Web.  
Reesa Greenberg (2009). « Remembering Exhibitions: From Point to Line to Web »,

*Tate Papers*, n° 12. En ligne : <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/remembering-exhibitions-from-point-to-line-to-web>.  
7. Leur démarche est aussi audacieuse parce que les artistes se délestent du poids que représente la recherche d'authenticité historique.  
8. Jens Hoffmann a quant à lui réactivé sous une forme documentaire l'exposition canonique au CCA Wattis Institute for Contemporary Arts en 2012. Il est intéressant de souligner que Germano Celant considère sa reconstitution comme un « ready-made » alors que pour Ippolito Pestellini Laparelli, l'architecte derrière cette reconstitution, il s'agit plutôt d'une scène de théâtre. Selon moi, cette reconstitution s'apparente davantage

à un décor monumental que l'on aurait pu croiser lors du tournage d'un film historique sur ce chapitre de l'histoire de l'art.

9. Nicole Loraux citée par François Dosse (2005). « De l'usage raisonné de l'anachronisme », *Espaces Temps*, n° 87-88, p. 26.

10. Ainsi, par exemple, outre sa première présentation à Berne, *Live In Your Head: When Attitudes Become Form* a circulé en Allemagne et en Angleterre, ayant été « reconstituée » au Museum Haus Lange de Krefeld puis à l'Institute of Contemporary Art de Londres, du 9 mai au 15 juin 1969 puis du 28 août au 27 septembre 1969.

11. En affirmant cela, j'adhère à l'approche métahistorique développée par Reinhart Koselleck qui reconsidère la dialectique du passé et du futur et leur relation dans le présent dans le but de repenser les structures temporelles du récit historique. C'est-à-dire, et je le cite : « cet enchevêtrement secret de passé et de futur dont on ne peut reconnaître la cohésion qu'après avoir appris à constituer l'histoire à partir de deux modes existentiels, celui de la mémoire

et celui de l'espoir ». Cette idée est à la base du concept d'histoire élaboré par Koselleck, qui repose sur deux principaux modes de subjectivation à savoir l'« espace d'expérience » et l'« horizon d'attente ». Ces deux catégories permettent de considérer les significations entre les attentes de l'historien dirigé vers le futur et ses interprétations orientées vers le passé. Reinhart Koselleck (1990). *Le Futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*. Paris : EHESS, p. 310.

12. À l'origine de cette démarche, deux projets de recherche ont déterminé notre méthodologie. Voir Marie J. Jean (dir.) (2018). *Serge Tousignant. Exposés de recherche*. Montréal : VOX, centre de l'image contemporaine, 188 pages et Marie J. Jean (dir.) (2013). *Room 901*. Montréal : Éditions du passage, 184 pages.

13. Notamment chez Artex, dans les musées ou autres institutions, dans les quotidiens et les revues, à Bibliothèque et Archives nationales du Québec, à Radio-Canada, dans les fonds des commissaires d'expositions, et surtout dans les archives photographiques des artistes.

14. Carlo Ginzburg (1980). « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*, vol. 6, n° 6, p. 3 à 44.

15. Nicolas Weill (2011). « Non l'histoire n'est pas une fiction », *Le Monde* [en ligne]. URL : [https://www.lemonde.fr/livres/article/2011/06/04/non-l-histoire-n-est-pas-qu-une-fiction\\_1531877\\_3260.html](https://www.lemonde.fr/livres/article/2011/06/04/non-l-histoire-n-est-pas-qu-une-fiction_1531877_3260.html)

16. Nous avons présenté les films inédits de Paul Gauvin documentant *Aurora Borealis* – où nous pouvions aussi entendre les installations sonores – d'Andrée Ménard sur *Périphéries*, un entretien avec Melvin Charney et un reportage sur *Montréal plus ou moins ?* de Radio-Canada, une vidéo de Monique Moulblow sur *Chambres avec vues*. Enfin, il faut aussi ajouter que les performances, les conférences, les discussions publiques de 03 23 03 ont été filmées par Irwin Schneider.

17. C'est la vue d'exposition de Maurice Perron qui a été intitulée, *a posteriori*, la Seconde Exposition des automatistes puisque le groupe a été qualifié ainsi pour la première fois, au moment même où se tenait l'exposition, par Tancred Marsil Jr., journaliste et critique d'art. Il intitulait alors son article « Les Automatistes.

L'école Borduas ». Publié dans *Le Quartier latin*, le journal étudiant de l'Université de Montréal, le 28 février 1947, p. 4.

18. Le concept de « polyphonie », associé par Bakhtine au roman moderne, correspond à une méthodologie souvent privilégiée dans l'exposition dite discursive : pluralité des points de vue, confrontation des discours et des idéologies sans qu'il y ait de conclusion ou de synthèse. Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, p. 15

19. C'est Reesa Greenberg, historienne des expositions, qui a introduit dès 1995 le concept d'« événement discursif » en référant à la forme « verbale » de l'exposition qui ne relève plus, selon elle, de son contenu textuel et narratif, mais bien de la production orale qu'elle encourage. Reesa Greenberg, « The Exhibition Discursive Event », *Longing and Belonging: From the Faraway Nearby*, Site Santa Fe, 1995, pp.118-125.

20. Pierre Dorion avait pratiqué l'installation au milieu des années 1980, notamment avec *Aurora Borealis* (1985) ou dans des appartements (rue Clark, 1983 ou Appart' art actuel, 1984).