

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE COMMISSARIAT D'EXPOSITION QUEER : AGIR PAR DE NOUVELLES
PRATIQUES INCLUSIVES ET PARTICIPATIVES

TRAVAIL DIRIGÉ

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAITRISE EN MUSÉOLOGIE

PAR

MAÏLYS HERVÉ

JANVIER 2021

REMERCIEMENTS

Mes premiers mots de remerciement s'adressent à ma directrice de recherche Ève Lamoureux pour son perpétuel engagement, sa grande générosité ainsi que ses précieux conseils et encouragements qui ont guidé mon travail dirigé. Je suis aussi très reconnaissante de la confiance et des opportunités de recherche qu'elle m'a accordées.

Je tiens également à remercier Maria Nengeh Mensah et Jamie Wilson Goodyear, des personnes profondément inspirantes à l'origine de l'exposition *Témoigner pour Agir*, pour avoir répondu avec enthousiasme à ma volonté d'étudier leur projet. Elles ont rendu cette recherche possible en répondant généreusement à toutes mes questions et en m'apportant des informations indispensables.

De même, je souhaite remercier le CÉLAT-UQAM et Estelle Grandbois-Bernard pour m'avoir fourni un environnement de travail adapté à mes besoins, permettant de mener à bien la rédaction de ce travail en cette période particulière.

Je remercie les professeur·e·s de la Maîtrise en Muséologie de l'Université du Québec à Montréal et de l'Université de Montréal pour leurs riches enseignements dont j'ai pu tirer de fécondes réflexions. Je remercie les assistants de recherche, Violette Loget et Alexis Lemieux, avec qui j'ai pu discuter de mes recherches et qui m'ont soutenu dans cette direction. De plus, je remercie mes amis et collègues en muséologie, nos rencontres et discussions m'ont permis d'avancer dans ma réflexion et de me rassurer dans les moments plus difficiles.

Finalement, et non le moindre, un merci spécial à Felix et à mes parents, Frédérique et Pascal, pour leurs encouragements et soutiens incommensurables.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	iv
LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES.....	vi
INTRODUCTION	i
CHAPITRE I CONTEXTES ET CONCEPTS : DU QUEER À LA MUSÉOLOGIE..	9
1.1 Montréal queer : mise en contexte	9
1.1.1 À l’origine de la pensée queer	9
1.1.2 Le mouvement queer au Québec et à Montréal	13
1.1.3 La représentativité queer dans l’écosystème artistique montréalais	17
1.2 Perspectives sociales de la muséologie	19
1.2.1 Susciter les changements à travers la critique et l’activisme.....	19
1.2.2 Les pratiques participatives et collaboratives	20
1.2.3 Inclure les enjeux liés aux genres et aux sexualités.....	22
1.3 Portrait du commissariat d’exposition	25
1.3.1 Un ensemble de pratiques et de terminologies	26
1.3.2 Une profession à multiples facettes	27
CHAPITRE II TÉMOIGNER POUR AGIR, UNE EXPOSITION AU SERVICE DE LA JUSTICE SOCIALE.....	30
2.1 Présentation de l’exposition	30
2.1.1 Un projet de recherche-action : Cultures du témoignage	30
2.1.2 Une exposition sur la diversité sexuelle et de genre.....	31
2.2 Les objectifs	32
2.3 Les partenariats	33
CHAPITRE III LE RÔLE SOCIAL DU COMMISSARIAT D’EXPOSITION	37
3.1 Le commissariat d’exposition engagé pour les communautés.....	37
3.1.1 De la théorie à la pratique : les stratégies du commissariat activiste.....	37

3.1.2 Représenter la diversité des communautés sexuelles et de genres	40
3.1.3 Révéler la marginalisation par les marges	41
3.1.4 Une posture transversale.....	43
3.2 Les modalités de participation et de collaboration.....	45
3.2.1 Structure de gouvernance collaborative : les comités.....	46
3.2.2 La co-crédation des savoirs selon une ddmarche itdrative	47
3.2.3 Mtdhodologies de la participation	50
3.3 Le « co-commissariat queer » : un concept expdrimentiel.....	54
CHAPITRE IV LA PERFORMATIVITdr DE L'EXPOSITION : AGIR PAR LE CHANGEMENT	59
4.1 La performativitdr : du discours au genre, jusqu' dr l'art contemporain	59
4.2 Crdration artistique et changement social.....	63
4.2.1 Brdrve prdrsentation des rduvres	64
4.2.2 Analyse situationnelle des rduvres : stratdrgies et impacts	66
4.3 Performativitdr de l'art engagdr : l'rduvre critique et le tdrmoignage politique	77
4.4 Rdception et impact social de Tdrmoigner pour Agir.....	79
CONCLUSION.....	86
ANNEXE A : CARTOGRAPHIE DES EXPOSITIONS QUEER	92
ANNEXE B : TABLEAU DE LA REPRdrSENTATION DES COMMUNAUTdrS SEXUELLES ET DE GENRES DANS LES rdUVRES DE L'EXPOSITION	97
ANNEXE C : FIGURES	98
BIBLIOGRAPHIE.....	106

LISTE DES FIGURES

- Fig. 1 : Eloisa Aquino, *Pajubá*, 2014/17. Fanzine, 30 x 30 cm. Crédit photo : J. W. Goodyear / Cultures du témoignage © 2018.....p. 98
- Fig. 2 : Ianna Book, *Ok Lucid!*, 2015. Installation multimédia, logo 61 x 20.3 cm + iPad. J. Crédit photo : W. Goodyear / Cultures du témoignage © 2018.....p. 98
- Fig. 3 : Kevin Crombie, *Gloss*, 2017. Livres d'artiste, 22.9 x 29.2 cm. Crédit photo : W. Goodyear / Cultures du témoignage © 2018.....p. 99
- Fig. 4 : Addéli Falef, *Et j'en passe*, 2017. Vidéo et photographie, 65 minutes, photos 40 x 60 cm chaque. Crédit photo : W. Goodyear / Cultures du témoignage © 2018.....p. 99
- Fig. 5 : Shan Kelley, *Count Me Out*, 2014. Texte, 152 x 244 cm. Crédit photo : W. Goodyear / Cultures du témoignage © 2018.....p. 100
- Fig. 6 : Shan Kelley, *Growing Concern [To My Daughter]*, 2013. Photographie, 61 x 91.4 cm. Crédit photo : W. Goodyear / Cultures du témoignage © 2018.....p. 100
- Fig. 7 : Ins A Kromminga, *Ancestors*, 2017. Installation: dessin in situ et travaux sur papier, 900 x 300 cm. Crédit photo : W. Goodyear / Cultures du témoignage © 2018.....p. 101
- Fig. 8 : Richard Sawdon Smith, *Dialogue [eating the red ribbon]*, 2007. Épreuves giclée, triptyque 41 x 51.75 cm chaque. Crédit photo : W. Goodyear / Cultures du témoignage © 2018.....p. 101
- Fig. 9 : Richard Sawdon Smith, *The Anatomical Man*, 2009. Épreuves giclée, triptyque : gauche et droite, 50.8 x 33, centre 55.1 x 33 cm. Crédit photo : W. Goodyear / Cultures du témoignage © 2018.....p. 102

Fig. 10 : Grace Van Ness, *How Sweet the Sound*, 2017. Vidéo, 23 minutes, 304 x 427 cm. Crédit photo : W. Goodyear / Cultures du témoignage © 2018.....p. 102

Fig. 11 : COCQ-SIDA, *Je t'aime*, 2007. Peinture à la détrempe (gouache) sur toile, 243.8 x 182.9 cm. Crédit photo : W. Goodyear / Cultures du témoignage © 2018.....p. 103

Fig. 12 : GRIS-Montréal, *Une histoire à la fois...*, 2017. Médias mixtes, 120 x 120 cm. Crédit photo : W. Goodyear / Cultures du témoignage © 2018.....p. 103

Fig. 13 : Stella, l'amie de Maimie avec Chloé Surprenant, *La pièce rose*, 2017. Installation, 243.8 x 365.8 cm. Crédit photo : W. Goodyear / Cultures du témoignage © 2018.....p. 104

Fig. 14 : ARMHER, *Land of My Body*, 2017. Installation multimédia, 5:52 minutes, 243 x 243 cm. Crédit photo : W. Goodyear / Cultures du témoignage © 2018...p. 104

Fig. 15 : Collectif de femmes vivant avec le VIH, *Mon corps, mon histoire*, 2016. Dessin multimédia, 121.9 x 182.9 cm chaque. Crédit photo : W. Goodyear / Cultures du témoignage © 2018.....p. 105

Fig. 16 : Voxpop par émoticônes et livre d'or, vue de l'exposition. Crédit photo : W. Goodyear / Cultures du témoignage © 2018.....p. 105

LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES

CIAC : Centre international d'art contemporain

COCQ-SIDA : Coalition des organismes communautaires québécois de lutte contre le sida

CRSH : Conseil de recherches en sciences humaines du Canada

FRQSC : Fonds de recherche du Québec – Société et culture

GRIS-Montréal : Groupe de Recherche et d'Intervention Sociale de Montréal

LGBTQI2 : personne lesbienne, gaie, bisexuelle, qui s'identifie comme trans, queer ou en questionnement, non binaire, intersexe ou bispirituelle.

PAFARC : Programme d'aide financière à la recherche et à la création

SWANS : Sex Workers Advisory Network de Sudbury

UQAM : Université du Québec à Montréal

INTRODUCTION

Depuis plusieurs années les enjeux liés au genre et à la sexualité se font de plus en plus prégnants dans nos sociétés et cela partout autour du globe. Les diverses problématiques viennent avec leurs revendications et groupes activistes, comme on a pu le voir avec l'essor du mouvement social *#MeToo*, encourageant la prise de parole des femmes face aux violences sexuelles. Ces vagues de dénonciations permettent de conscientiser la population sur les discriminations et les violences liées au genre et à la sexualité, qui trouvent leurs racines dans le sexisme, l'homophobie et le racisme. Récemment, le mouvement *Black Trans Lives Matter* a cristallisé ce combat au sein de la communauté noire queer et transgenre. Tandis que ces vagues de revendications agitent la société, les chercheur·e·s et les professionnel·le·s de musées se questionnent sur les changements à faire et sur les manières de parvenir à une meilleure représentation des genres, des sexualités et plus largement de la diversité au sein du milieu artistique. Les acteur·trice·s culturel·le·s (professionnel·le·s, artistes, publics) sont plus que jamais sollicité·e·s pour soutenir et agir en vertu d'une plus grande justice sociale, notamment pour décoloniser les institutions et faire évoluer leurs fondations patriarcales et hétéronormatives.

Ce travail porte sur les pratiques commissariales vectrices de transformations sociales. Les stratégies et méthodes du commissariat d'exposition engagé et à vocation sociale ont émergé au sein de la littérature scientifique et font aujourd'hui l'objet de plus en plus d'intérêt. Dans son livre *Curatorial activism : towards an ethics of curating*, Maura Reilly (2018) parle d'activisme et d'éthique commissariale.

Pour elle, le commissariat d'exposition activiste permet de valoriser les initiatives artistiques contre-hégémoniques pour donner une voix à ceux qui ont été historiquement marginalisés — c'est-à-dire les travaux produits par les femmes, artistes de couleur, non occidentaux et les artistes de la communauté LGBTQI2. Mon objectif est d'approfondir la recherche sur cette conception de l'activisme, qui est envisagée comme une prise de position dans le monde de l'art visant à résoudre des problèmes propres à la représentation et à inclure d'autres voix aux discours dominants. Dans cette perspective, il est intéressant d'analyser les différentes méthodes et stratégies commissariales qui rendent visible et questionnent les mécanismes idéologiques véhiculés par les institutions et le monde de l'art provoquant la marginalisation d'un grand nombre de communautés et d'artistes. En présentant certain·e·s artistes et œuvres, les commissaires d'exposition ont la possibilité de construire le regard du public de diverses manières, de le faire réfléchir, de l'éduquer et de le conscientiser. Sur elles et eux reposent, entre autres, les structures de la signification et de la transmission puisqu'elles organisent l'espace et les œuvres de l'exposition au travers de leur interprétation.

Les années 2000 voient fleurir dans la littérature anglophone les expressions associant le terme queer à l'exposition ou au commissariat telles que *queer curatorship*, ou *queer curating* ou encore *queer(y)ing the exhibition/the museum*. Cela nous permet d'affirmer que la recherche en muséologie s'est largement approfondie au regard des enjeux liés aux genres et aux sexualités. Le commissariat d'exposition queer est toutefois un concept récent et recouvre un vaste ensemble de pratiques. Alors, comment rendre queer les pratiques, le rôle et les fonctions de cette profession muséale ? Il apparaît que les contours de cette conception queer du commissariat d'exposition se dessinent au fur et à mesure de l'enrichissement de la recherche-

action¹. En effet, les connaissances liées à ce concept se sont construites grâce aux expériences de professionnel·le·s qui appliquent de diverses manières les pensées queer à la conception et la réalisation d'expositions. Chaque exposition novatrice à ce niveau permet de nourrir le concept. C'est pourquoi ce travail prend la forme d'une étude de cas qui a été retenue selon son potentiel à enrichir le concept. Nous concevons le commissariat d'exposition queer comme un ensemble de pratiques exploratoires à l'image du terme queer dont la signification est sans cesse mouvante. Nous reviendrons sur sa définition.

Les études féministes, postcoloniales, de genre sont des modes de pensée critique qui ont eu une forte influence pour faire évoluer la réflexion sur les canons institués par la société et les institutions. Elles ont permis de faire avancer le débat et les pratiques au sein des institutions culturelles prônant une remise cause des normes établies selon le genre, la couleur ou la sexualité. Cette recherche se situe à la croisée de la muséologie, des études féministes et des théories queer.

QUESTIONS ET OBJECTIFS DE RECHERCHE

L'objectif premier de cette recherche est d'enrichir la littérature francophone en muséologie traitant de l'inclusion sociale et de la représentation des communautés marginalisées selon leurs genres et leurs sexualités. En effet, la littérature sur les musées, l'inclusion sociale et les communautés queer est majoritairement anglophone. De plus, il a été constaté qu'aucune recherche n'existait sur le concept de commissariat d'exposition queer dans un contexte francophone et québécois. Il s'agit

¹ La recherche-action vise à mener parallèlement à l'acquisition de connaissances scientifiques et des actions concrètes et transformatrices sur le terrain. Elle part du principe que c'est par l'action que l'on peut générer des connaissances scientifiques utiles pour comprendre et changer la réalité sociale des individus et des systèmes sociaux. (Catroux, 2002)

de combler ce fossé. Par ailleurs, la recherche et les ouvrages portant sur l'art et la pensée queer sont relativement abondants, puisque les premières expositions ont été produites par de grandes institutions muséales dès les années 1980 aux États-Unis : comme *GALAS (Great American Lesbian Art Show)* réalisée par The Women's Building en 1980, ou encore *Extended Sensibilities: homosexual presence in contemporary art* au New Museum of Contemporary Art en 1982. Le sujet a été généralement étudié grâce à des expositions dans les grandes institutions muséales, mais très peu au sein des réseaux artistiques alternatifs. C'est dans cette volonté de mettre en lumière d'autres méthodes queer et types d'actions commissariales que s'inscrit cette recherche.

Ainsi, à partir d'un certain portrait des pratiques de commissariat d'exposition queer dans les expositions, ce travail dirigé a pour but de documenter ainsi que de réfléchir à d'autres méthodes selon une expérience commissariale activiste, queer et participative. Les effets des pratiques mises en place seront esquissés, d'un point de vue social et politique, tant pour le grand public que les communautés représentées.

Les questions de recherche qui en découlent sont les suivantes : comment rendre le commissariat d'exposition queer ? Dans quelle mesure les stratégies et méthodes employées à la conception de l'exposition *Témoigner pour Agir* viennent enrichir le concept de commissariat d'exposition queer (*queer curatorship/curating*) ? Nous abordons également quelques questions secondaires : quels sont le rôle et les fonctions du commissariat d'exposition queer ? En quoi la pensée queer transforme-t-elle les pratiques et les responsabilités du commissariat d'exposition ? Quels sont les impacts de ces pratiques inclusives et participatives ?

MÉTHODOLOGIE

Dans un premier temps, la collecte des données a été réalisée à partir d'une revue de littérature permettant d'étoffer le contenu théorique sur les perspectives queer au sein de la muséologie et des pratiques commissariales. Le corpus d'articles scientifiques et d'ouvrages s'inscrit dans les contextes nord-américain et européen, puisque ce sont les espaces où la pensée queer a été la plus abordée. Une recherche multidisciplinaire a été nécessaire afin de pouvoir cerner le sujet dans sa complexité, mélangeant les études féministes et queer aux écrits de la muséologie sur l'exposition et le commissariat, en lien avec l'activisme et la participation. Pour le cadre conceptuel en muséologie, la recherche a englobé les notions et courants dérivés de la nouvelle muséologie, à savoir la muséologie critique/réflexive, la muséologie participative et communautaire. De plus, la recherche a porté sur l'activisme au sein des musées grâce aux écrits et ouvrages de référence tels que ceux de Robert R. Janes et Richard Sandell ainsi que d'Amy Levin et Robert Mills (Janes et Sandell, 2019 ; Sandell et Dodd, 2010 ; Levin, 2010 ; Adair et Levin, 2020 ; Levin, 2012 ; Mills, 2006 ; Mills, 2008) concernant plus précisément la question du genre et de la sexualité. Concernant les stratégies et méthodes commissariales, nous nous sommes concentrée sur les écrits abordant une posture d'analyse critique en réaction aux modes traditionnels de production du discours d'exposition et d'interprétation des collections, visant à renouveler et transformer les pratiques muséographiques et à élaborer de nouvelles méthodologies pour les professionnel·le·s. Il s'agit, entre autres, des écrits de Maura Reilly, Nicole Robert, Scott Marsden, Jennifer Tyburczy (Reilly et Lippard, 2018 ; Robert, 2014 ; Robert, 2016 ; Marsden, 2018 ; Tyburczy, 2013).

Dans un second temps, la méthodologie de ce travail de recherche a consisté à répertorier au sein d'un tableau (voir ANNEXE A) des expositions à Montréal traitant

de la diversité sexuelle, des communautés LGBTQI2 et des enjeux liés aux théories queer et féministes. Cette cartographie d'expositions queer nous a permis une compréhension plus large du sujet d'étude à l'échelle locale. Il a été constaté que les expositions abordant ce sujet étaient de manière générale assez peu documentées et relativement récentes — aucune exposition avant les années 2000 n'a été recensée. Cet exercice de cartographie n'a pu être réalisé de manière exhaustive, compte tenu de l'information difficilement disponible pour certaines manifestations artistiques, ou expositions réalisées au sein de lieux de diffusions alternatifs (centres d'artistes autogérés, galeries temporaires, etc.). Enfin, cette étape a été nécessaire afin de déterminer l'exposition la plus appropriée — en termes d'originalité, d'information disponible et de pertinence — afin d'aborder les pratiques du commissariat d'exposition activiste selon les perspectives queer et féministes. En complément de la recherche documentaire, des entrevues informelles d'une durée d'environ une heure ont été menées auprès des deux personnes qui ont eu un rôle déterminant au sein de l'exposition *Témoigner pour Agir*, à savoir Maria Nengeh Mensah, la coordinatrice du projet et Jamie Wilson Goodyear, le commissaire professionnel de l'exposition. Ces dernières ont permis d'affiner notre compréhension de l'étude de cas et de ses enjeux. Finalement, la méthodologie de collecte de données — basée sur un dialogue entre la revue de littérature et les entrevues informelles — a permis l'analyse de l'étude de cas à la fois de manière thématique mais aussi à l'aide de catégories conceptualisantes (Paillé et Muchielli, 2016). Ces méthodes déterminent la nature exploratoire et qualitative de cette recherche (Paillé, 2006 ; Deslauriers, 1991) permettant de saisir des modes d'action sociale et politique par le biais du commissariat d'exposition queer et par extension de l'art.

ÉTUDE DE CAS

L'étude de cas a été choisie pour sa capacité à dialoguer avec la littérature sur les pratiques activistes et queer. Grâce à celle-ci, nous espérons révéler le rôle et les responsabilités des différents acteur·trice·s investi·e·s dans la conception et la réalisation du projet. L'exposition *Témoigner pour Agir* a été réalisée à la Maison de la culture Frontenac à Montréal du 29 novembre 2017 au 21 janvier 2018. Elle présentait des témoignages artistiques des minorités sexuelles et de genres (personnes lesbiennes, gaies, bisexuelles, trans, queer et en questionnement, intersexes, qui vivent avec le VIH ou qui ont une expérience de travail du sexe). Elle est le fruit d'un travail de collaboration très poussé et peu fréquent entre le milieu universitaire de l'UQAM (École de travail social, l'Institut de recherches et d'études féministes, les départements de sociologie et de sexologie), des organismes communautaires et des artistes professionnel·le·s.

L'intérêt est donc d'étudier cette exposition singulière, tant par sa démarche, son organisation, ses objectifs, les méthodes et stratégies utilisées, les personnes impliquées, son impact social et politique. Il s'agit d'une initiative unique qu'il nous a semblé essentiel de présenter et d'analyser au sein de la littérature en muséologie. Dans cette étude de cas seront analysés les procédés de conception et de réalisation de l'exposition (l'organisation et la gestion), de même que les œuvres, le discours (le contenu) et la réception. L'analyse des données sera l'occasion de mêler des réflexions théoriques en muséologie, queer et féministes avec leurs mises en pratique muséographiques et commissariales.

PLAN DU TRAVAIL DIRIGÉ

Le premier chapitre se consacre à la mise en contexte ainsi qu'à la mise en concept de la recherche. D'abord nous replaçons la pensée queer selon ses contextes (historiques et théoriques) d'émergence aux États-Unis et au Québec, afin de pouvoir étudier ses échos dans le milieu artistique à Montréal. Puis nous développons les principales notions en muséologie sur lesquelles se base cette recherche, à savoir les courants de la muséologie (critique, participatif, queer) et le commissariat d'exposition.

Le deuxième chapitre permet d'introduire l'étude de cas grâce à une présentation de l'exposition, de ses acteur·trice·s, thèmes et enjeux.

Le troisième chapitre se concentre sur l'analyse du rôle social du commissariat d'exposition au sein de l'étude de cas. Il s'agira de mêler la théorie à la pratique, afin d'approfondir quels sont les enjeux, apports et limites de l'activisme et de la collaboration commissariale.

Le quatrième et dernier chapitre est dédié à l'étude de la performativité à l'œuvre dans l'exposition. À partir du concept emprunté à la théorie queer, nous allons analyser les éléments qui performent le changement social au coeur de l'exposition.

CHAPITRE I CONTEXTES ET CONCEPTS : DU QUEER À LA MUSÉOLOGIE

Dans ce chapitre, nous allons nous attacher à élaborer la base contextuelle et conceptuelle de ce travail dirigé. Une première partie vise à resituer la pensée queer selon différents contextes qui l'ont vu naître. Une deuxième partie aborde les concepts de la muséologie critique, participative et queer. Une troisième partie élabore un portrait de la profession de commissaire d'exposition.

1.1 Montréal queer : mise en contexte

1.1.1 À l'origine de la pensée queer

Nombreux sont les auteur·trice·s qui ont écrit sur l'apparition, les fondements et les évolutions de la pensée queer. Afin de cerner les enjeux que soulève la pensée queer, il semble nécessaire de revenir sur les grandes idées qui l'on fait germer ainsi que son contexte d'émergence (géographique, historique, politique). Il est tout d'abord important de noter que le terme queer recouvre des significations et des fondements multiples. Ainsi, nous ne pouvons pas parler d'une théorie queer, mais de nombreuses théories queer qui révèlent une hétérogénéité de phénomènes au sein de chacun des contextes qui les ont vus germer. Il n'y a donc pas de définition universelle. Les théories, pratiques et mouvements sociaux sont des formations contextuelles. Nous allons toutefois nous centrer sur le contexte queer nord-américain.

Les mouvements sociaux radicaux : germes de la pensée queer

Étymologiquement, le terme anglais *queer* qui signifie louche, bizarre ou étrange était une insulte pour désigner l'autre dans son étrangeté, sa bizarrerie, en l'opposant au terme *straight* qui désigne la sexualité hétérosexuelle (Macary-Garipuy, 2006). Il est en usage depuis le XX^e siècle aux États-Unis pour parler des sexualités divergentes de la norme hétérosexuelle. Par la suite, le terme a été réapproprié par celles et ceux qu'il désignait et stigmatisait. Le symbole d'oppression devient alors le moyen d'une lutte et de revendications. C'est ainsi qu'il apparaît dans la rue à partir des années 1970, utilisé comme auto-identification des identités sexuelles non hétéronormatives, d'abord au sein des mouvements féministes notamment dans les groupes de lesbiennes, *chicanas* (qui ont élaboré les théories queer of color²) et noires, puis il fut repris par les gais, non cisgenres, intersexuels et transsexuels (Bacchetta et Falquet, 2011 : 10).

Le terme queer, dans ce contexte, marque une volonté de non-intégration à la société hétéronormée, blanche et de classe moyenne. Il permet de déconstruire les identifications binaires à un genre (féminin ou masculin), aux orientations sexuelles (hétérosexuelle et homosexuelle), mais aussi les identifications à une classe ou à une race : « c'est une promotion radicale de l'individu au détriment des groupes d'appartenance préexistants » (Macary-Garipuy, 2006 : 44). L'impulsion déterminante au développement de ces théories aux États-Unis provient du travail militant, notamment d'associations trans et de lutte contre le sida comme *Act Up-New*

² Les théories queer of color, sont des théories queer qui abordent sans les séparer le genre, les sexualités, le racisme, la colonialité, le génocide, l'esclavage, le post-esclavage et l'exploitation de classe. Ces théories ont émergé avec les écrits féministes de couleur, notamment avec l'importance des travaux de Gloria Anzaldúa dans *Borderlands/La Frontera : The New Mestiza*, des *Chicanas* et les *Latinas Studies* à la fin des années 1980, qui ont mis en avant des critiques du sexisme dans son inséparabilité avec d'autres rapports de pouvoir.

York, fondée en 1987 et *Queer Nation* en 1990 (Perreau, 2018, chap. 2). La réappropriation généralisée du mot par un ensemble de militant·e·s à la fin des années 1980, aux États-Unis, marque donc un tournant générationnel dans le domaine des luttes autour des sexualités. Aux revendications structurées essentiellement autour des identités gaies et lesbiennes succède un discours non identitaire, anti-assimilationniste, s'en prenant non plus seulement à l'intolérance ou à l'hétérosexisme, mais directement aux contraintes de la normalité. En d'autres mots, le queer ne se limite plus uniquement à combattre les inégalités ou les dominations entre ces catégories (hétéro/homo ou le patriarcat) mais remet en cause l'existence même de ces catégories. Il y a de multiples manières d'être queer et aucun critère particulier n'est central dans la définition du mouvement : il ne peut y avoir un modèle défini de l'« étrangeté » ou de l'« anormalité » (Tomilillo, s. d.).

Les théories queer dans le milieu académique

Judith Butler explique dans la préface de son ouvrage que c'est contre la dérive essentialiste de certains courants des études de genre dans le milieu universitaire qu'émerge la théorie queer aux États-Unis (2005 : 25-29). Selon elle, c'est à partir des années 1980 que l'on questionne le genre comme étant une catégorie critique à partir de laquelle le sexe lui-même doit être questionné, notamment à travers les travaux de l'historienne américaine Joan W. Scott et de la philosophe et poétesse Denise Riley. Ainsi la théorie queer dès ces débuts est associée aux mouvements féministes et permet d'envisager le genre comme dispositif critique et de déconstruction des processus de catégorisation et d'identification. Constatant que les catégories sexuelles, en particulier la division entre homosexuel·le·s et hétérosexuel·le·s, ont structuré les façons de catégoriser et d'agir en Occident tout au

long du XX^e siècle, Judith Butler³ (2005), Eve Kosofsky Sedgwick⁴ (2008) et Teresa de Lauretis⁵ (1991) sont les premières à entreprendre de déconstruire les catégories de genres et de sexualités, qu'elles considèrent comme étant performatives. Elles engagent ainsi une critique de l'hégémonie des représentations hétérosexuées du monde social et de ses effets sur la subjectivité, le corps et la nomination de soi. D'autre part, l'émergence de ces théories est également expliquée avec la montée du post-structuralisme et de la *French Theory*⁶. Les philosophes français·e·s ont joué un rôle non négligeable dans le développement de nouvelles idées à travers leur circulation dans les milieux académiques étasuniens.

Aujourd'hui, le queer est plus que jamais un terme mouvant. Selon David Halperin, lui donner un contenu fixe c'est détruire son utilité : le queer ne prend sens que dans son opposition stratégique et contextuelle aux différentes normes (Halperin, 2000). Pour en résumer les grandes lignes, ce qu'il y a au cœur de la théorie queer

³ Judith Butler est la théoricienne à laquelle les écrits se réfèrent le plus communément pour évoquer la naissance de la théorie queer. Cette dernière a entrepris une critique des normes qui fondent l'identité sur le genre et le sexe et établit la subversion de ces normes. Dans *Trouble dans le genre* elle construit une critique généalogique, au sens foucauldien, du genre afin de démontrer que les catégories fondamentales de sexe, de genre et de désir sont les effets d'une certaine formation du pouvoir.

⁴ *Épistémologie du placard* de Sedgwick, E. K. est la réédition et traduction par Maxime Cervulle de « Epistemology of the Closet » (1990). Dans cet ouvrage, Eve Kosofsky Sedgwick déconstruit la sexualité comme Butler pour le genre. Elle affirme que l'ensemble de la culture occidentale moderne s'articule autour de l'opposition homo/hétérosexuel et que celle-ci affecte les binarismes qui structurent l'épistémologie contemporaine, de savoir/ignorance à privé/public en passant par santé/maladie. Eve Kosofsky Sedgwick appréhende de manière simultanée les multiples rapports de pouvoir qui nous constituent.

⁵ Dans « Queer Theory : Lesbian and Gay Sexualities. An Introduction » Teresa de Lauretis est la première à utiliser en 1991 le terme « Queer Theory » dans une volonté provocatrice pour renverser les domaines des études gaies et lesbiennes. L'objectif était de repenser les modes d'alliance et de solidarité entre gais et lesbiennes. De plus, elle souhaitait mettre en évidence l'ensemble des différences qui structurent les subjectivités queer (gaies et lesbiennes) selon la race, les différences de classe ou de culture ethnique, les différences générationnelles, de situation géographique et sociopolitique ; et ainsi formuler une politique des différences.

⁶ Expression récupérée de l'ouvrage de Cusset, F. (2003). *French Theory : Foucault, Derrida, Deleuze et Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, dans lequel l'auteur retrace la manière dont les intellectuel·le·s français·e·s des années 1970 (notamment Foucault, Derrida, Deleuze, Guattari, Cixous, Barthes, Lacan, Wittig, etc.), ont trouvé un écho retentissant aux États-Unis et ont fourni le socle théorique des *Cultural Studies*, des *Gender Studies* et des études multiculturelles.

étasunienne, c'est la critique des processus de construction identitaire autour du sexe et du genre. Il s'agit donc d'une approche décentrée et déconstructive des catégories présentées comme évidentes — basées sur la binarité masculin/féminin, hétéro/homo — dans le système de savoir et de pouvoir dominant hétéronormatif. Elle considère que le corps et la jouissance sexuelle ne sont ni naturels ou biologiques, puisque le sexe (« biologique ») et le genre (l'identité sexuelle) sont construits selon ces catégories. De plus, les revendications queer sont toujours le cœur de multiples luttes sociales et politiques, c'est pourquoi il n'est pas facile de définir le/les queer/s tant les individus et les groupes qui s'en revendiquent sont multiples et variés. Ce qui apparaît toutefois c'est qu'il n'est pas possible de distinguer la théorie queer (le domaine d'études sur les genres et les sexualités) des pratiques politiques queer, voire des pratiques culturelles et des modes de vie, c'est-à-dire des mouvements militants sur lesquels s'est fondée « la » théorie. Les réflexions venant des communautés queer ont permis de faire évoluer et d'étendre les revendications vers des luttes anti-oppression plus larges en soumettant également à la critique les systèmes racistes, capacitistes, âgistes, classistes, capitalistes et néolibéralistes.

1.1.2 Le mouvement queer au Québec et à Montréal

Afin de replacer le mouvement queer dans le contexte québécois, il convient de faire un bref rappel historique de son apparition locale. Au Québec, c'est à partir des années 1970 que les associations gaies et lesbiennes se dotent d'un véritable programme politique avec la volonté de créer un mouvement social et radical. Elles portent des luttes émancipatrices et des revendications révolutionnaires. Toutefois, à Montréal les groupes militants et associations communautaires francophones des gais et lesbiennes collaborent rarement. L'essor de l'activité politique des lesbiennes est

lié de près aux idées des lesbiennes-féministes, tandis que les gais s'orientent plutôt vers la création de services sociaux et l'obtention des droits légaux (Higgins, 1998). Les années 1980 sont marquées par la recrudescence du mouvement gai, son combat contre le sida, mais aussi plus largement par des actions politiques face aux violences et discriminations liées à l'homo- et la lesbophobie. Les luttes pour l'obtention et la reconnaissance de droits pour les gais, les lesbiennes, les bisexuel-le-s et les trans semblent s'éloigner de la critique plus profonde des structures sociales oppressives du capitalisme, de l'hétéropatriarcat et de leurs « normes hétéropatriarcapitalistes » (Boucher *et al.*, 2010 : 34). En effet, selon Preciado, avec cet objectif premier de l'égalité des droits, les mouvements de libération gais et lesbiens « se fondent sur des conceptions figées de l'identité sexuelle, ils contribuent à la normalisation et à l'intégration des gais et des lesbiennes dans la culture hétérosexuelle dominante » (Preciado, s. d.). Cependant, le militantisme plus confrontationnel et politique est ravivé dans les années 1990 par les minorités gaies, lesbiennes, transsexuelles et transgenres qui réagissent contre l'essentialisme et la normalisation de l'identité homosexuelle, à savoir l'homonormativité⁷. À Montréal, en 1991, s'est formé un groupe sous le nom *Queer Nation Rose*, se revendiquant comme une antenne du groupe états-unien *Queer Nation*. Cependant sa courte vie ne lui a pas permis de développer un discours ni un programme d'action spécifique et élaboré à ce moment donné.

Par ailleurs, il est important de constater que les fondements théoriques de la critique queer, majoritairement anglophones, se sont diffusés lentement dans le milieu francophone au Québec. Certains textes fondateurs comme ceux de Judith Butler, Eve

⁷ L'homonormativité est une notion qui renvoie au fait que les représentations populaires des personnes gaies et lesbiennes sont devenues stéréotypées et normatives, ce qui a une incidence sur les comportements gais et lesbiens acceptés, c'est-à-dire ceux qui sont typiquement associés aux personnes blanches, de classe moyenne, aisées, non handicapées, dont le genre est normatif et qui sont conformes à certaines normes esthétiques.

Sedgwick ou encore David Halperin ont été traduits en français, mais un grand nombre d'études et de recherches de théoricien·ne·s queer anglophones restent encore aujourd'hui peu connues. Geneviève Pagé déclare d'ailleurs que « le voyage et l'appropriation des théories queer dans les milieux féministes francophones du Québec ont été particulièrement longs et ardues » (Pagé, 2017 : 537). Pour elle, le mouvement queer du Québec décolle réellement à partir de 2002, soit avec un retard de douze ans par rapport aux États-Unis. L'année 2002 marque la naissance du collectif d'actions directes les *Panthères roses* à Montréal. La formation de ce groupe queer est apparue avec l'« envie de proposer une visibilité militante concernant la/les sexualités, les genres et [est] issue d'une résistance au modèle de “l'homosexuelle normale et bien intégréE” » (Boucher *et al.*, 2010 : 15). Ce collectif a joué un rôle de diffusion indéniable, celui de « passeur » des idées et de l'esprit du mouvement queer. Illes se présentent comme un groupe anti-capitaliste et anti-patriarcal. Illes dénoncent la morale et le système hétéronormé avec une convergence de la pensée queer, écologique, féministe, post-colonialiste et anarchiste. Enfin, illes s'affirment comme un groupe révolutionnaire avec une perspective festive dans leurs actions. Actives jusqu'en 2007, les *Panthères roses* ont prôné et développé une forme radicale du queer (queer radical)⁸. Pagé (2017 : 554) conclut qu'illes ont ouvert le dialogue entre les féministes, les lesbiennes et les queer afin de produire de nouvelles idées :

leurs positions comme militantes féministes et anarchistes de la gauche radicale de Montréal ont proposé une version du queer qui utilisait un langage ancré dans l'analyse des rapports sociaux de sexe et de sexualité, qui mettait de l'avant une analyse systémique de l'oppression et qui se

⁸ Il s'agit de radicaliser le milieu LGBTQI2 à Montréal, notamment d'enrichir la communauté gaie d'un discours radical qui conteste le capitalisme, l'État et le patriarcat pour repolitiser les enjeux liés à la sexualité et à l'identité. De plus, il s'agit aussi de répandre un discours anti-homophobe dans la communauté militante du Québec. En somme, l'agenda des *Panthères roses* est de « déranger l'ordre mondial, de confronter l'ordre gai et de bousculer l'ordre militant ».

positionnait en alliée des féministes, reconnaissant l'importance et la légitimité de leur lutte.

Même si la visibilité queer à Montréal a émergé au sein des milieux anglophones, il est intéressant de constater que les *Panthères roses* souhaitaient la rencontre des milieux francophones et anglophones afin de mêler leurs deux visions du queer. La culture francophone étant davantage marquée par l'analyse matérialiste⁹ alors que la culture anglophone s'intéresse aux approches de la déconstruction¹⁰. Au-delà de l'action militante des *Panthères roses*, d'autres groupes queer radicaux ont par la suite travaillé à développer le militantisme et les espaces queer à Montréal, comme le groupe *Anti-capitalist Ass Pirates*¹¹ et le collectif *QTeam*¹², le collectif de musique *Lesbian on Ecstasy*¹³ (Hogan, 2005), ou encore le collectif d'artistes *Ste-Emilie Skillshare*¹⁴ (Breton *et al.*, 2015). Malgré leurs différents modes d'action, ils ont

⁹ Héritée de la pensée de Karl Marx et de son étude du capitalisme, elle met en avant les conditions de reproduction matérielle des modes d'exploitation et d'oppression.

¹⁰ Ces approches visent à montrer les mécanismes par lesquels la société produit des différences entre les individus (modes de socialisation, d'identification, de catégorisation) ainsi que les préjugés et systèmes de discrimination.

¹¹ Le groupe créait des espaces queer en dehors du Village en offrant une alternative radicale à la résistance queer, qui fonctionnait à travers une subversion de l'imagerie *straight* omniprésente dans l'espace urbain en faisant intervenir la perversion queer.

¹² *Qteam*, s'est formé à la suite de la disparition des *Anti-Capitalist Ass Pirates*. C'est un collectif queer radical voué à l'anti-impérialisme, à l'antiracisme, dont l'objectif est de rendre les espaces militants plus queer et les espaces queer plus politiques, de lutter pour la fin des politiques à but unique, d'organiser des soirées dansantes queer.

¹³ *Lesbian on Ecstasy* visaient à recycler les hymnes folkloriques lesbiens et les transformant en soirées techno.

¹⁴ Le *Ste-Emilie Skillshare* est un groupe d'artistes et de militant·e·s, en majorité des personnes queer et de couleur, engagé·e·s dans la promotion de l'expression artistique et de l'autoreprésentation dans ces communautés. Le collectif dirige un studio d'art où illes éduquent les personnes à de nouvelles techniques, à créer de l'art en faisant appel à l'esprit de la révolution et de l'anti-oppression (anti-racisme/sexisme/classisme/homophobie/transphobie/capacitisme/discrimination fondée sur le poids, etc.)

permis d'agir pour transformer l'espace social montréalais à travers l'art, la célébration et la protestation queer.

1.1.3 La représentativité queer dans l'écosystème artistique montréalais

Au sein de la création artistique, la pensée queer introduit d'autres récits et identités. Ces nouvelles histoires et subjectivités permettent à chacun·e d'exprimer sa vérité en se détachant du modèle hégémonique. Il s'agit de détruire ou déconstruire l'imaginaire hétéropatriarcal, capitaliste et raciste par les productions culturelles. En fait, l'objectif est de mettre en lumière la critique féministe et queer « par des initiatives artistiques ainsi que par la valorisation des savoirs minoritaires et des discours marginalisés » (Gingras-Olivier, 2014 : 154).

Pour certain·e·s auteur·rice·s, l'émergence de la pensée queer a été relativement timide et tardive au sein de la production artistique québécoise, « au Québec, la pensée queer semble avoir eu relativement peu d'échos, tout comme elle paraît avoir peu nourri les créateurs et créatrices, du moins de façon explicite » (Boisclair *et al.*, 2020 : 13). Cependant, il serait erroné d'affirmer qu'elle a été inexistante. En effet, au cœur de l'écosystème artistique montréalais, plusieurs expositions et artistes ont participé à diffuser la pensée queer au sein de divers espaces d'art que nous avons recensés. Le tableau (voir ANNEXE A) regroupe les expositions d'art visuel récentes d'artistes locaux et internationaux. Toutefois, cette liste d'expositions queer à Montréal a été constituée de manière non exhaustive. Certaines expositions ont été réalisées par les collectifs queer radicaux dans le cadre de leurs festivals (Festival Pervers/Cité, Festival Trans Time, Radical Queer Semaine) et prennent majoritairement place dans des lieux artistiques alternatifs comme les centres

d'exposition, les Maisons de la culture ou les centres d'artistes autogérés dédiés à l'art actuel et aux artistes émergent·e·s, ou bien dans des galeries d'art et musées orientés vers les communautés (Musée McCord et Écomusée du Fier Monde). Généralement les expositions sont collectives et les artistes LGBTQI2 montréalais·es sont bien représenté·e·s. Les difficultés rencontrées lors de ce recensement ont été causées par le manque d'information sur les expositions, mais aussi par rapport au fait de catégoriser des expositions comme étant queer, alors qu'elles ne s'en revendiquent pas nécessairement en premier lieu. C'est pourquoi nous avons sélectionné les expositions selon leurs thèmes (revendication et représentation de la diversité des genres, des sexualités et des corps queer, intersexes, trans) et selon les communautés marginalisées mobilisées (LGBTQI2, féministes, racisées). De plus, une attention particulière a été portée aux luttes sociales et anti-oppression mises en avant dans les discours. Marie-Claude Gingras-Olivier a établi un lien entre les pratiques artistiques, les luttes sociales et politiques et le décroissement des espaces d'art qui les accueillent au Québec : « la richesse des pratiques d'art féministe et *queer* réside, entre autres choses, dans leur ancrage au sein des luttes sociales, de même que dans le décroissement et la diversification des lieux de l'art et du politique » (2014 : 154).

Par conséquent, nous avons pu constater que les manifestations artistiques véhiculant la pensée queer à Montréal prennent place dans une grande variété de lieux artistiques, majoritairement alternatifs, peu institutionnalisés, qui fonctionnent en réseau interrelié. Les centres d'artistes autogérés, les multiples festivals et les centres d'exposition qui accueillent les artistes, leur permettent de s'exprimer sur des réalités qui leur sont propres. Ces espaces culturels existent en raison de leur appui aux artistes peu ou non représenté·e·s dans la scène artistique montréalaise.

1.2 Perspectives sociales de la muséologie

La base théorique de ce travail dirigé se situe au sein des courants de la muséologie orientés vers des perspectives sociales. Ceux-ci sont hérités de la nouvelle muséologie, à savoir la muséologie critique/réflexive/radicale, la muséologie participative et enfin le nouveau courant de la muséologie queer. Cette base théorique permettra une meilleure compréhension des pratiques commissariales qui seront analysées dans les parties suivantes.

1.2.1 Susciter les changements à travers la critique et l'activisme

Tout d'abord, ce travail s'inscrit dans le courant de la muséologie critique ou réflexive¹⁵. Hérité de la nouvelle muséologie, ce courant s'est développé après les années 1980 et cherche à repenser le musée au regard des bouleversements sociaux, sociétaux, environnementaux actuels. Pour les théoricien·ne·s de cette muséologie¹⁶, les principaux enjeux sont la représentation des minorités ou des cultures périphériques, le développement des pratiques collaboratives et participatives, l'inversion des points de vue colonialistes et des discours dominants. La plurivocalité dans le discours remet ainsi en question les trames narratives autoritaires au sein des institutions. La muséologie critique est un processus réflexif et autocritique, c'est-à-dire qu'elle met en place des pratiques permettant de « formuler des questions et des incertitudes, [d'] exposer les doutes et les aspects subjectifs, des points de vue

¹⁵ Pour ce courant de la muséologie critique on dénote un manque de dénomination consensuelle quant à la terminologie, Jésus Pedro Lorente (2016) recense les termes *critical museology*, *reflexive museology*, *transformational museology* ou même *new museology*.

¹⁶ Nous nous basons ici sur les écrits de Jésus Pedro Lorente (2016), Anthony Shelton (2013) et Shelley Ruth Butler (2013).

opposés, des partis pris personnels, [de] s'ouvrir à la dissidence et aux conflits dans [les] discours » (Lorente, 2016 : 59-60). Cela permet d'envisager le musée comme vecteur ou initiateur de changement social au sein de la société. Pour la muséologue Fiona Cameron (2010), en engageant la controverse, les institutions muséales contribuent à emmener leurs publics vers une conscientisation collective et ainsi des actions concrètes en faveur du changement social et des défis contemporains. Pour Robert R. Janes et Richard Sandell (2019), il s'agit plutôt de développer des valeurs (humilité, interconnectivité, ouverture, empathie, résilience) et des responsabilités éthiques (comme la défense de l'intérêt public concernant le changement climatique ou l'érosion des droits humains) dans les pratiques professionnelles pour que les institutions participent à provoquer un changement politique, social, environnemental. Ces deux auteurs appellent à la nécessaire émergence de l'activisme muséal (*museum activism*) dont le but est d'améliorer le bien-être individuel et sociétal, ceci notamment grâce à la création de nouvelles histoires pour l'humanité et pour les musées avec une réelle prise en considération des problèmes et défis contemporains dans le monde.

1.2.2 Les pratiques participatives et collaboratives

Depuis plusieurs années, on assiste à l'émergence de logiques et démarches participatives dans le secteur muséal, ainsi qu'à une littérature de plus en plus sophistiquée et riche à ce sujet. La muséologie participative vise de manière générale à travailler, non plus uniquement pour les publics et les communautés, mais directement avec eux et elles. En pratique, la participation peut prendre des formes extrêmement variées, mais conceptuellement elle se base sur trois principes : « *the idea of 'shared authority', 'audience empowerment' and*

'*democratization*' » (Moolhuijsen, 2015 : 191). Pour Raymond De La Rocha-Mille, il s'agit d'une « muséologie de processus qui se concentre sur la recherche et sur la mise en place de méthodes de gestion et d'interprétation entretenant des démarches de participation et/ou d'intégration dirigées vers la population » (De La Rocha-Mille, 2000 : 158).

La participation implique une prise en compte de la voix des publics et communautés. Il s'agit de créer un espace où les divers points de vue, à la fois des professionnel·le·s et des communautés, puissent s'exprimer et se confronter afin de créer une exposition ou un projet collectif. Selon leurs degrés d'implication, les pratiques contributives, collaboratives ou participatives viennent questionner la manière dont est produite la connaissance et l'information, ainsi que la manière dont elles sont interprétées et présentées dans les musées. De fait, dans les musées d'art cela permet de repenser la discipline et les canons de l'histoire de l'art, le rôle du commissaire et des publics. Finalement, la participation ouvre « *the possibility to present collections telling stories beyond their disciplinary significances and to involve the audience in the processes of selection and presentation of objects* » (Moolhuijsen, 2015 : 194). Pour Bernadette Lynch (2013), il s'agit d'une part de faire participer les visiteur·euse·s dans le musée à travers un débat réflexif et radical, en les engageant à répondre, exprimer leurs points de vue face à des questions controversées, des sujets sensibles ou des objets contentieux. Donner les outils de cette participation et encourager les diverses opinions, permet aux visiteur·euse·s de s'émanciper du discours muséal. De plus, Lynch mentionne que le concept d'autorité partagé entre les professionnel·le·s, les membres des communautés et les partenaires est la clé d'un nouveau mode organisationnel des musées. En effet, cela facilite l'ouverture du dialogue, ainsi que la co-production des savoirs et connaissances avec des groupes communautaires afin de

réaliser des expositions ou d'interpréter les collections en intégrant d'autres débats et idées.

Serge Chaumier fait remarquer dans sa conférence donnée au CELAT à l'Université Laval (2018), que les musées sont en retard par rapport à la réelle intégration des pratiques permettant la participation des publics et communautés. Le participatif change l'institution en un lieu plus polyvalent et conversationnel, un lieu tiers. Ces nouveaux modes de production de connaissances et conceptions de la transmission sont par contre intégrés dans les nouveaux lieux culturels alternatifs (il donne l'exemple des friches transformées en lieux culturels). Ces lieux sont pensés comme des plateaux de potentialités qui se développent grâce aux collaborations.

Pour la suite de ce travail, nous retenons la vision de Lynch concernant la muséologie participative à savoir, une muséologie basée sur les intérêts communs d'une communauté, sur la transparence des décisions de gestion et d'organisation (du musée ou de l'institution). Dans sa vision, le lieu culturel ou l'exposition sont conçus comme des lieux de discussion où les points de vue des visiteur·euse·s sont sollicités. De surcroît, le contenu et les connaissances sont co-produites/co-crées avec les groupes communautaires.

1.2.3 Inclure les enjeux liés aux genres et aux sexualités

La muséologie queer est un courant de la muséologie relativement récent. Elle s'inscrit dans la lignée de la muséologie critique puisqu'elle vise, entre autres, à repenser le musée au regard de problématiques sociales, mais aussi de la muséologie participative à travers l'implication et l'inclusion des communautés, en se concentrant

spécifiquement sur les communautés qui revendiquent la diversité des genres, des sexualités et des corps. Les réflexions sont centrées autour des moyens de naviguer entre les communautés queer et les institutions muséales. La majorité des auteur·trice·s observent que le point de départ de ce courant est l'invisibilité et la non-représentation queer dans les institutions muséales, du fait de l'hétéronormativité omniprésente dans leurs organisations et leurs fonctions (éducation, collection, exposition, gestion). De plus, les pensées queer permettent de repenser le musée en profondeur. En effet, pour Amy K. Levin le queer est synonyme d'une refonte institutionnelle : « *“queering” the museum leads us to question every aspect of the institution* » (2012 : 158). Elle fait notamment référence aux valeurs patriarcales et à la binarité des catégorisations. Robert Mills (2008) et la muséologue queer et féministe Nicole Robert (2016) vont également dans ce sens en affirmant que les revendications queer défient un bon nombre de pratiques muséales visant à la cohérence, l'objectivité, la clarté, l'unité narrative dans l'exposition :

queer entails a refusal of meaning, registering a kind of disruptive negativity and incoherence at the heart of identity, language, and law, queer may well operate as a bar to the idea of the museum as a coherent, meaning-making machine. (Mills, 2008 : 46)

Ainsi, la pensée queer vient mettre en lumière et dénoncer les hiérarchies d'exclusion existantes dans les institutions selon les genres et sexualités, les normes identitaires hégémoniques (blanches, masculines, hétérosexuelles) au sein des représentations, et la sous-représentation des histoires des communautés transgenres et de couleurs (Robert, 2016 : 128). Pour Mills 'queeriser' le musée revient également à critiquer la manière dont sont construites les trames narratives et la chronologie dans les expositions, pour déconstruire les récits de progression linéaire (*linear-progress*

narratives) de l'histoire queer allant de l'oppression à la libération de ces communautés (Mills, 2006 : 262).

Par ailleurs, plusieurs éléments font débat sur la manière de représenter et d'impliquer les communautés au sein des musées. Dans les expositions deux positions sont généralement abordées, l'une est celle des communautés queer plus radicales, mettant en lumière la différence et la diversité des genres et sexualités pour lutter contre les violences et discriminations à leur encontre. L'autre est celle des communautés gaies cherchant à la ressemblance/similitude et à leur intégration à la culture mainstream dominante. Par ailleurs, Sandell relève que le problème pour les artistes identifié·e·s comme LGBTQI2 est d'être « ghettoisé·e·s » selon leurs identités sexuelles (Sandell *et al.*, 2010 : 17). En effet, soit les musées enferment dans des catégories, isolant les artistes en fonction d'attributs liés à leurs corps, genres ou sexualités, soit ils ne prennent pas en considération la multitude de sexualités et de genres. L'historien d'art Patrick Steorn (2017) soutient que des catégories établies en histoire de l'art contribuent justement à restreindre et exclure les possibilités queer. De manière générale, on constate que les représentations devraient refléter la diversité des communautés queer, tandis qu'elles sont souvent orientées vers la communauté gaie blanche, de classe moyenne. La représentation des communautés transgenres, intersexes et des minorités raciales étant majoritairement absentes. De plus, les efforts d'inclusion queer par les musées sont souvent concentrés sur les aspects « spectaculaires » (les festivals LGBTQI2, la culture drag, la non-conformité des genres, les sous-cultures sexuelles) plutôt que sur les aspects quotidiens de ces communautés (Vanegas, 2002 : 99). Pour Tuan Nguyen (2018 : 32), il faut pouvoir utiliser la controverse pour affronter les problèmes auxquels font face ces communautés et il est nécessaire qu'elles puissent avoir un pouvoir décisionnel concernant leur représentation :

However, the pursuit of common experiences and avoiding controversy may downplay the uniqueness of queer cultures and the value of controversy in bringing important, if uncomfortable, issues into view. While more congenial representations of queer communities appear safer, compromises may work against the principle that communities should have primary authority over their representations.

Il fait aussi justement remarquer que les valeurs de la muséologie queer rejoignent sur plusieurs aspects celles de la nouvelle muséologie dans le sens où elle appelle à une vaste réforme des musées dans tous leurs domaines d'activité, elle dénonce les rapports de forces dominants et cherche à bousculer les interprétations hégémoniques (Nguyen, 2018 : 30). En bref, la muséologie queer réunit des historien·ne·s, des militant·e·s, des théoricien·e·s et praticien·e·s des musées qui réfléchissent à ce que les musées peuvent offrir aux communautés queer et inversement comment ces dernières peuvent enrichir et transformer les institutions. Toutefois, les débats sur le rôle et la responsabilité des musées vis-à-vis de ces communautés sont toujours d'actualité notamment dans les manières de collaborer et de représenter les communautés queer.

1.3 Portrait du commissariat d'exposition

Les approches critiques, participatives et queer de la muséologie sont parfois en tension avec la possibilité de leurs applications commissariales et muséales. Malgré tout, le commissariat d'exposition peut apparaître comme une profession à l'origine de la transformation des institutions en raison de sa responsabilité par rapport aux discours véhiculés et de son rôle concernant l'éducation des publics face aux enjeux contemporains.

1.3.1 Un ensemble de pratiques et de terminologies

Le commissariat d'exposition se caractérise par des pratiques diversifiées, de même qu'une multitude de termes sont utilisés pour désigner celles et ceux qui en prennent le rôle. La revue *Esse*, dont le numéro 72 s'intitule « Le pouvoir du commissaire », apporte des éclairages sur la complexité de cette profession. Aujourd'hui la figure du commissaire dans la réalisation d'une exposition est unanimement convenue dans le monde de l'art. À ce titre, les multiples publications, colloques ou débats autour de ces professionnel·le·s de musée montrent un véritable engouement pour les enjeux des pratiques commissariales. Dans l'édito, la directrice générale de la revue *Esse*, Sylvette Babin (2011 : 2), met en évidence la diversité des fonctions et des pratiques selon les contextes :

Parfois critiqué sans recul, parfois démesurément à l'avant-plan, le commissaire d'exposition persiste et signe sous de nombreuses figures : commissaire de formation ou travailleur culturel adoptant occasionnellement ce rôle, commissaire indépendant ou commissaire lié à une institution, commissaire-auteur·trice ou artiste-commissaire, la fonction semble s'adapter sur mesure à tous les formats d'expositions et de manifestations artistiques, et bien sûr aux différents modèles institutionnels.

Les pratiques et fonctions du commissariat d'exposition varient donc selon les formations professionnelles, selon les projets d'exposition, mais également selon les types d'institutions produisant l'exposition.

De même, la variété terminologique ancre au niveau du langage les différents formats de cette profession. En anglais le terme *curator* désigne de manière générale les conservateur·trice·s de musées (ou de collections) et les concepteur·trice·s

d'expositions. En français plusieurs termes sont utilisés. Celui de « curateur » ou « curatrice » (et parfois « *curator* ») est employé en France pour nommer les concepteur·trice·s d'expositions, sous l'influence de l'anglais. Au Québec, c'est le terme « commissaire » qui est privilégié. Afin d'éviter les anglicismes et pour simplifier la compréhension, nous utilisons dans ce travail le terme « commissaire » pour parler des concepteur·trice·s d'exposition, incluant les artistes, les conservateur·trice·s de musées (ou de collections) et les chargé·e·s d'expositions.

1.3.2 Une profession à multiples facettes

Depuis les années 1970, les commissaires indépendant·e·s sont devenu·e·s des acteur·trice·s important dans le monde de l'art contemporain. Elles insèrent un processus créatif dans la forme de l'exposition, à travers une vision critique et parfois très personnelle dans le discours ou le choix des œuvres. Cela a permis d'amener de nouvelles formes d'expérimentation au sein des institutions culturelles : approches non historiques, nouvelles formes de présentation créative ou expérientielle pour le public. Ce modèle commissarial est devenu majoritaire aujourd'hui en raison de l'explosion des biennales et des expositions temporaires. Les institutions ont dès lors fait de plus en plus appel à des historien·ne·s de l'art, universitaires, critiques, écrivain·e·s ou artistes pour leurs compétences et leur capacité à renouveler l'espace physique et mental de l'exposition. Cette figure a toutefois pris une importance telle au tournant des années 2000, que l'on parle de « starification », ou encore du « star system curatorial » (Ardenne, 2011) à l'instar de Hans Ulrich Obrist, figure médiatique, co-directeur de la Serpentine Gallery à Londres et auteur de centaines d'expositions. Cette position a été vivement critiquée et décrédibilisée, notamment par l'artiste Daniel Buren faisant remarquer l'instrumentalisation des œuvres afin

d'illustrer les propos du commissaire (Ardenne, 2011). L'industrie culturelle a engendré le besoin continu pour les institutions de se renouveler, de créer d'autres langages, d'autres contenus d'exposition. C'est pourquoi les invitations d'artistes-commissaires ayant « carte blanche » afin de concevoir une exposition se sont multipliées au cours des deux dernières décennies. Les initiatives commissariales alternatives — mettant l'accent sur divers aspects de la création artistique qui n'intéresse guère ou pas prioritairement les structures institutionnelles, comme les cultures non occidentales, les minorités politiques et sexuelles — ont été nombreuses depuis les années 1980 (Ardenne, 2011). Elles prennent place dans des centres d'artistes, dans des espaces d'art et lieux alternatifs. Cependant, ces initiatives engagées et activistes ont laissé peu de traces dans l'histoire de l'art, ou la muséologie puisque peu de ces expositions aboutissent par la réalisation d'un catalogue servant de mémoire et d'archive. C'est pourquoi il convient de documenter et renseigner ces démarches et réalisations lorsqu'il en est possible.

En somme, nous avons démontré dans ce chapitre que la pensée queer est potentiellement vectrice de changements sociaux et politiques profonds. Dans l'écosystème artistique montréalais, elle a trouvé sa place au sein des réseaux de diffusion alternatifs. Les idées queer ont également germées au sein des courants de la muséologie sociale, cherchant à injecter une perspective transformative au sein des institutions muséales grâce à des pratiques activistes, critiques, participatives et collaboratives. Les théoricien·ne·s, chercheur·e·s, militant·e·s, historien·ne·s de l'art, professionnel·le·s promeuvent une meilleure représentation de la diversité et une plus grande inclusion des minorités sexuelles et de genres. Ces dernier·e·s prônent et travaillent à une refonte des normes et codes présents au sein des institutions et des pratiques d'exposition (remise en cause des catégorisations, narrations linéaires,

objectivité, hiérarchies, etc.). Le but est de lutter contre les pratiques jugées oppressives, de renverser les interprétations hégémoniques et plus largement de lutter contre les violences et discriminations vécues par les communautés LGBTQI2 grâce à l'éducation et à l'art. Enfin, le commissariat d'exposition est envisagé comme une profession permettant de réaliser ces transformations, en raison de la reconnaissance de son rôle au sein du monde de l'art et de ses responsabilités vis-à-vis des publics. Cette profession hybride témoigne d'une diversité de qualifications et de compétences permettant d'injecter de nouveaux modes de connaissances et de pratiques alternatives à la réalisation d'expositions.

CHAPITRE II *TÉMOIGNER POUR AGIR*, UNE EXPOSITION AU SERVICE DE LA JUSTICE SOCIALE

Ce chapitre est dédié à la présentation de l'étude de cas : l'exposition *Témoigner pour Agir*. Nous allons étudier plus en détail les éléments qui constituent ce projet à savoir, la démarche, les acteur·trice·s, le thème, les objectifs, les partenariats.

2.1 Présentation de l'exposition

2.1.1 Un projet de recherche-action : *Cultures du témoignage*

Le projet d'exposition a germé au sein du groupe de recherche *Cultures du témoignage* qui mobilise le témoignage public comme moyen de sensibilisation, d'éducation et de création dans un but de changement social. L'équipe composée de chercheur·e·s académiques, de différents partenaires sociaux et de chercheur·e·s communautaires a utilisé la recherche-action, un mode de recherche caractérisé par l'identification de problèmes puis cherchant leur résolution. Cette méthode de recherche est possible grâce à la collaboration avec les intervenant·e·s du milieu étudié. Par conséquent, l'approche en recherche-action cherche à provoquer la transformation d'une réalité sociale par la participation directe des groupes et réseaux étudiés aux démarches de la recherche et de la méthodologie en lien avec leurs besoins (Allard-Poesi et Perret, 2003). Depuis son origine au sein de *Cultures du témoignage* en 2015, le projet de recherche avait d'abord pour objectif d'être à vocation sociale et politique, puis il s'est orienté vers une forme artistique.

L'exposition a été accompagnée par la production d'un catalogue d'exposition, des conférences et activités de médiation culturelle.

2.1.2 Une exposition sur la diversité sexuelle et de genre

Du 29 novembre 2017 au 21 janvier 2018 s'est tenu l'exposition d'arts visuels *Témoigner pour Agir* mettant à l'honneur des témoignages artistiques des personnes s'identifiant à une minorité sexuelle et de genre, des personnes intersexes, des personnes vivant avec le VIH et des personnes avec une expérience du travail du sexe. Pour Isabelle Boisclair, Guillaume Poirier Girard et Pierre-Luc Landry (2020 : 21), réunir des témoignages publics de groupes marginalisés ayant des oppressions communes, s'inscrit dans une volonté de prise de parole contre l'ordre hégémonique :

Il apparaît que le silence est le complice de l'ordre hégémonique, qu'il participe de son maintien et qu'à ce titre, une prise de parole hétérodoxe, qu'elle soit orale ou écrite, contribue à son effritement. En tout cas, les paroles rebelles, en inscrivant leur dissidence, révèlent les non-dits de l'hégémonie, qui cache son orthodoxie sous des discours positifs, escamotant leur violence.

En regroupant ces communautés sexuelles et de genres, le but poursuivi était de participer à réduire les « préjugés entourant la sexualité, l'expression de genre, l'identité sexuelle ou de genre, le travail du sexe, la non-monogamie, les trans identités, le vécu avec le VIH ou le développement du corps sexué » (Mensah *et al.*, 2019b : 4). Selon Davallon et Linda Idjéraoui-Ravez (2012), exposer les témoignages de communautés permet de montrer la subjectivité des communautés énonciatrices fondée sur leur singularité sociale. De plus, l'exposition contribue à leur donner un statut, participe à leur reconnaissance. Enfin, la vulgarisation concourt à une

meilleure compréhension de leurs voix, sensibilise et suscite une réflexion sociale à propos de leurs réalités. *Témoigner pour Agir* présentait des pratiques artistiques basées sur le mode de l'engagement social, c'est-à-dire avec un désir d'avoir des retombées liées à l'affirmation culturelle ou identitaire (Mensah et Blais, 2017 : 31).

2.2 Les objectifs

Les objectifs du projet — mentionnés dans le rapport de l'activité de rayonnement de l'exposition — étaient multidimensionnels. D'une part, l'exposition visait une avancée de la recherche dans le domaine de l'intervention sociale puisqu'il s'agissait de « contribuer à la valorisation et au développement des savoirs scientifiques, artistiques et associatifs au sujet du témoignage public comme stratégie d'intervention sociale, et ce, dans une perspective anti-oppressive d'inclusion et de changement social » (Mensah *et al.*, 2019a : 5). D'autre part, quatre objectifs plus spécifiques concernant directement les communautés et les publics ont été mentionnés. Le premier était « d'enrichir les connaissances de divers publics sur la pluralité des expériences et des histoires (individuelles et collectives) des communautés sexuelles et de genres ». Le deuxième objectif était de « mettre en commun les expertises scientifiques, les savoirs d'artistes et de praticiens des milieux communautaires et les acquis expérimentiels des publics ». Le troisième objectif était de « créer un discours éthique, esthétique, historique, politique, polyphonique sur les enjeux, les défis et les retombées du témoignage de sa sexualité, son genre, son travail, son corps et son statut sérologique ». Le quatrième et dernier objectif était de « soutenir l'intégration sociale des communautés sexuelles et de genres en permettant la création de conditions favorables au dévoilement personnel et à l'amélioration de leurs conditions de vie en général » (Mensah *et al.*, 2019a : 7).

Par conséquent, cette exposition visait à établir un dialogue entre les divers milieux, universitaires, associatifs, artistiques, mais également avec les publics et les communautés sexuelles et de genres afin de réduire la stigmatisation et la marginalisation de ces dernières.

2.3 Les partenariats

Le projet d'exposition a été conçu de manière collaborative. L'association de partenaires de différents milieux à la conception, la réalisation et aux activités entourant l'exposition a induit un partage de connaissances et d'expertises permettant de mieux représenter et cerner les enjeux entourant les communautés sexuelles et de genres.

D'abord, au sein du milieu académique le projet a regroupé quatre professeures de l'Université du Québec à Montréal (UQAM) de diverses disciplines et membres de *Cultures du témoignage*. Maria Nengeh Mensah, professeure en travail social et études féministes, est spécialiste des dynamiques d'exclusion et de stigmatisation sociales liées au genre et à la sexualité. Elle était la responsable et coordinatrice du projet. Ont également participé comme co-chercheuses Janik Bastien Charlebois, professeure en sociologie de l'action culturelle, Julie Lavigne, professeure en sexologie et Ève Lamoureux, professeure en histoire de l'art.

Par ailleurs, quatre organisations québécoises ont été associées au projet d'exposition depuis son origine. Ces dernières ont été très actives dans toutes les phases de l'exposition et ont influencé profondément celle-ci. La Coalition des organismes communautaires de lutte contre le sida (COCQ-SIDA) est un regroupement de 38 organismes engagés dans la lutte contre le VIH/sida au Québec. Stella l'amie de

Maimie est de son côté investi dans l'amélioration de la qualité de vie (santé, sécurité, dignité) des travailleuses du sexe. Le Groupe de recherche et d'intervention sociale de Montréal (GRIS-Montréal) a pour mission de démystifier les orientations sexuelles et les identités de genre en utilisant le témoignage et l'éducation populaire sur la diversité sexuelle et de genre (GRIS Montréal, s. d.). Enfin, le Centre de lutte contre les oppressions du genre de l'Université Concordia de Montréal est un organisme indépendant qui vise à promouvoir l'égalité entre les genres et l'autonomisation particulièrement au sein des communautés marginalisées (Centre de lutte contre l'oppression des genres, s. d.). Ces organismes communautaires ont une ligne directrice commune puisqu'ils sont engagés dans la lutte contre l'exclusion de groupes sociaux minorisés à cause de leur identité sexuelle ou de genre, de leurs pratiques sexuelles, de l'expression de leur corps ou de leur genre, ou de leur statut sérologique au VIH.

En outre, le Service aux collectivités (SAC) de l'UQAM a joué un rôle actif dans le soutien et le développement de ce projet de recherche, de création et de diffusion. Le SAC a pour mission de soutenir la production collective de nouvelles connaissances porteuses d'innovations sociales. Ainsi, le SAC collabore avec des groupes sociaux qui ne sont traditionnellement pas représentés dans les universités dans le but de répondre à leurs besoins propres, mais aussi dans une perspective de promotion collective ou culturelle (Service aux collectivités de l'UQAM, s. d.). Geneviève Chicoine a participé à la coordination du projet et a donné des outils essentiels permettant de s'assurer que les dimensions éthiques de la recherche étaient respectées. De plus, elle a permis d'établir une collaboration pour la diffusion artistique et la médiation culturelle autour de l'exposition avec la Maison de la culture et la Bibliothèque Frontenac. Ces deux institutions culturelles de la ville de Montréal font partie du réseau Accès culture chargé de la diffusion et de l'accessibilité

culturelles au niveau municipal. Les Maisons de la culture témoignent de la volonté de décentraliser la diffusion culturelle puisque chaque quartier de Montréal en possède une. Malgré le fait qu'elles détiennent initialement toutes le même mandat, chaque Maison de la culture a son identité propre correspondant à celle du quartier dans laquelle elle s'inscrit (Lucbert, 1992 : 33). La Maison de la culture Frontenac (maintenant appelée Maison de la culture Janine-Sutto), étant située à proximité du quartier gai de Montréal (le Village), est imprégnée par le contexte social et culturel des communautés LGBTQI2. C'est pourquoi cette institution artistique cherche à rendre visibles les membres de ces communautés culturelles. De plus, au sein de ce réseau d'institutions, les expositions d'arts visuels constituent environ 60% de la programmation, dont une part importante est réservée à l'art contemporain et aux artistes de la relève, c'est-à-dire aux créateur·trice·s émergent·e·s (Lucbert, 1992).

La démarche commissariale de l'exposition s'est basée sur des méthodes participatives et un travail collaboratif afin de parvenir à la collectivisation des connaissances scientifiques et des savoirs pratiques des différents acteur·trice·s (membres de l'équipe de recherche, commissaire de l'exposition, membres des communautés sexuelles et de genres). Ce processus a été qualifié de co-commissariat. Nous y reviendrons.

Pour le contenu artistique, l'exposition a fonctionné grâce à la collaboration avec 8 artistes professionnel·le·s engagé·e·s de divers horizons : de renommée mondiale ou bien émergent·e·s sur la scène locale, nationale et internationale. Ceux et celles-ci étaient Eloisa Aquino, Ianna Book, Kevin Crombie, Addéli Falef, Shan Kelley, Ins A Kromminga, Richard Sawdon Smith et Grace Van Ness. De plus, l'exposition a accueilli 5 projets d'art communautaire, issus de collaborations avec des individus fréquentant les 5 organismes suivants : le Collectif de femmes vivant avec le VIH,

Sex Workers Advisory Network Sudbury [SWANS], COCQ-SIDA, GRIS-Montréal
et Stella, l'amie de Maimie.

CHAPITRE III LE RÔLE SOCIAL DU COMMISSARIAT D'EXPOSITION

Dans ce chapitre, nous allons étudier les stratégies et méthodes mobilisées par le commissariat d'exposition de *Témoigner pour Agir*. Caractérisé par un engagement social et politique, nous verrons quels sont les responsabilités et le rôle des acteur·trice·s ayant participé aux processus d'idéation, décisionnel et à la réalisation de l'exposition. Nous tenterons de mesurer quelles sont les répercussions de cette pratique commissariale dans les sphères sociale, culturelle et artistique.

3.1 Le commissariat d'exposition engagé pour les communautés

3.1.1 De la théorie à la pratique : les stratégies du commissariat activiste

Dans son livre récent *Curatorial activism : towards an ethics of curating*, la commissaire, muséologue et historienne de l'art féministe Maura Reilly conceptualise le commissariat d'exposition activiste. Celui-ci a pour objectif de valoriser les initiatives artistiques contre-hégémoniques pour donner une voix à celles et ceux qui ont été historiquement mis·es sous silence — c'est-à-dire les travaux produits par les femmes, artistes de couleur, non occidentaux et les artistes queer. L'activisme agit ici contre la discrimination envers les communautés marginalisées dans l'histoire de l'art et les expositions en rééquilibrant la représentation et la visibilité de ces « autres » artistes.

Maura Reilly définit trois stratégies de résistance contre-hégémoniques du commissariat d'exposition. La première se base sur le révisionnisme qui consiste à réintroduire des individus dans l'histoire et à réécrire le canon lui-même, le but est d'inclure les artistes ayant été refusé·e·s, caché·e·s, oublié·e·s de l'histoire de l'art. La limite soulevée dans cette approche est la continuité de la subordination des artistes minorisé·e·s par rapport au courant dominant, « *it nevertheless assumes the white, masculinist, Western canon as its center and accepts its hierarchy as a natural given. So, within a revisionist strategy, a fundamental binary opposition is retained, which means that the Other will always necessarily remain subordinated* » (Reilly, 2018 : 24).

La deuxième stratégie se focalise sur les *area studies* pour produire de nouveaux canons :

Produces new canons and supplements the traditional discourse by focusing on work that is based on either racial, geographical, gendered or sexual orientation. This type of approach may encourages exhibitions that spotlight Women Artists, African American Art, LGBTQ Art, Middle Eastern Art, and so on. Again anything outside the (white, male, Western) center requires "special" attention, and is designated a separate « area » (Reilly, 2018 : 25)

Cette stratégie qui est apparue depuis les années 1970 permet l'ajout d'autres voix au discours dominant, mais à partir de catégorisations : selon le genre, l'origine/l'ethnie, la sexualité. L'autrice remarque que cette méthode est l'une des plus efficaces pour diversifier le canon de l'histoire de l'art et le récit contemporain. Toutefois, certain·e·s théoricien·e·s des domaines postcoloniaux ou féministes sont critiques par rapport à cette pratique, la considérant comme étant ségrégationniste. Celle-ci isolerait les

artistes en fonction d'éléments culturels ou biologiques¹⁷. De fait, illes critiquent l'apparition des musées et espaces d'expositions thématiques, ceux-ci étant séparatistes, par exemple le Leslie Lohman Gay and Lesbian Museum. Toutefois, il est important de reconnaître la nécessité de ces espaces à une échelle plus grande pour provoquer la reconnaissance globale des communautés marginalisées. Ainsi sans les *area studies*, les « autres » artistes seraient toujours rendu·e·s invisibles, écarté·e·s des discours et expositions. Cette stratégie prend pour ligne de mire l'égalité de la représentation.

La troisième et dernière stratégie est l'approche relationnelle qui selon l'autrice envisage l'exposition de manière plus radicale. Cette approche commissariale vise à inclure une multitude de voix à son discours, en supprimant toute logique hiérarchique. Cette stratégie cherche à déconstruire les canons historiques, les oppositions binaires et les hiérarchies au sein du monde de l'art (Reilly, 2018 : 30). Le ou la commissaire présente les œuvres en considérant leur valeur polysémique, et l'exposition se positionne comme un espace de pratiques contestées et de points de vues contradictoires. Dans ce type d'exposition, le public est considéré comme participant activement dans la construction du récit ou au sens des œuvres exposées. Cette stratégie s'applique plus spécifiquement à l'art contemporain, « *curator(s) look beyond Europe and the USA, beyond sex, gender and race, to arrive at a more equitable representation of contemporary art* » (Reilly, 2018 : 31). Elle permet de faire dialoguer des œuvres au-delà des cultures d'origine, met l'art et les artistes en relation de manière anhistorique, thématique et transnationale. La critique de cette stratégie porte sur le fait que ce type d'exposition est souvent peu compris de la part

¹⁷ C'est-à-dire sur la base du genre, de la nationalité ou de la sexualité des artistes.

du public, car le but est de briser l'approche traditionnelle de l'art et de transcender les frontières des genres, des époques et des cultures.

3.1.2 Représenter la diversité des communautés sexuelles et de genres

En considérant les trois stratégies de commissariat d'exposition activiste théorisées par Maura Reilly, nous pouvons constater que *Témoigner pour Agir* mobilisait la stratégie des *area studies*. En effet, l'exposition regroupait des œuvres d'artistes ou de personnes marginalisées selon leurs sexualités ou leurs genres. Dans le tableau de l'ANNEXE B, nous remarquons que l'exposition représentait 9 communautés sexuelles et de genres : lesbiennes (2 œuvres), gaies (4), bissexuelles (5), queer et non-binaires (9), trans (3), intersexes (1), alliées (1), vivant avec le VIH (6), avec une expérience de travail du sexe (4). Ces catégories ne sont toutefois pas exclusives puisque pour certaines œuvres plusieurs d'entre elles étaient concernées. Ces communautés sont de manière générale peu représentées dans les expositions, notamment hors des événements initiés par les groupes queer radicaux de Montréal (voir chapitre 1). L'importance de projets comme celui-ci est de leur accorder un espace de présentation et d'expression afin de participer à la reconnaissance globale de leur marginalisation.

Par conséquent *Témoigner pour Agir* faisait exception, car le projet n'a pas été uniquement initié et créé par les communautés queer mais, comme nous l'avons mentionné, grâce à des partenariats et des collaborations poussées réunissant les milieux académiques et communautaires. De plus, l'approche intersectionnelle de l'exposition, visant à rassembler 9 communautés sexuelles et de genres subissant des formes d'oppression et de marginalisation proches, était singulière. Cela a toutefois

soulevé certains enjeux, car les combats (politiques et culturels) ne pouvaient pas être confondus et les alliances pouvaient ainsi être conflictuelles tant au sein des communautés qu'entre elles, nous y reviendrons. Le but de l'exposition était donc de rendre visible des artistes peu représenté·e·s dans les institutions artistiques et, par là même, de faire exister les communautés sexuelles et de genres dont illes sont issu·e·s, mais aussi de mettre en valeur les diversités sexuelles et de genres en présentant des réalités à la fois complexes et plurielles. Ainsi, le commissariat d'exposition collaboratif (co-commissariat) permettait de créer un discours polyphonique et travaillait à une représentation plus juste des communautés minorisées. L'espace de l'exposition a ainsi produit de nouveaux canons, selon les normes des communautés représentées. Cela a également permis de compléter les discours traditionnels dominants hétérocentrés diffusés dans les institutions artistiques.

3.1.3 Révéler la marginalisation par les marges

Les œuvres de l'exposition révélaient des récits personnels qui abordaient les luttes collectives contre la marginalisation et appelaient à la solidarité vis-à-vis des communautés sexuelles et de genres. Lors d'une discussion informelle avec Jamie Goodyear, nommé « commissaire professionnel » par l'équipe, nous avons discuté de l'engagement social et politique présent au sein du projet. Pour ce dernier, l'exposition en tant que telle était activiste du fait qu'elle permettait à un groupe de personnes marginalisées d'élever sa voix dans l'espace public. Il affirmait ainsi que révéler et diffuser des témoignages sur le fait d'être marginalisé est un acte politique (discussion, 22 mai 2020). Par l'appropriation et la participation de ces communautés à la construction de l'espace discursif et réflexif de l'exposition, le but était de rendre politique l'espace officiel et institutionnel de l'exposition. Les dires du commissaire

rejoignent donc les propos de Jade French sur le commissariat inclusif et son potentiel politique au sein du musée, « *central to bringing about social change is the museum's capacity to operate as a space for dialogue and exchange. It follows, therefore, that making space for new, previously unheard, voices in museums has the potential to operate as a force for activism* » (French, 2019 : 152). L'exposition a été réalisée par et pour les communautés. Une grande autonomie leur a été accordée dans le processus commissarial, leur permettant de prendre les décisions selon leurs propres idées, désirs et objectifs. Elles ont pu également travailler ensemble à leur autoreprésentation (traduit de *self-advocacy*). Pour Jamie Goodyear, il s'agissait de leur permettre d'exprimer leur agentivité¹⁸ (*agency*) afin qu'elles puissent être les auteur·trice·s (*authorship*) de l'exposition. Ainsi, les engagements sociaux et politiques au sein du commissariat d'exposition ont permis d'explorer d'autres modes de production des connaissances à travers la connexion de multiples disciplines, de points de vue, l'autonomisation des communautés et leur expression politique collective.

De surcroît, l'une des particularités de l'exposition est qu'elle ne se centrait pas sur des objets et artefacts, mais sur des récits et des témoignages intimes. Jamie Goodyear affirmait que le fait de rendre visibles les témoignages artistiques de ces communautés marginalisées leur permettait d'occuper l'espace public, social et politique. Par extension, cela autorisait les autres individus de ces communautés à occuper cet espace. Il ajoutait qu'il trouvait essentiel que ces communautés continuent de raconter leurs histoires pour continuer d'exister (discussion, 22 mai 2020).

¹⁸ L'agentivité est un concept défini comme étant la capacité ou l'habileté d'un individu à agir librement en fonction de ce qu'il considère comme valable (Sen, 1985), selon ses idées ou ses valeurs. Cette capacité d'agir doit cependant être appréhendée dans son contexte social et collectif (Glithero, 2015 ; Hayward, 2012).

Le langage de la communauté nous permet de mettre en lumière ce que ces personnes ont en commun : la volonté d'exposer l'opprobre, la non-reconnaissance et les violences qu'elles vivent de la part des institutions médicales, juridiques, policières et culturelles. Elles veulent être entendues, reconnues et pouvoir exister dans la société. (Cultures du témoignage, s. d.)

De fait, selon Goodyear l'exposition a généré un sentiment de fierté et un renforcement identitaire pour les communautés sexuelles et de genres qui pouvaient s'identifier aux récits racontés. Le type d'activisme décrit ici est à entendre comme l'énergie déployée par les acteur·trice·s — professionnel·le·s et non professionnel·le·s — ayant réalisé l'exposition, engagé·e·s en faveur de la justice sociale, par des actions, des initiatives personnelles ou collectives pour dévoiler et travailler contre la marginalisation et les pratiques muséales qui oppressent les communautés sexuelles et de genres. L'exercice de la pratique commissariale activiste avec les communautés sexuelles et de genres est guidé par le fait d'amener un changement dans leurs vies.

3.1.4 Une posture transversale

Lors de la collecte de données, nous avons rencontré l'idée de transversalité à deux reprises. Un « processus transversal » (Cultures du témoignage, s. d.) est évoqué pour parler du commissariat d'exposition et de la manière dont ont été prises les décisions. De plus, lors de la discussion informelle Jamie Goodyear évoquait la transversalité des luttes au sein des témoignages (discussion, 22 mai 2020). Le concept de transversalité a été développé par Félix Guattari au cours des années 1970 dans le domaine de la psychanalyse¹⁹. Dans la plupart des dictionnaires, la transversalité est

¹⁹ Avec la publication de son livre *Psychanalyse et transversalité* en 1972.

le caractère de ce qui est transversal. D'après le dictionnaire en ligne du Centre national de ressources textuelles et lexicales (Cnrtl) l'adjectif transversal signifie qui coupe en travers, qui traverse une chose perpendiculairement. La transversalité met donc l'accent sur les liens à établir, les interrelations, c'est l'idée de rencontres. Nous pouvons remarquer à cet effet que le commissariat d'exposition a créé des liens à de multiples niveaux et de manière interdisciplinaire, intercommunautaire, interpersonnelle. En outre, l'exposition réunissait dans son espace des témoignages intimes et artistiques et tissait leurs liens au sein d'une lutte commune contre les inégalités et les injustices. À ce propos, il est possible d'établir un parallèle avec la démarche militante de la convergence des luttes, puisque l'exposition a institué des convergences entre les luttes menées par les féministes et celles menées pour la diversité sexuelle et de genre, en réunissant 9 communautés sexuelles et de genres au sein du projet afin de lutter contre des systèmes d'oppressions communs comme le sexisme et l'hétérosexisme. Pour l'historienne Christine Bard, la convergence majeure entre le féminisme et le mouvement LGBTQI2 est celle d'avoir un ennemi commun : des adversaires qui se révèlent à la fois antiféministes et LGBTQI2-phobes (Chamberland *et al.*, 2016). Le point de convergence entre les communautés sexuelles et de genres représentées dans l'exposition est donc l'entrecroisement des systèmes d'oppression et des luttes contre les diverses discriminations sociales face à la diversité des orientations sexuelles et la pluralité des genres. La transversalité rend compte de la pluralité des mobilisations, notamment de la part des mouvements sociaux féministes et LGBTQI2 et de leur imbrication malgré des visions du monde variées voir opposées. En effet, au Québec depuis les années 1980, les luttes féministes et les luttes contre l'homo/lesbo/trans-phobie (chapitre 1) ont un passé militant distinct et peu collaboratif, de même que de fortes divergences et incompréhension réciproques existent entre les milieux féministes et le mouvement des travailleuses du sexe. Rassembler autant de communautés au sein de l'exposition

est donc un enjeu à souligner, compte tenu de l'existence de tensions et dissensions, passées et actuelles, au sein de et entre les communautés féministes et LGBTQI2 sur les plans politique et théorique. Les risques étant de gommer leurs divergences, créer des amalgames, ou bien de minoriser voir d'invisibiliser certaines luttes spécifiques (Chamberland *et al.*, 2016). C'est pourquoi le concept de transversalité permet de témoigner des spécificités identitaires, expérientielles et militantes des personnes appartenant aux communautés sexuelles et de genres :

Rassembler les groupes sociaux marginalisés par les normes de sexe et de genre ne veut pas dire que les communautés sexuelles et de genres s'appuient sur une seule identité ni sur les mêmes expériences. Il ne faut pas gommer les différences et les spécificités des expériences communautaires et de ces postures militantes. Les groupes sociaux ne sont pas mutuellement exclusifs. (Cultures du témoignage, s. d.)

En somme, la transversalité se caractérise par la coopération entre les communautés afin de parvenir à un point de convergence au sein de leurs luttes respectives. Dans le commissariat d'exposition, la démarche transversale a permis de fixer l'objectif d'une action collective structurée selon une approche non verticale du pouvoir.

3.2 Les modalités de participation et de collaboration

Le projet d'exposition a mis en œuvre des méthodes d'engagement communautaire collaboratives originales. Ces dernières s'intégraient au sein de la structure de gouvernance qui fonctionnait selon un co-commissariat et une démarche itérative.

3.2.1 Structure de gouvernance collaborative : les comités

La structure de gouvernance de l'exposition a été élaborée selon des principes collaboratifs, solidaires et égalitaires. Deux comités ont été fondés afin de mener à bien le projet, à savoir le comité d'encadrement (CE) et le comité des Sages (CS). Le comité d'encadrement était l'instance décisionnelle de l'exposition. Il était composé de 10 personnes²⁰ représentant le milieu académique et les partenaires communautaires, des étudiant·e·s ont aussi été impliqué·e·s dans le projet. Lors de notre discussion informelle, Maria Nengeh Mensah expliquait que le CE est le comité de recherche qui dirigeait le projet, il déterminait l'orientation générale, fixait les objectifs, établissait la méthodologie et gérait les ressources humaines et financières (discussion, 20 mai 2020). De plus, il devait assurer la représentation des communautés sexuelles et de genres à travers leurs enjeux communs, ainsi que veiller à maximiser les retombées pour les partenaires communautaires. Le comité s'est réuni 16 fois entre 2015 et 2018 (Mensah *et al.*, 2019a : 10).

En outre, le commissariat était assuré par un groupe de personnes au sein du comité des Sages (CS), l'instance consultative du projet. Ce comité était composé de « citoyens-experts » qui possèdent un ou plusieurs des critères suivants : elles possèdent une expérience du témoignage public ; elles sont membres d'une ou plusieurs communauté(s) sexuelle(s) et de genre(s) ; elles ont un intérêt pour le témoignage artistique et les arts en général (Mensah *et al.*, 2019a : 9). Chacune des 9 communautés (lesbienne, gaie, bisexuelle, queer et non-binaire, trans, intersexe,

²⁰ Le CE était composé de la professeure Maria Nengeh Mensah, des représentant·e·s des quatre organismes communautaires partenaires (Sandra Wesley de Stella, Marie Houzeau du GRIS-Montréal, Gabrielle Bouchard du Centre de lutte contre l'oppression des genres, René Légaré et Charlotte Guerlotté de la COCQ-SIDA), de l'artiste-commissaire Jamie Goodyear, Geneviève Chicoine, agente de développement au Service aux collectivités. Des étudiant·e·s assistant·e·s de recherche ont aussi participé aux rencontres à savoir Isabelle Robichaud et Laurence Gagnon, étudiantes à l'École de travail social.

alliée, vivant avec le VIH, travailleur-se du sexe) était représentée dans le CS. Son rôle était d'assurer le bon déroulement des différentes étapes de la réalisation de l'exposition : c'est-à-dire la conceptualisation, la scénarisation, la sélection des œuvres et projets, la mise en espace, le développement d'une identité visuelle, l'organisation d'un parcours de visites commentées ainsi que la promotion (Mensah *et al.*, 2019a : 9). De plus, le comité veillait à la diversité des formes de témoignage et des communautés sexuelles et de genres représentées. Les membres devaient également identifier les enjeux sociaux, personnels et politiques liés à l'exposition. Afin de rendre tout cela possible, des suivis à court et moyen termes ont été effectués. En tout, le CS s'est réuni 11 fois entre septembre 2017 et janvier 2018. Ces réunions avaient une durée de deux heures. Initialement le CS était ouvert à tou-te-s et le nombre de participant-e-s variait d'une réunion à l'autre. Maria Nengeh Mensah révélait toutefois qu'un resserrement étroit des membres a dû être effectué à l'approche de la réalisation de l'exposition puisque l'échéancier impliquait de devoir avancer plus vite.

Enfin, la coordination du projet a été assurée par trois personnes, une coordinatrice, Laurence Gagnon et deux adjointes de recherche, Laurie Fournier et Laura Gagnon. Les tâches effectuées étaient reliées au site internet, aux communications, aux contrats liés aux services (événements, buffets, etc.), mais aussi à la prise de notes et à la révision des textes.

3.2.2 La co-création des savoirs selon une démarche itérative

Le commissariat d'exposition est généralement assuré par une personne détenant de l'expertise pour coordonner tous les éléments qui composent l'exposition. À l'opposé

Témoigner pour Agir mobilisait une approche collective et itérative. Dans *The Participatory Museum*, Nina Simon (2010) définit quatre modèles de participation dans les institutions muséales : la contribution, la collaboration, la co-création et les projets hébergés. La participation au sein du commissariat de l'exposition peut être définie comme une pratique de co-création, « *community members work together with institutional staff members from the beginning to define the project's goals and to generate the program or exhibit based on community interests* » (Simon, 2010). En effet, la participation est caractérisée par de nombreux aller-retour entre les comités organisateurs (consultatif et décisionnel). Il en résulte une co-construction des connaissances scientifiques, des savoirs pratiques et des méthodes de travail grâce aux échanges et au dialogue systématique et continu entre les participant·e·s. Cette démarche inclut et confronte de multiples points de vue entre les membres de l'équipe de recherche, le commissaire de l'exposition, les individus des diverses communautés. Cette collectivisation des connaissances a permis d'élaborer l'exposition depuis son origine :

Notre démarche itérative a conduit ainsi non seulement à la définition des lignes directrices et des paramètres du projet (objectifs, message, sélection des artistes, publics visés, programmation des activités). Elle favorise la valorisation des savoirs expérientiels et communautaires, la plus grande participation des membres des communautés et la concrétisation de notre perspective anti-oppressive. (Cultures du témoignage, s. d.)

Maria Nengeh Mensah et Jamie Goodyear étaient présents dans les deux comités et en assuraient les liens. Le rôle de Maria Nengeh Mensah, était attaché principalement à la coordination du projet — en lien à sa position de chercheure principale de *Cultures du témoignage* et coresponsable des trois comités de travail depuis plusieurs années. Elle a ainsi chapeauté, rendu possible et contribué à toutes les phases de

l'exposition, ainsi qu'à son analyse. Elle participait à l'ensemble des décisions et veillait à ce qu'elles concordent avec les budgets. Toutefois, sa préoccupation principale était de toujours ramener l'attention sur les membres des communautés (discussion, 20 mai 2020). Le rôle du commissaire Jamie Goodyear, au sein du CS était celui « d'expert », de « médiateur » ou encore de « facilitateur ». Selon lui, il s'agissait d'être à l'écoute et empathique des enjeux de chaque communauté impliquée, de faciliter les tâches de production de l'exposition d'un point de vue conceptuel et logistique grâce à son expertise en tant qu'artiste et commissaire. Cette stratégie mobilisée est à la manière de celle de Scott Marsden, fondée sur le dialogue afin d'encourager les voix et les subjectivités multiples, faciliter la collaboration et l'échange de connaissances entre lui, les communautés ou participant·e·s et les artistes (2018 : 139). Maria Nengeh Mensah affirmait que le rôle spécifique du commissaire était de chapeauter et préparer les rencontres du CS (suivis, ordre du jour, etc.). Il était en contact avec les artistes, proposait des contenus, procédait au premier jet de rédaction des textes de l'exposition et à l'appel de projets. Toutefois, le texte de présentation de l'exposition (*curatorial statement*) a été rédigé collectivement.

Finalement, ce co-commissariat itératif est considéré comme étant paritaire et démocratique puisqu'il favorise l'implication équitable de partenaires académiques et communautaires au sein des comités de travail et leur participation égale à des instances de décision. Quelques questionnements et limites concernant cette démarche commissariale communautaire, par et pour les personnes issues de minorités sexuelles et de genres peuvent toutefois être émis. Si l'on considère la diversité des personnes ayant participé et leurs différences (milieux sociaux, neurodiversité, etc.), comment gérer et aborder de la meilleure manière les sujets sensibles auprès des communautés et entre elles ? Comment faire face aux conflits

d'intérêts et tensions entre les membres ? Est-il possible de réaliser pleinement les envies et besoins de chaque membre ou communauté ? De plus, le processus créatif et les prises de décisions au sein des comités nécessitent un temps très long²¹ ainsi qu'une gestion importante afin de réunir et d'informer tou-te-s les participant-e-s. Or ceci peut être difficilement réalisable compte tenu de l'agenda déjà chargé de la programmation des institutions artistiques et des projets additionnels.

Par ailleurs, cette expérience nous permet de constater que les commissaires d'exposition sont mobilisés de nouvelles manières, allant à l'encontre du *curatorial turn* ayant érigé le ou la commissaire comme une figure d'autorité dans le monde de l'art contemporain depuis la fin des années 1980 (O'Neill, 2007 : 14). Ces nouvelles méthodes s'inscrivent dans une volonté de transformer de manière plus large les pratiques au sein des galeries d'art et musées. En effet, une collaboration accrue avec les milieux communautaires explore le discours critique dans ces espaces publics. L'omniprésence de la participation et des partenariats dans le projet illustrent la manière dont il est possible de repenser l'exposition en mettant l'accent sur le dialogue ouvert et démocratique ainsi que sur la co-construction continue des connaissances.

3.2.3 Méthodologies de la participation

Plus les collaborations sont importantes au sein d'un projet, plus il semble que les méthodes mobilisées pour la participation sont élaborées. C'est pourquoi nous allons nous attarder à les analyser plus en détail. Comme nous l'avons vu précédemment, les

²¹ Le comité des Sages a été actif sur une période d'un an et demi pour conceptualiser et réaliser l'exposition. Tandis qu'en amont, le comité d'encadrement et les personnes au sein de *Cultures du témoignage* ont travaillé sur le projet durant environ cinq années.

collaborations multidimensionnelles constituaient la force et la singularité de ce projet d'exposition puisqu'elles ont déployé des savoir-faire multiples et inclusifs venant briser les hiérarchies et les rapports de pouvoir entre les membres des comités. À partir des articles sur la collaboration et les partenariats dans les institutions muséales écrits par Lynch (2011a, 2011b) mais aussi par Blandy et Congdon (1993) nous avons observé que les méthodologies liées à la participation se déployaient dans l'exposition *Témoigner pour Agir*, selon trois dimensions : relationnelle, décisionnelle et réflexive. Premièrement, la méthodologie relationnelle a permis de guider les comportements de manière collective et individuelle au sein du projet. Elle régissait les interactions sociales entre les multiples participant·e·s en fixant les valeurs et principes éthiques. En effet, pour que la participation soit optimale, le projet a montré qu'il était important de bâtir des relations non hiérarchiques entre les individus. Lors des rencontres, il s'est également avéré qu'instaurer un dialogue informel permettait de faciliter le partage et les échanges interculturels et intercommunautaires. La réciprocité dans l'échange et la responsabilité mutuelle (Lynch, 2011a) guidaient le dialogue. De plus, il était essentiel d'établir un *safe space* (ou espace sécuritaire) afin que les personnes marginalisées puissent se sentir en confiance pour communiquer sur leurs expériences et donner leurs avis. Maria Nengeh Mensah rapportait que les discussions se faisaient dans le respect, l'écoute, la générosité, l'ouverture et la tolérance, compte tenu de la neurodiversité et des rapports de genres au sein des groupes. Enfin, la parité au sein des comités avait pour objectif l'égale représentation des genres et des orientations sexuelles (discussion, 20 mai 2020), les membres étaient invités à participer en tant qu'individus, avant leur appartenance à telle(s) ou telle(s) communauté(s). Ceci permettait de minimiser les rapports de force au sein des groupes. Toutefois, malgré des mesures permettant de les réduire au maximum, ces derniers ne peuvent pas complètement disparaître.

Deuxièmement, la méthodologie décisionnelle organisait les manières de prendre les décisions au sein du projet. La participation doit pouvoir être fondée sur un partage de l'autorité entre les membres. C'est pourquoi toutes les décisions ont été prises par consensus. Les discussions et rencontres permettaient de débattre, de confronter les multiples perspectives et d'engager des négociations. À l'issue des échanges et réflexions collectives, chaque décision était prise à l'unanimité. De fait, les choix et les orientations du projet étaient pris de la manière la plus transparente possible. Cette méthodologie suppose que les membres des comités soient impliqués du début à la fin du projet afin de suivre et s'investir pleinement dans ce dernier. Cette méthodologie s'appliquait à toutes les étapes de l'exposition à savoir la conceptualisation, la scénarisation, la sélection des œuvres et projets, la mise en espace, le développement d'une identité visuelle, l'organisation des visites commentées ainsi que la promotion : « cette méthodologie s'est actualisée à chaque étape du projet et nous a amenés à privilégier les propositions venant des communautés et à favoriser l'ouverture dans les échanges d'idées pour constituer une voix collective » (Mensah et Goodyear, 2017 : 13).

À ces deux premières approches s'additionnait une méthodologie réflexive et critique, regroupant les principes et valeurs afin de (re)penser le projet en cours et sa méthodologie. Grâce à la participation des partenaires communautaires, cette méthodologie a permis une autoévaluation critique de l'équipe de recherche. Sa démarche engageait ainsi un processus autoréflexif. Cette pédagogie critique, selon les termes de Lynch, est la pierre angulaire permettant d'infuser de nouvelles pratiques réflexives dans les institutions culturelles (Lynch, 2011a). L'aspect dynamique de cette méthode de travail implique la participation de tou·te·s, sur les plans éducatifs, conceptuels et pour les publications. En effet, l'approche communautaire était la source d'interprétation et de représentation des réalités

personnelles et collectives au sein de l'exposition. Cette « réflexivité collaborative » caractérisée par un processus d'évaluation critique partagé, ouvert et participatif a ancré l'engagement profond des communautés. De fait, les individus ont développé leurs capacités et connaissances tout en créant de nouveaux outils d'analyse dans le domaine de la justice sociale, de nouvelles méthodes concernant la participation, le partage du pouvoir, la résolution de conflits et de nouveaux modes de communication (dialogue et débat) (Lynch, 2011b : 455).

Selon, la médiatrice culturelle et designer Priscilla Achcar (2015), la participation dans les musées se fait selon trois modalités : par les moyens matériels ; intellectuelle ; et à la gestion. Nous remarquons que la participation des communautés sexuelles et de genres dans *Témoigner pour Agir* mobilise ces trois dimensions. En effet, les communautés ont fourni les œuvres exposées ; elles ont guidé le contenu et les propos de l'exposition par la co-construction des connaissances ainsi que leur diffusion à travers les activités de médiation culturelle (visites commentées, ateliers, conférences, journées d'étude et rencontres d'artistes) et les communications (publicité, site web, communiqués) ; et enfin elles se sont investies dans la production de l'exposition par leur participation aux décisions au sein des comités.

À travers ces méthodologies, nous pouvons constater que le travail de collaboration communautaire est un succès lorsque l'institution ou les personnes en charge de l'exposition font passer le rôle de leurs partenaires de « bénéficiaires » à celui « d'agents » actifs de l'exposition. La collaboration au sein du commissariat d'exposition transforme son rôle en un rôle de soutien aux personnes dans le développement de leurs propres capacités (Lynch, 2011a) et favorise leur émancipation. Toutefois, les limites et problématiques rencontrées en lien à ces méthodes de collaboration sont peu abordées au sein de la documentation sur notre

étude de cas. Ainsi, nous nous demandons s'il est possible de parvenir à un total partage de l'autorité au sein des membres des comités ? Dans les faits, comment l'autorité et le rôle des participant·e·s sont-ils réellement partagés ? Ce partage de l'autorité nous semble relatif puisque certaines personnes ont été plus investies que d'autres depuis l'origine du projet, de fait ces dernières ont occupé plus de place au sein des comités afin de guider d'une certaine manière les décisions. Par ailleurs, nous observons que le participatif devient un réel enjeu muséal, mais lorsqu'il devient institutionnalisé celui-ci conserve-t-il la charge politique qu'on lui associe naturellement ? Comment cette institutionnalisation du « participatif » ou du « collaboratif » se manifeste-t-elle dans les musées ? À ce propos, Lynch (2011c : 12) révèle la nature cosmétique des relations que les musées peuvent entretenir avec leurs différents partenaires communautaires, ancrées dans une dynamique de consultation plutôt que dans celle de la collaboration. Le rôle des partenaires communautaires en est limité, puisque ces derniers sont contraints à réagir aux propositions muséales, plutôt qu'à participer à leur construction.

3.3 Le « co-commissariat queer » : un concept expérientiel

Aujourd'hui, il est avéré que les pratiques du commissariat d'exposition vont bien au-delà du souci de la sélection et de la mise en espace des œuvres. L'attention est portée particulièrement sur la façon dont les histoires sont racontées, aux manières d'interpréter un sujet et de produire des connaissances. Dans cette tendance, le commissariat d'exposition queer sous-entend un large spectre de pratiques. Fluide et expérientiel, il se nourrit des pratiques des professionnel·le·s et militant·e·s qui travaillent à une meilleure représentation et à une plus grande inclusion des communautés marginalisées au sein des projets d'exposition. En quoi les stratégies et

méthodologies mises en œuvre dans l'exposition *Témoigner pour Agir* peuvent enrichir ce concept ?

La commissaire et chercheuse en études féministes Jennifer Tyburczy a développé des stratégies commissariales qui ancrent la théorie queer dans un registre de pratiques muséales. Elle conçoit le commissariat d'exposition queer (*queer curatorship*) comme une stratégie de présentation expérimentale mettant en scène des configurations spatiales alternatives selon deux objectifs distincts :

(1) to expose how traditional museums socialize heteronormative relationships between objects and visitors; and (2) to cope with ethically fraught objects of queer cultures. (Tyburczy, 2013 : 108)

Son expérience au Leather Archives and Museum (LA&M) à Chicago, lui a permis d'expérimenter une présentation alternative des objets de la collection et ainsi de créer d'autres significations politiques, historiques et sociales entre ceux-ci. Cette méthodologie est performative dans le sens où elle crée de nouvelles connaissances et influence la réception des objets exposés en sortant des discours hégémoniques. En d'autres termes, il s'agit de défaire l'histoire de la sexualité afin de créer de nouveaux cadres épistémologiques pour comprendre et exposer la sexualité (Tyburczy, 2013 : 121). Au sein de *Témoigner pour Agir* ce qui est performatif est moins l'agencement des œuvres²² que les témoignages exposés et la démarche participative. Ces éléments ont généré un nouveau cadre de connaissance sur les communautés sexuelles et de genres axé sur leurs réalités quotidiennes, nous y reviendrons.

²² La muséographie de l'exposition reprenait les conventions de présentation d'arts visuels des galeries d'art contemporain et des musées. L'éclairage était relativement tamisé au sein de l'espace tandis que des spots lumineux éclairaient chaque œuvre. La salle d'exposition était relativement dépouillée et neutre. La présentation était dans l'ensemble épurée et la signalétique (cartels, texte d'exposition) a été produite selon les codes des institutions muséales.

En outre, le commissariat d'exposition queer repose sur le concept de conscientisation développé par le pédagogue brésilien Paulo Freire, vers la fin des années 1960. Ce dernier définit la conscientisation comme un « processus dans lequel des hommes, en tant que sujets connaissant, et non en tant que bénéficiaires, approfondissent la conscience qu'ils ont à la fois de la réalité socioculturelle qui modèle leur vie et de leur capacité de transformer cette réalité » (Freire, 1970). Cette définition conçoit l'individu dans sa capacité de se distancier du monde dans lequel il vit et implique une remise en question du savoir dans laquelle il fonde sa connaissance, grâce à une réflexion sur sa propre expérience. *Témoigner pour Agir* a été conçue comme une exposition mobilisant la conscience critique. Elle a créé un espace permettant aux spectateur·trice·s d'apprendre et de s'engager de manière critique sur les enjeux liés aux communautés queer à travers des témoignages et représentations d'expériences vécues. Cela rejoint l'idée que se font Jonathan Katz et Anne Söll du commissariat queer, impliquant la remise en question de la position passive du public et exigeant son engagement réflexif actif (2018 : 2). La conscientisation apparaît au sein de la pratique commissariale queer, comme une réflexion liée à une action de transformation du monde hétéronormé, « *what queer curating means the most, [...] is the social responsibility of critical reflection and subversion of both a heteronormative past and present* » (Zikmund-Lender, 2018 : 82).

En somme, le commissariat queer est un engagement social et politique guidé par la volonté de valoriser les initiatives artistiques contre-hégémoniques pour donner une voix à celles et ceux qui ont été mis·es sous silence. Il induit une critique et une remise en question des normes de catégorisation, de hiérarchisation et d'exclusion au sein des expositions. Rendre queer les pratiques du commissariat vise donc à déconstruire les structures de pouvoir qui composent l'exposition d'art. Le terme

« co-commissariat queer » révèle la dimension participative et collaborative, dont la dimension centrale l'inclusion et la capacité d'agir des communautés marginalisées. Cette approche collaborative « donne encore plus de crédibilité à la pertinence du projet, à l'esprit d'accessibilité et à la construction intime de sens » (Mensah et Goodyear, 2017 : 15). En explorant les sensibilités queer sous l'angle de l'autoreprésentation, les rapports de pouvoir entre le commissaire professionnel et les communautés ont été renversés. En effet, les co-commissaires étaient considérés comme les expert·e·s dans la production de connaissances sur leurs communautés. Le commissariat queer peut avoir une dimension personnelle, impliquant que le ou la commissaire ou bien les personnes responsables de l'exposition aient un lien direct avec les communautés représentées. C'est le cas pour Jamie Goodyear, qui s'identifie comme membre des communautés sexuelles et de genres (« individu queer séropositif ») (Mensah et Goodyear, 2017), son engagement queer et intersectionnel est donc personnel et professionnel. Les valeurs qui ont guidé la méthodologie et les stratégies du co-commissariat queer sont les collaborations non hiérarchiques, des pratiques dialogiques, non oppressives et inclusives, guidées par le partage de l'autorité, la conscientisation et la justice sociale. En donnant la possibilité aux communautés sexuelles et de genres de communiquer, témoigner de leurs idées et expériences au public grâce au commissariat, un nouveau lieu de l'activisme émerge.

Pour conclure ce chapitre, les stratégies et méthodes du commissariat d'exposition mobilisées dans l'exposition *Témoigner pour Agir* sont singulières pour plusieurs raisons. Guidées par un engagement social et politique elles s'envisagent comme un mode de résistance contre-hégémonique aux codes et normes de la réalisation d'exposition. L'activisme du commissariat d'exposition se retrouve dans l'énergie

déployée par les acteur·trice·s engagé·e·s en faveur de la justice sociale ainsi que dans les actions personnelles ou collectives pour dévoiler et lutter contre la marginalisation et les pratiques qui oppressent les communautés sexuelles et de genres. L'approche intersectionnelle et transversale a permis la coopération de 9 communautés sexuelles et de genres, en faisant émerger des préoccupations communes entre les luttes féministes et les interventions anti-LGBTQI2-phobie. De plus, le co-commissariat queer a été fondé selon des principes participatifs, solidaires et égalitaires permettant de créer un discours polyphonique pour travailler à une représentation plus juste des communautés minorisées et à leur inclusion sociale. Le processus commissarial (par et pour les communautés) donne de la valeur au résultat final de l'exposition, et produit de nouveaux canons, selon les normes des communautés représentées. Qu'en est-il de l'impact social et politique de ces pratiques ?

CHAPITRE IV LA PERFORMATIVITÉ DE L'EXPOSITION : AGIR PAR LE CHANGEMENT

Dans ce dernier chapitre, nous allons étudier, à partir du concept de performativité, les manières dont l'exposition cherche à opérer un changement de paradigme social, à travers les œuvres, le discours, mais aussi auprès des publics. La performativité renvoie à différentes théories et significations qui nous permettront d'analyser les stratégies déployées au sein de l'exposition pour susciter une transformation ainsi que leurs effets sur les publics et les communautés.

4.1 La performativité : du discours au genre, jusqu'à l'art contemporain

La performativité a eu des échos et des interprétations multiples en raison de l'abondance des théories traitant de ce concept. Ce dernier a été introduit par le philosophe et linguiste anglais John Langshaw Austin dans son ouvrage *How to Do Things with Words* publié en 1955. Pour Austin, les énoncés performatifs se conçoivent comme des expressions qui réalisent l'action qu'ils énoncent. Les performatifs n'ont pas pour fonction de décrire un état du monde, mais plutôt d'agir dans le monde par l'intermédiaire des mots (Cotton, 2016). Les verbes comme promettre, demander, prévenir, avertir sont des énoncés performatifs puisqu'ils impliquent des actions sous l'effet du langage (Moati, 2009 : 25). L'objectif de départ était de constituer une catégorie particulière d'énoncés ayant la capacité de changer le réel. Les exemples les plus parlants se trouvent dans le discours juridique, comme

« je vous déclare maintenant mari et femme » ou bien « je vous condamne à six ans de prison sans possibilité de libération conditionnelle ».

Le concept a été ensuite repris et appliqué à la question du genre par la philosophe Judith Butler. À partir de la lecture de Jacques Derrida, elle théorise la performativité du genre selon deux aspects. D'une part, le genre est perçu comme une « essence intérieure [...] une attente qui finit précisément par produire le phénomène attendu » (Butler, 2005 : 35), c'est-à-dire que l'attente de l'essence genrée produit ce que cette attente présuppose. D'autre part, elle conçoit la performativité comme « une répétition et un rituel, qui produit ses effets à travers un processus de naturalisation qui prend corps [...] comme une temporalité qui se tient dans et par la culture » (2005 : 36). Cette dimension rituelle de la performativité du genre rejoint la notion de l'habitus de Pierre Bourdieu avec l'idée que l'identité ou le genre sont des productions culturelles. En d'autres termes, on aurait tendance à prendre pour acquis le genre comme un élément inné, alors qu'en réalité, il serait performé. Selon Butler, l'agentivité est performative puisqu'elle se base sur les codes et normes de genres déjà existants. Ce qui est performatif est la manière de créer ce moi genré, en réitérant un contexte, des lois, des règles, de manière plus ou moins consciente. Il est toutefois possible d'envisager une résistance potentielle par le détournement et la subversion des normes de genre, donc par une performativité subversive²³. Cela permet de considérer l'aspect itératif du performatif permettant aux individus de rejouer des « formules conventionnelles de manière non conventionnelles » (Butler, 2004 : 197), à l'instar de l'insulte « queer », qui a été réappropriée par ceux et celles qu'elle désignait et stigmatisait, passant du symbole d'oppression à celui d'une lutte. En

²³ « *Gender is what is put on, invariably, under constraint, daily and incessantly, with anxiety and pleasure, but if this continuous act is mistaken for a natural or linguistic given, power is relinquished to expand the cultural field bodily through subversive performances of various kinds* » (Butler, 1988 : 531).

effet, selon Butler c'est par la performance subversive que de nouvelles identités peuvent émerger, « *new ways for bodies to matter* » (Butler, 1993 : 30), de même qu'une refonte critique des pratiques de genre.

Par ailleurs, certaines confusions ont été constatées au sein du milieu académique entre les concepts de « performativité », de « performatif » et de « performance ». Le terme de performativité est employé pour désigner des choses fort différentes (la danse, le théâtre, l'énonciation, le genre) selon des disciplines universitaires qui le mobilise, et serait finalement,

un mot-concept qui rassemblerait un peu artificiellement une multitude d'usages et d'emplois [...] à la fois le performatif des actes de langage et la performance faisant elle-même, bien entendu, l'objet de plusieurs acceptions (accomplissement, résultat, exploit ou rendement, critère d'évaluation personnel, représentation théâtrale ou manifestation artistique publique, etc.). (Miller, 2001, cité dans Cotton, 2016 : 12)

De manière assez simplifiée, le chercheur en philosophie et littérature Nicolas Cotton affirme que la performance impliquerait une certaine idée du spectacle, que l'on peut associer à la performance théâtrale et artistique, la mise en actes — hérité de la *performance theory* — tandis que le performatif relèverait plutôt du domaine linguistique, au sens d'Austin. Nous remarquons toutefois que l'interprétation de la performativité du genre de Butler mêle les deux approches. En effet, la performance théâtrale est évoquée par les rituels, les rôles genrés considérés comme naturels — par exemple la façon de s'habiller, de marcher dans la rue, la manière dont on se présente dans l'espace public et privé. Tandis que le performatif linguistique se retrouve dans le langage genré définissant la norme qui s'incarne dans les actes. Par conséquent, la performativité est un ensemble de pratiques, de styles, de manières

d'être. Ce sont des mises en scène d'un soi genré qui se réalisent à travers les normes et les contraintes sociales.

Dans son ouvrage *How to do things with art*, la théoricienne et commissaire Dorothea Von Hantelmann (2010) applique le concept de performativité à l'art contemporain. Elle met en lumière le fait que depuis l'ouvrage d'Austin le terme performatif est devenu un mot-clé omniprésent dans les discours entourant l'art et l'esthétique contemporaine. Alors que son usage a gagné l'attention des milieux académiques, sa signification originale aurait été déformée « *today it is widely believed that "performative" can be understood as "performance-like"* » (Von Hantelmann, 2010). Toute œuvre faisant allusion de manière formelle ou thématique à la théâtralité et à la mise en scène est ainsi dite performative. À partir des prémisses théoriques de la performativité définies par Austin et Butler, elle affirme que toutes les œuvres d'art sont par définition performatives²⁴ : il serait donc erroné de parler de performatif pour définir une nouvelle pratique artistique ou esthétique, telle que la performance. Selon l'autrice, il s'agit plutôt de définir un niveau de production de sens spécifique, qui existe fondamentalement dans chaque œuvre d'art, mais qui ne se révèle pas toujours automatiquement ni consciemment. La performativité de l'art est donc une « orientation méthodologique », considérant de nouvelles perspectives pour produire du sens dans une œuvre. Elle permet de considérer l'impact et les effets que l'œuvre d'art produit dans le réel en établissant ce qu'elle apporte dans une situation — c'est-à-dire un contexte spatial et discursif donné — mais aussi dans sa relation aux publics.

²⁴ Initialement, Austin oppose dans sa théorie les énoncés performatifs (produisant la réalité) des énoncés constatifs (décrivant la réalité). Toutefois, il se rend compte que les énoncés contiennent à la fois des aspects performatifs et constatifs. Ainsi Von Hantelmann affirme qu'il est tautologique de parler de « langage performatif » et que cela s'applique aux œuvres d'art : « *It makes little sense to speak of a performative artwork because every artwork has a reality-producing dimension* ».

What the notion of the performative in relation to art actually points to is a shift from what an artwork depicts and represents to the effects and experiences that it produces—or, to follow Austin, from what it “says” to what it “does”. In principle, the performative triggers a methodological shift in how we look at any artwork and in the way in which it produces meaning. (Von Hantelmann, 2014 : 1)

La dimension performative de l’art représente ses possibilités et limites à générer et changer la réalité, les conventions. Ce qui nous intéresse ici est la manière dont les conventions sont retravaillées au sein de l’exposition²⁵. L’exposition est le lieu où les conventions du monde de l’art sont performées, en étant reproduites ou déviées.

Ces différentes interprétations de la performativité peuvent s’appliquer à différents degrés de lectures de l’exposition *Témoigner pour Agir* et des œuvres : selon une perspective discursive, expérientielle, relationnelle, genrée, normative ou subversive. Par conséquent, ce concept nous permettra d’étudier comment l’exposition s’engageait en faveur d’un changement, et ce, à plusieurs niveaux. Aussi, nous nous demandons si le but d’agir pour le changement social induit-il nécessairement celui-ci ?

4.2 Création artistique et changement social

Dans cette partie, nous nous attarderons sur la performativité des œuvres de l’exposition. Les témoignages artistiques et intimes peuvent-ils impacter le réel, et quels seraient leurs effets ? L’exposition rassemblait un ensemble de productions artistiques d’arts visuels et d’arts plastiques, numériques et multimédiatiques.

²⁵ Pour Von Hantelmann, ces conventions sont la matérialité de l’œuvre, la valorisation de l’expérience individuelle et l’œuvre comme produit de consommation. Nous prendrons seulement en compte la dimension matérielle et expérientielle des œuvres, puisque la question économique ne se pose pas pour notre étude de cas.

Chacune des œuvres exposées était un témoignage mobilisant des stratégies pour parvenir à la transformation du social (Mensah *et al.*, 2019a : 14).

4.2.1 Brève présentation des œuvres

Huit artistes professionnel·le·s de divers d’horizons étaient exposé·e·s. Eloisa Aquino est une artiste queer brésilienne qui réalise des zines à propos des réalités des queer latinx²⁶, son œuvre *Pajubá* (ANNEXE C, Fig. 1) aborde le langage secret créé au Brésil par les personnes trans. Ianna Book est une artiste femme transsexuelle, dans son installation *OK Lucid!* (ANNEXE C, Fig. 2), elle explore la manière dont est perçue sa transsexualité sur des sites de rencontre en ligne. Kevin Crombie est un artiste et auteur qui crée des livres d’artistes queer, avec *Gloss* (ANNEXE C, Fig. 3) il met en lumière la marginalisation des sexualités gaies. Addéli Falef est une artiste française qui dévoue son œuvre *Et j’en passe* (ANNEXE C, Fig. 4) à la déconstruction des stéréotypes subis par les travailleuses du sexe. Shan Kelley est un artiste visuel albertain queer et séropositif, avec *Count me out* (ANNEXE C, Fig. 5) et *Growing Concern* (ANNEXE C, Fig. 6) il aborde les enjeux et problématiques de la vie avec le VIH. Ins A Kromminga est artiste intersexe et son œuvre *Ancestors* (ANNEXE C, Fig. 7) cherche à créer une réflexion sociale autour des réalités des personnes intersexes. Richard Sawdon Smith est un photographe britannique qui présentait *The Anatomical Man* (ANNEXE C, Fig. 8) et *Dialogue (eating the red ribbon)* (ANNEXE C, Fig. 9), deux œuvres qui explorent le corps et l’identité d’homme gai séropositif. Enfin, l’artiste multimédia Grace Van Ness, travailleuse du

²⁶ Latinx est relatif aux personnes d'origine ou d'ascendance latino-américaine et est utilisé comme alternative non sexiste ou non binaire à Latino ou Latina.

sexe et pornographe exposait *How Sweet the Sound* (ANNEXE C, Fig. 10), une œuvre qui confronte les stigmatisations liées à la sexualité et au travail du sexe.

Ensuite, cinq groupes communautaires ont présenté une œuvre. D'une part, dans les organismes communautaires partenaires de l'exposition, l'organisme COCQ-SIDA a réalisé en collaboration avec l'artiste Daniel-Claude Gendron l'œuvre *Je t'aime* (ANNEXE C, Fig. 11), une toile créée par des personnes vivant avec le VIH. Le groupe de recherche et d'intervention sociale GRIS-Montréal a produit l'installation *Une histoire à la fois* (ANNEXE C, Fig. 12) pour déconstruire les préjugés sur l'homosexualité et la bisexualité. Puis, l'organisme communautaire Stella l'amie de Maimie avec l'artiste Chloé Surprenant ont présenté *La pièce rose* (ANNEXE C, Fig. 13), installation composée d'artéfacts personnels et de récits intimes de femmes qui exercent le travail du sexe. D'autre part, des collaborations avec des organismes ont débouché sur la présentation de projets d'art communautaire et d'art engagé. Parmi lesquels, le projet *ArmHer*, issu d'une collaboration entre le Sex Workers Advisory Network de Sudbury (SWANS)²⁷ et le groupe d'arts communautaires Myths and Mirrors. L'œuvre qui a été présentée *Land Of My Body* (ANNEXE C, Fig. 14) est une installation multimédia, produite à partir des témoignages de travailleuses du sexe. Cette œuvre représente un paysage composé de corps de femmes et aborde le thème de la violence sexuelle. Finalement, le collectif de femmes vivant avec le VIH (International Community of Women Living with HIV/AIDS [ICW+]) avec la collaboration de la professeure Marilou Gagnon, ont réalisé *Mon corps, mon histoire* (ANNEXE C, Fig. 15). Les quatre œuvres exposées sont des cartographies

²⁷ La mission de SWANS est d'améliorer la santé et le bien-être général des femmes qui s'identifient comme travaillant ou ayant travaillé dans l'industrie du sexe (concerne la santé sexuelle, l'intégration communautaire, l'accès à des aides et services, et l'amélioration de leurs droits humains).

corporelles présentant les histoires personnelles de ces femmes vivant avec le VIH ainsi que les effets que les médicaments antirétroviraux produisent sur elles²⁸.

4.2.2 Analyse situationnelle des œuvres : stratégies et impacts

Au sein de l'exposition, diverses stratégies étaient mobilisées afin de provoquer un changement social. Rappelons que l'objectif premier de l'exposition était de contribuer à la valorisation du témoignage public comme stratégie d'intervention sociale, dans une perspective d'inclusion et de changement social. Les œuvres exposées avaient pour vocation de communiquer un message sur la justice sociale, mais aussi de produire un effet sur les publics, comme susciter des réflexions et des émotions. Nous étudions dans cette partie, certaines œuvres selon une perspective situationnelle, c'est-à-dire en considérant les stratégies qu'elles mobilisent selon leur aspect formel ou bien par le discours véhiculé, ainsi que leurs impacts²⁹.

Nous avons déterminé trois stratégies déployées au sein des œuvres pour impacter les spectateur·trice·s appartenant ou non aux communautés. La première stratégie identifiée est discursive, la seconde est qualifiée de formelle et la troisième est intercommunautaire. Ces stratégies n'étaient pas exclusives puisqu'elles se cumulaient et se complétaient bien souvent au sein d'une même œuvre. Nous avons choisi d'illustrer chaque stratégie par une œuvre qui l'incorporait de manière particulièrement pertinente. Pour effectuer notre sélection, nous avons également

²⁸ Les informations sur les artistes de l'exposition proviennent du *Rapport final de l'activité de rayonnement. Témoigner pour Agir : voir, s'engager, changer*. p. 16-28.

²⁹ Nous avons fait le choix de sélectionner les stratégies qui nous ont semblé être les plus importantes pour étudier les œuvres, ne pouvant toutes les aborder compte tenu du format limité d'un travail dirigé.

veillé à ce que chaque communauté soit représentée, ainsi qu'à la diversité des médiums et pratiques.

Stratégie discursive (1) : thématiques sociopolitiques

Premièrement, la stratégie discursive identifiée visait à sensibiliser les publics à l'égard d'enjeux sociaux ou politiques. Cette stratégie était prédominante dans l'exposition, puisqu'elle était le propre de chaque création exposée. Les questionnements et réflexions sociopolitiques étaient présents dans le discours d'exposition, par le biais des thématiques abordées par les œuvres ou bien par la démarche de l'artiste³⁰. Grâce à leurs témoignages intimes et artistiques, les artistes révélaient leurs préoccupations sociales, éthiques et politiques. Les thématiques abordées soulevaient quatre principaux enjeux communs aux personnes LGBTQI2, personnes vivant avec le VIH et ayant une expérience de travail du sexe.

Le premier enjeu était la déconstruction des préjugés, c'est-à-dire de faire comprendre et de remettre en question les catégorisations liées aux personnes LGBTQI2, personnes vivant avec le VIH et ayant une expérience de travail du sexe (définies par notre culture, notre éducation, nos expériences personnelles, etc.) sur lesquelles les individus construisent une série de croyances (les stéréotypes) à partir desquelles ils vont porter un jugement, bien souvent négatif, sur le groupe en question. Les préjugés sont les premiers moteurs de la discrimination. L'œuvre *Une histoire à la fois... de GRIS-Montréal* (ANNEXE C, Fig. 12) incarnait parfaitement cet enjeu. Depuis 1994, l'organisme est engagé dans la démystification de l'homosexualité et de la bisexualité dans les écoles et universités, mais aussi dans les

³⁰ À savoir le cheminement, les intentions, les axes de recherche, les objectifs de création et de production qui guident l'artiste.

résidences pour personnes âgées au Québec. L'œuvre se présentait sous la forme de trois grands panneaux suspendus au milieu de l'espace d'exposition. Le panneau central présentait l'organisme et ses activités depuis sa fondation (à l'aide d'une chronologie, de chiffres, détails sur les événements et publications). Sur les deux panneaux latéraux, des mosaïques de portraits représentaient quelques bénévoles de l'organisme mis en relation avec des portraits de personnes ciblées par les interventions du GRIS-Montréal. Ces portraits étaient accompagnés par les témoignages anonymes et récits des participant·e·s à propos de l'impact que les ateliers ont eu sur leurs préjugés, émotions, sentiments, visions, ou leur compréhension, vis-à-vis de l'homosexualité et de la bisexualité. L'installation offrait un aperçu des échanges constructifs et positifs entre les bénévoles et les groupes rencontrés, les effets produits par les témoignages des bénévoles du GRIS chez les jeunes et les plus âgés, mais aussi plus largement dans la société étant liés à l'avancement de la connaissance et à l'acceptation des personnes gaies, lesbiennes et bisexuel·le·s. Ainsi, la création du GRIS informait les publics sur l'impact de ses interventions liées à l'orientation sexuelle. Les changements sociaux et des mentalités ont été permis grâce à la déconstruction des préjugés :

Au-delà de l'histoire personnelle de chaque bénévole, les témoignages du GRIS permettent de présenter une vision réfléchie et critique de la place des personnes homosexuelles et bisexuelles dans la société et de déconstruire de façon adaptée à un public scolaire les normes et les oppressions qui touchent les minorités de sexualité et de genre, mais aussi de façon plus large l'ensemble des processus d'intimidation et de discrimination. (Vallerand *et al.*, 2019 : 132)

Le deuxième enjeu soulevé était le partage des réalités invisibles. Cela consiste à montrer, faire reconnaître l'existence d'une communauté ayant été stigmatisée, marginalisée et exclue (des espaces publics, dans l'imaginaire collectif), car elle se

situé en dehors du système de valeur dominant (hétéronormatif, sexiste, etc.) présent dans les institutions et la société. Cet enjeu était prégnant dans l'œuvre *Pajubá* (ANNEXE C, Fig. 1) de l'artiste queer d'origine brésilienne Eloisa Aquino. Ce fanzine racontait de manière originale les histoires invisibles des queer du Brésil et d'Amérique latine. *Pajubá* désigne le langage des trans du Brésil, c'est un argot³ secret qui trouve racine dans le vocabulaire des langues africaines de l'ouest, le yoruba principalement, et le portugais. Il s'accompagne d'un ensemble de gestes complexes et extravagants. Cette création avait pour but de rendre visible, raconter les histoires et documenter la culture trans brésilienne, ignorée, exclue voire dédaignée. Eloisa Aquino, dans un travail d'illustratrice, mais aussi de linguiste, retranscrivait la richesse de ce langage, de son vocabulaire, de ses inflexions, de ses énonciations, mais aussi de sa gestuelle et son langage corporel. Au-delà du langage, le *pajubá* est une identité forgée par l'oppression : « *pajubá is a marker of who you are. You can create who you are by speaking pajubá. You create yourself through pajubá, and pajubá creates you. You become queer* » (Aquino, 2014). L'artiste se présentait comme une alliée de la culture trans du Brésil afin de participer à sa reconnaissance et son acceptation au sein de la société.

Le troisième enjeu était la dénonciation des normes et conventions. Il correspond à l'identification des règles morales et le questionnement de l'existence de certaines normes dans un espace social, qui donnent lieu à des « sanctions » (morales, sociales) comme la stigmatisation lorsque ces dernières ne sont pas respectées. Cet enjeu se matérialisait pertinemment au sein de l'œuvre *Ok Lucid!* (ANNEXE C, Fig. 2) réalisée par l'artiste multidisciplinaire et militante Ianna Book. La démarche de

³¹ Un argot est un « langage ou vocabulaire particulier qui se crée à l'intérieur de groupes sociaux ou socioprofessionnels déterminés, et par lequel l'individu affiche son appartenance au groupe et se distingue de la masse des sujets parlants » d'après la définition donnée par le CNRTL, récupéré de <https://www.cnrtl.fr/definition/argot> (consulté le 1er décembre 2020).

l'artiste prend source dans sa condition transsexuelle. La création se présentait sous la forme d'une tablette numérique disposée sur un socle, lui-même surplombé par un panneau sur lequel nous pouvions lire le titre de l'œuvre. Reprenant l'apparence d'un logo, celui-ci faisait référence au monde virtuel et aux applications. L'œuvre numérique et interactive traitait des perceptions et des conceptions sociales de la transsexualité, en retransmettant l'expérience du dévoilement de l'artiste, en tant que femme trans sur un site de rencontre en ligne. Les réactions des hommes face au dévoilement pouvaient être frappantes, de par leur violence, voir leur cruauté, accentuée par l'anonymat que permettent les médias sociaux ou sites de rencontre. De plus, les réactions étaient révélatrices d'une instrumentalisation des personnes trans par les hommes, pour qui la relation sexuelle relève d'un certain exotisme ou d'une curiosité. Les résultats donnés par l'artiste étaient de fait révélateurs de cette réalité « sur l'ensemble des hommes qui m'ont contactée : 20 % se sont montrés curieux, 10 % ont été confus, 10 % ont été séduits, 9 % sont ont été négatifs et 1 % ont eu d'autres réactions » (Mensah et Goodyear, 2017 : 36). L'œuvre cherchait à susciter une réflexion critique sur les normes conservatrices faisant obstacle à la transsexualité. En ouvrant le débat sur la réalité des violences liées aux perceptions d'une condition genrée ou sexuelle non conventionnelle l'œuvre participait à la remise en question de nos manières d'agir face à l'inconnu et des conséquences que cela produit sur autrui.

Enfin, le quatrième et dernier enjeu abordé dans certaines œuvres était la revendication des droits (civiques ou politiques), c'est-à-dire la volonté de parvenir à la reconnaissance et à l'égalité des droits fondamentaux de tou-te-s les citoyen-ne-s. Ces droits protègent les libertés individuelles des individus contre les discriminations (des gouvernements, des organisations sociales et des particuliers) et garantissent à chacun la possibilité de participer à la vie civile et politique de la société et de l'État.

Pour l'exposition, l'artiste activiste intersexe Ins A Kromminga, a présenté *Ancestors* (ANNEXE C, Fig. 7). Cette impressionnante installation était composée de multiples œuvres sur papier de petits formats assemblées par groupes. Elles dépeignaient des mondes à la fois fantastiques, poétiques et magiques, peuplés de monstres, de créatures hybrides, animales, humaines et hermaphrodites inspirées des représentations du domaine médical autant que de la science-fiction. Cette hybridité permettait de représenter la diversité des corps des personnes intersexes. La proximité des publics était nécessaire pour qu'ils puissent déceler les liens entre les œuvres et le fort potentiel narratif et subversif dans les textes les accompagnants. De plus, cette constellation d'œuvres était complétée par un dessin réalisé *in situ* sur le mur de la galerie. Ce dernier donnait, par contraste aux petits formats, un aspect monumental à l'œuvre. Son apparence organique et ses traits inachevés à certains endroits renforçaient l'atmosphère visuelle de science-fiction tout en transposant l'œuvre en dehors des cadres de la standardisation. Les préoccupations politiques et le message militant de l'artiste ciblaient la représentation et l'acceptation des corps intersexes, mais surtout le droit à l'égalité et à l'autodétermination de personnes n'appartenant ni au genre féminin ni masculin. Le langage visuel de l'œuvre appelait avec succès à une redéfinition des normes dominantes à travers la réintégration des corps et des histoires intersexes dans la culture visuelle contemporaine.

Stratégie discursive (2) : démarche personnelle et conceptualisation artistique

Au sein de la stratégie discursive, nous relevons une deuxième dimension, plus poussée, pour susciter des questionnements et réflexions. Celle-ci se différencie des thématiques abordées par les œuvres, car elle est liée à la démarche personnelle et intime de l'artiste. C'est-à-dire que l'aspect discursif — concernant les préoccupations sociales, éthiques et politiques de l'artiste n'est pas abordé

uniquement par une œuvre, mais caractérise l'entièreté de sa création artistique. En d'autres mots, la marginalisation de l'artiste liée à son genre, son identité sexuelle ou de genre, son expérience de travail du sexe, sa non-monogamie, sa trans identités ou son vécu avec le VIH est le terreau de la conceptualisation de sa démarche artistique.

L'œuvre de l'artiste britannique Richard Sawdon Smith était significative à ce propos. Sa démarche artistique est autobiographique, puisque son inspiration provient d'une réalité qui lui est propre : celle d'un homme gai séropositif. Pour cela, il utilise majoritairement la photographie, mais aussi la vidéo, la performance, le tatouage sur lui-même et plus récemment la réalité virtuelle. Son corps est le point de départ de sa création, documenté photographiquement depuis le diagnostic du VIH en 1994. L'autoportrait n'est pas envisagé comme un simple moyen de représentation du sujet, mais comme le moyen d'explorer des idées et concepts projetés sur le corps pour penser différemment le sujet. *The Anatomical Man* (ANNEXE C, Fig. 8) est une série d'autoportraits ayant été inspirée par les procédures de tests sanguins. Elle nous donnait à voir l'apparition du tatouage du dessin anatomique des veines et artères de l'artiste. La fascination de l'artiste pour le corps et les représentations anatomiques a été alimentée par son propre vécu. Son œuvre illustre le changement de perception de soi, de son corps, de son identité. Les trois photographies ont été prises au fil du temps afin de documenter les tatouages des veines apparaissant progressivement sur son corps. L'artiste établit un parallèle entre la maladie incurable transmise par le sang et le dessin du sang tatoué, qui laissent tous deux des marques permanentes sur son corps. Ainsi, tout l'intérêt de ce travail réside dans la démarche de l'artiste, aussi conceptuelle que personnelle, liée à la compréhension et à l'acceptation de la maladie. L'artiste utilise son corps comme une toile sur laquelle on peut traduire l'expérience, rendre visible un virus invisible.

Stratégie formelle

Deuxièmement, la stratégie formelle identifiée vise à brouiller les catégories de l'art et à marquer sensiblement les spectateur·trice·s à travers la forme que prend l'œuvre. Les différents procédés de cette stratégie se retrouvent couramment dans le milieu de l'art contemporain, il s'agit par exemple de l'utilisation de matériaux atypiques, inhabituels, récupérés, ou bien de l'introduction d'éléments extérieurs au milieu de l'art.

La Pièce rose (ANNEXE C, Fig. 13) est l'œuvre qui incarnait de la manière la plus poussée cette stratégie formelle. Réalisée par les travailleuses du sexe fréquentant l'organisme Stella, l'amie de Maimie avec la collaboration de l'artiste Chloé Surprenant, cette installation a particulièrement marqué les esprits. Stella, l'amie de Maimie a pour but de combattre la discrimination, la stigmatisation et l'isolement social des travailleuses du sexe, en soutenant leur participation à la communauté et par la mise en œuvre d'actions collectives (militantes, éducatives, artistiques). L'organisme favorise ainsi le « développement de la solidarité et l'appropriation du pouvoir par les travailleuses du sexe en tant que membres de la société » (Mensah *et al.*, 2019b : 26). L'œuvre prenait la forme d'une petite pièce de 2,4 sur 3,6 mètres entièrement peinte en rose. Elle reconstituait un espace intérieur, notamment par la présence d'une table, de chaises, mais surtout d'une multitude d'objets personnels. Appartenant directement aux femmes fréquentant l'organisme, ces derniers étaient agencés dans l'ensemble de la pièce, suspendus au-dessus de nos têtes, accrochés aux murs, déposés sur les chaises ou sur le sol. Chaque objet était accompagné d'un court texte rédigé par sa propriétaire, racontant son histoire ou une anecdote, afin de recontextualiser la réalité intime à laquelle il renvoyait. Ces témoignages touchants et intimes participaient à sensibiliser les publics aux réalités des travailleuses du sexe,

attestant de leurs conditions de travail et de vie face à la criminalisation, de même qu'ils contribuaient à déconstruire des préjugés, comme le stigmate de la « putain ». Exposer des objets personnels dans ce petit espace instaurait une proximité presque intime entre les témoignages et les spectateur·trice·s, ayant pour effet d'humaniser les travailleuses du sexe. Pour cette communauté les préjugés persistent de manière importante, car leurs réalités sont encore très peu représentées aujourd'hui. Ainsi, le manque de représentations et de témoignages induit une faible compréhension de leurs problématiques et réalités, ce qui entraîne par la même occasion le manque d'acceptation au sein de la société. La particularité de l'œuvre attachée à sa forme était expérientielle. L'immersion du public a été nommée comme une stratégie efficace pour constituer un espace chaleureux, calme et lumineux, pour faire connaître l'intimité quotidienne de ces femmes hors des préjugés dont elles sont l'objet. L'étude sur la réception de l'exposition rend compte qu'une majorité des personnes ayant été interrogées ont mentionné *La Pièce rose* pour témoigner de leur appréciation. Par conséquent, la stratégie formelle qui vise à impacter à travers l'expérience physique et immersive de l'œuvre agit comme un amplificateur du discours à travers la stimulation des sens. Cette pièce faisait œuvre puisqu'elle était le lieu de mobilisations personnelles et politiques de ces femmes.

L'exposition présentait une variété de supports : peinture, installation, livre d'artiste, multimédia, vidéo, photographie, dessin. Cette diversité formelle permettait de favoriser l'accessibilité de la compréhension des œuvres par les représentations visuelles (Mensah *et al.*, 2019b : 31). Ainsi, les publics étaient engagés de différentes manières avec les enjeux liés à la stigmatisation.

Stratégie intercommunautaire

Troisièmement, la stratégie intercommunautaire retenue vise à créer des relations, des rencontres entre les diverses communautés et cela à plusieurs niveaux. En effet, le projet d'exposition et les œuvres ont contribué à tisser des liens entre différents milieux, notamment entre le milieu artistique et le milieu communautaire. Nous remarquons que le projet a permis d'établir des interactions, d'une part entre les différentes communautés sexuelles et de genres et d'autre part, en jumelant des artistes professionnel·le·s et des gens de l'extérieur au domaine de l'art (les communautés). Ceci a été rendu possible grâce à l'art communautaire qui occupe une grande place dans l'exposition — à savoir cinq œuvres sur treize. Scott Marsden (1996) définit l'art communautaire comme étant basé sur l'expérience vécue des individus et sur leur autoreprésentation. Il est permis grâce à la collaboration entre un ou plusieurs artistes et des membres d'une communauté :

Community art is a practice that believes the production of arts a social activity that expresses people's lived experience. Community art, by its very nature has no common aesthetic standard. The aesthetic of this art is fundamentally grounded in its content and its culture. It is a language of self-representation or self-collaboration through which an individual or a group confirms its identity. (1996 : 195)

Selon Devora Neumark et Caroline Alexander-Stevens (2005) l'art communautaire est avant tout un art des relations. Mobilisant la co-création, il incarne le principe de démocratie culturelle visant à accroître l'accessibilité et la participation culturelle des communautés marginalisées. Ainsi, les créations communautaires qui ont été présentées dans l'exposition ont favorisé un travail d'interreconnaissance des individus au sein d'une même communauté par l'entremise de la création collective (comme au sein de *La Pièce rose*).

L'œuvre *Mon corps, mon histoire* réalisée par le Collectif de femmes vivant avec les VIH (ANNEXE C, Fig. 15) a été conçue dans le cadre d'un projet de recherche utilisant des ateliers artistiques pour permettre aux femmes de témoigner de leurs expériences personnelles avec les médicaments antirétroviraux. Les quatre créations exposées mobilisaient la pratique de la cartographie corporelle, permettant de retracer les trajectoires de vies de ces femmes, c'est-à-dire « d'où elles viennent (les pieds), quelles sont leurs aspirations (la tête), quel est leur cheminement (chemin rattachant les pieds à la tête), et quelle est leur expérience avec les effets secondaires des antirétroviraux (corps) » (Mensah et Goodyear, 2017 : 58). Ces œuvres racontaient d'une manière différente les histoires liées aux enjeux, défis et effets des médicaments sur le corps. Pour ces femmes séropositives, les réalisations permettaient de briser le silence en témoignant de leur expérience, mais aussi de lutter contre leur exclusion sociale. En effet, le dévoilement public de ces témoignages permet aussi de réduire la tendance à l'invisibilité sociale des femmes vivant avec le VIH (Manseau-Young et Mensah, 2019 : 154). Le processus créatif de l'art communautaire encourage les gens à développer leurs habiletés créatrices et critiques. Il favorise l'estime de soi et la réalisation personnelle, de même qu'il joue sur le développement du sentiment d'appartenance et sur l'affirmation identitaire. Exposer des œuvres d'artistes professionnel·le·s et reconnu·e·s aux côtés de créations produites par des communautés stigmatisées est un mode de résistance qui vient contester les normes et cadres culturels, sociaux, politiques et économiques de l'exposition. Les créations issues de projets communautaires sont aussi légitimes d'être présentées que celles des artistes professionnel·le·s. Dans le cadre de la diffusion artistique, cette non-hiérarchisation des modes de création incarne un idéal d'horizontalité permettant l'*empowerment* des communautés (Mensah et Blais, 2017).

Finalement, l'objectif principal et commun qui a guidé la création artistique est de parvenir à sensibiliser, éduquer le public à l'égard d'enjeux sociaux ou politiques, ainsi que de soulever des questionnements et des réflexions afin d'atteindre un plus haut degré de conscientisation sur les réalités des communautés marginalisées. Les différentes stratégies mobilisées dans la création artistique cherchent à impacter l'audience en faisant intervenir des témoignages qui participent à la construction de sujets politiques. Les artistes exposent leurs vécus, leurs inquiétudes, interrogations, prises de position, dans le but de véhiculer des connaissances non hétéronormatives, non conventionnelles afin susciter un changement des mentalités face aux stigmates et préjugés. Ainsi, la performativité des témoignages des personnes stigmatisées réside dans leur raison d'être : mener à la transformation des processus politiques et sociaux en engageant un dialogue avec de plus vastes communautés.

4.3 Performativité de l'art engagé : l'œuvre critique et le témoignage politique

Les œuvres de *Témoigner pour Agir* avaient une dimension politique et sociale, critique et subversive. Le témoignage est à envisager comme un acte militant, sous une forme créative et artistique. En effet, il s'agissait pour les artistes et personnes appartenant aux communautés de raconter publiquement leur histoire afin de parvenir à une redéfinition des contours du politique et une plus grande justice sociale. De plus, une dimension personnelle de l'engagement des artistes et des communautés émergeait des œuvres. Ces éléments font écho aux caractéristiques de l'art engagé actuel décrit par Ève Lamoureux dans son ouvrage *Art et politique: nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*. En effet, dans *Témoigner pour Agir* nous retrouvons un engagement de la pratique des artistes dans des luttes liées à la politique institutionnelle et aux projets sociaux, un positionnement critique par

rapport à la société, mais également une dimension sociopolitique de l'œuvre se manifestant à travers la volonté de « favoriser une prise de conscience » et « une responsabilisation citoyenne » (Lamoureux, 2009 : 130). Les œuvres d'art engagé mobilisent avant tout la subjectivité de l'artiste et son refus de neutralité. Elles génèrent des questionnements sans poser de réponses, car le but est de susciter un réel débat sur des questions qui ne font pas consensus. De plus, elles adhèrent à des valeurs progressistes et émancipatoires. La dimension politique de l'art se manifeste dans « l'action sociale citoyenne » (Lamoureux, 2009 : 134) et collective ainsi que dans la contestation des normes, qui provoquent la discrimination et la marginalisation des communautés représentées.

L'engagement au sein de l'exposition était intrinsèquement lié au communautaire, puisqu'il touchait aux enjeux communs et luttes transversales des personnes LGBTQI2, des personnes vivant avec le VIH et des personnes ayant une expérience de travail du sexe. Les créations artistiques desservaient un projet collectif puisqu'elles se dressaient contre les discours dominants, homogénéisant et normatifs. *Témoigner pour Agir* peut être ainsi considérée comme un acte de résistance commissarial et artistique en raison de cette prise de parole révélatrice par les artistes, mais aussi par la participation active des communautés à se rendre visible dans l'espace public. L'autonomie accordée par cette participation a permis aux personnes marginalisées de parvenir à leur autodéfinition. La création artistique a stimulé ainsi la réflexion sur la cohésion sociale, la sensibilisation à la marginalisation et aux enjeux liés au genre et à la sexualité. Déconstruire de nombreux préjugés impliquait pour certaines œuvres de toucher au domaine de l'émotionnel (souffrance physique des personnes séropositives) et de l'intime (récits des travailleur·se·s du sexe). Maria Nengeh Mensah parle à juste titre de la dimension sensible de l'expérience du

témoignage public pour désigner le lieu d'affects auquel il renvoie (Mensah, 2019c). L'exposition propose une expérience sensible afin de transformer la vision du public.

La performativité est multiforme, puisque les effets des œuvres et de l'exposition sur les publics sont multiples : sensibilisation et conscientisation à l'égard d'enjeux sociaux ou politiques ; création par le biais de l'art, de sens et de connaissances face aux interrogations ou réalités invisibles des artistes et des communautés marginalisées ; faire vivre une expérience aux spectateur·trice·s, déstabiliser leurs sens, bouleverser leurs émotions et leur rationalité ; ouvrir des espaces de rencontres et d'interaction, c'est-à-dire créer un espace d'échange où les publics peuvent venir se nourrir, découvrir les autres et ainsi remettre en cause ses préconceptions.

4.4 Réception et impact social de *Témoigner pour Agir*

Dans cette partie, nous abordons la dimension relationnelle des œuvres et de l'exposition, c'est-à-dire leurs impacts sur les publics et communautés. Depuis son origine, le projet d'exposition a été pensé pour recueillir les réactions des publics. En effet, la démarche de recherche-action est conçue pour mesurer les retombées et l'impact social. Ainsi l'exposition se déploie sur de multiples domaines d'intervention à la fois didactique, social et politique.

Un rapport publié par les membres de l'équipe et des chercheur·e·s associé·e·s, est dédié à la réception des publics ayant visité l'exposition. Il questionne les visiteur·euse·s sur le message, le contenu et la forme de l'exposition (Mensah *et al.*, 2019b : 12). Ce rapport témoigne de la volonté de l'équipe d'évaluer l'exposition

auprès des publics de manière approfondie, en récoltant et analysant les réflexions, réactions positives et négatives. Ce type d'étude participative auprès des participant·e·s est peu commune pour les expositions de ce type, dans des lieux de diffusion alternatifs. Les moyens de cette étude ont été deux dispositifs de vox pop mis en place afin de recueillir les commentaires spontanés des visiteur·euse·s durant leur visite. Ils prenaient la forme soit d'un vote par émoticônes à la fin de la visite (ANNEXE C, Fig. 16), soit de courtes entrevues audio réalisées *in situ* le dernier week-end de l'exposition. Un livre d'or était disposé pour recevoir les commentaires écrits complémentaires. De plus, des entretiens individuels et collectifs menés *a posteriori* (4 à 6 mois après l'exposition), ont permis de recueillir plus d'information sur l'expérience des publics, les catégories de visiteur·euse·s, leurs critiques, les formes d'appropriation et d'interprétation du contenu de l'exposition, la réception des œuvres. Le but est la compréhension sociologique de l'acte de visite de l'exposition (Eidelman, 1999 : 164).

Tout d'abord, les publics rejoints par les entrevues individuelles et de groupes sont des personnes provenant des communautés, c'est-à-dire des personnes vivant avec le VIH, trans, non-binaire, queer, intersexe, lesbienne, bisexuelle, gaie et ayant une expérience de travail du sexe. Le grand public a plutôt réagi à l'exposition par l'intermédiaire des vox pop.

Ensuite, l'exposition a suscité de multiples émotions et réactions auprès du grand public³². Les spectateur·trice·s ont majoritairement adoré l'exposition, en signe de soutien aux luttes engagées, mais aussi par rapport à leur appréciation des œuvres et du message. L'exposition a aussi soulevé des réflexions liées à la sensibilisation et à

³² Basés sur les vox pop par émoticônes, 397 votes ont été récoltés : 120 pour « j'adore », 109 pour « en réflexion », 101 pour « joie », 38 pour « surprise », 24 pour « tristesse, inquiétude » et 5 pour « colère ».

la confrontation à l'égard des préjugés, ou par l'ouverture du débat. Autrement, la joie éprouvée pouvait s'expliquer par le fait que ces sujets importants soient abordés dans l'espace public. Quelques personnes ont pu ressentir de la surprise par rapport à des réalités qui leur étaient méconnues, de la tristesse face à la prise de conscience des stigmates vécus et enfin de la colère, possiblement en lien avec les réalités dont témoigne l'exposition. Les réactions générales sur l'exposition sont positives et révèlent que les personnes ont été interpellées, touchées et ont appris des choses (Mensah *et al.*, 2019b : 20).

Par ailleurs, de plus amples détails concernant les œuvres ont été recueillis lors des entrevues personnelles et collectives. Certaines ont marqué les publics par leur forme à savoir, *La Pièce rose* de Stella et Chloé Surprenant et *Ancestors* de Ins A. Kromminga, mais une majorité de personnes a été touchée pour le fond, c'est-à-dire les enjeux abordés et dévoilés. Les œuvres ont ainsi été appréciées pour leur capacité à véhiculer des connaissances nouvelles, donc pour leur teneur éducative et à conscientiser par l'intermédiaire du dévoilement des réalités vécues par les artistes et les communautés (souffrances, préjugés, stéréotypes). Certaines créations ont opéré une sensibilisation politique, comme *Ancestors*, d'autres ont permis aux communautés de se sentir représentées. L'œuvre *Comme le son est agréable* de Grace Van Ness a pu choquer ou provoquer de l'inconfort en raison des images « pornographiques » de la vidéo. En ce sens, elle était certainement l'œuvre la plus controversée de l'exposition, expliquant le choix commissarial de l'isoler dans un espace clôt. Toutefois, cette mise en espace a été critiquée pour son effet à « ghettoïser la pornographie » (Mensah *et al.*, 2019b : 31).

En termes de contenu, les éléments qui ont le plus frappé les spectateur·trice·s sont la douleur et la souffrance exposées, révélant la dimension émotionnelle et affective

de l'exposition ; la transversalité de l'expérience de stigmatisation, la lutte collective et solidaire malgré les grandes différences entre les communautés ; l'acte de prise de parole publique par le témoignage artistique, pour démystifier des sexualités et incarner les réalités et enfin le fait d'humaniser les préjugés, les personnes représentées et leurs enjeux, ceci valait particulièrement pour les travailleuses du sexe.

En outre, l'exposition accordait une grande place à la médiation sous des formes très variées. La programmation autour de l'exposition a été développée singulièrement à travers des ateliers, des activités avec la bibliothèque, des conférences publiques, des visites commentées, des rencontres d'artistes, des journées d'étude. Il semble que les visites commentées ont eu un effet très positif sur les publics. Ces dernières fonctionnaient en tandem, c'est-à-dire qu'un·e étudiant·e·s en muséologie de l'UQAM ou bien un·e professionnel·le de la médiation culturelle était couplé·e avec un·e membre des communautés sexuelles ou de genres. Cette formule a été appréciée en raison de la complémentarité des approches, l'une émanant directement du vécu de la personne, tandis que l'autre était plutôt axée sur le « partage de réflexions » (Mensah *et al.*, 2019b : 22). Cela a grandement participé à l'accessibilité de l'exposition et de son contenu.

Le rapport cherche également à vérifier l'atteinte des objectifs de l'exposition auprès des publics interrogés. Les objectifs qui étaient de démystifier, faire comprendre et connaître les réalités des groupes marginalisés, notamment des moins connus à savoir des personnes intersexes et des travailleuses du sexe ; déconstruire les normes, valeurs et idées préconçues ; créer des solidarités entre communautés ; veiller à la représentation juste de la diversité des communautés sexuelles et de genres ; adopter une posture de respect et d'ouverture envers les communautés, ont été remplis. Ainsi,

nous pouvons nous demander, l'exposition a-t-elle été un bon moyen d'intervention sociale ? Il semble que l'art permet de véhiculer et provoquer des émotions. L'exposition a été vécue en termes d'affects, les revendications sont passées par les émotions avant l'intellect, ce qui a favorisé une ouverture chez les gens : « l'art réussit à transmettre « du vécu » et sa réception est différente qu'un discours politique ou théorique » (Mensah *et al.*, 2019b : 40). L'immersion dans l'univers intime à travers le langage artistique a engendré des réflexions inédites, de nouvelles perspectives et connaissances face à l'altérité. Même si les interprétations et les lectures des œuvres étaient multiples, car elles variaient en fonction de l'expertise artistique, des différents goûts, expériences et selon l'appartenance à telle ou telle communauté, il semble que l'exposition a ouvert plus de portes qu'elle en a fermé.

Enfin, les retombées concrètes de l'exposition ayant pu être évaluées concernent la création ou bien le renforcement des liens communautaires. D'une part, des liens intercommunautaires ont été créés par la participation et l'engagement des organismes partenaires à la conceptualisation et réalisation de l'exposition notamment par l'intermédiaire des comités. De plus, l'exposition a participé à la conscientisation du grand public à l'égard des liens existants entre les différentes communautés. D'autre part, un renforcement des liens à l'intérieur des différentes communautés a été constaté, notamment pour les femmes de l'organisme Stella, qui ont réalisé que les projets artistiques étaient très positifs pour l'organisme.

Il semble important de soulever certaines limites, lacunes au sein de ce projet liées au manque de visibilité de l'exposition. Le podcast *Intersection'elle* intitulé « Muséologie et art engagé » faisant Maria Nengeh Mensah est éclairant à ce propos. Celle-ci expliquait cette lacune en raison du lieu de présentation, à savoir une Maison de la culture. Pour elle, malgré leur vocation à être plus accessibles, ce sont des lieux

encore peu fréquentés et peu connus du grand public. De plus, la faible couverture médiatique était aussi un élément qui a joué en défaveur de la fréquentation de l'exposition qui « est passée à côté du grand public » (Intersection'elle, 2019). L'espace médiatique de l'art engagé en dehors des grands musées est en effet très restreint et limité. Cet élément est important à considérer puisque le projet avait pour vocation d'éduquer, sensibiliser et conscientiser le grand public face aux enjeux des communautés sexuelles et de genres. L'exposition semble avoir offert malgré tout un relatif espace de visibilité pour des artistes au sein de la presse (Fugues, Remaides Québec). De plus, une vidéo sur l'artiste Ianna Book a été réalisée par Vice à la suite du projet. Notons que les résultats de ce rapport sur la réception de l'exposition reflètent davantage le point de vue des personnes issues des communautés sexuelles et de genres, que celui du grand public ayant été moins touché. Pour l'équipe, cela représente une limite de la recherche, mais dans le même temps cela apporte un aperçu inédit de ces points de vue communautaires (Mensah *et al.*, 2019b : 48).

En guise de conclusion, l'étude de la dimension performative de l'art nous a permis d'établir ses possibilités et limites à changer la réalité sociale et les conventions au sein de l'exposition. Nous nous sommes intéressée à l'impact de l'art engagé sur les publics et les communautés, en faveur d'un potentiel changement social. La raison d'être de *Témoigner pour Agir* était d'utiliser et de valoriser le témoignage public (intime et artistique) comme stratégie d'intervention sociale, dans une perspective d'inclusion des personnes LGBTQI2, vivant avec le VIH et ayant une expérience de travail du sexe. Le discours et les oeuvres visaient à sensibiliser, éduquer le public à l'égard d'enjeux sociaux et politiques, en soulevant des questionnements et des réflexions permettant d'atteindre un plus haut degré de conscientisation sur les

réalités de ces communautés marginalisées. Les différentes stratégies mises en place dans la création artistique cherchaient dans ce sens à impacter les publics. Les artistes et communautés exposaient leurs vécus, interrogations, leurs prises de position, dans le but de véhiculer des connaissances non hétéronormatives, non sexistes, non conventionnelles. Les oeuvres ont permis une sortie des récits hégémoniques, de brouiller les catégories (de genres et sexualités, mais aussi de l'art), ainsi que de créer des ponts entre les divers milieux artistiques et communautaires. La performativité des témoignages des personnes stigmatisées réside dans leur intention à changer les mentalités face aux préjugés et de mener à la transformation des processus politiques et sociaux en engageant un dialogue avec de plus vastes communautés. Enfin, l'exposition a eu des effets multiples, en marquant sensiblement les spectateur·trice·s, en créant ou renforçant des liens communautaires et en établissant un espace d'échange entre le grand public et les communautés.

CONCLUSION

Depuis plusieurs années, on observe dans les institutions culturelles la multiplication de différents projets, actions, réflexions, publications critiques qui mettent de l'avant les inégalités de genre, le sexisme, le racisme, la LGBTQI2-phobie et la nécessité d'une plus grande représentation des groupes sociaux marginalisés. Ces revendications cherchent à rendre visible et questionner les mécanismes idéologiques véhiculés par les institutions et le monde de l'art provoquant la marginalisation d'un grand nombre d'artistes et de communautés. Une transformation est prônée en faveur d'institutions muséales plus démocratiques, collaboratives, inclusives afin de participer à la justice sociale. Nous remarquons que le fossé est parfois conséquent entre les directives prônées et la réalité des pratiques, ainsi qu'entre les différents types d'institutions artistiques. Toutefois, cette recherche n'avait pas pour vocation de pointer les dysfonctionnements existants, mais plutôt de révéler l'importance de questionner ainsi que de repenser nos rôles et modes de connaissances à l'intérieur des institutions muséales et artistiques.

À partir du concept de commissariat d'exposition queer nous avons voulu illustrer une transformation possible des pratiques qui guident la réalisation d'exposition. Initiées par une ferveur activiste et un positionnement militant, ces pratiques travaillent à valoriser les initiatives artistiques contre-hégémoniques (Reilly, 2018) en permettant aux communautés marginalisées d'élever leurs voix dans l'espace public. De plus, la pensée queer ouvre la voie d'une refonte institutionnelle puisqu'elle cristallise la critique et la remise en question des normes de catégorisation, de

hiérarchisation et d'exclusion au sein des expositions (Adair et Levin, 2020 ; Sandell, 2002, 2010 ; Robert, 2016 ; Mills, 2008 ; Steorn, 2017). Rendre queer les pratiques commissariales revient à déconstruire les structures de pouvoir qui composent l'exposition d'art.

L'étude de l'exposition *Témoigner pour Agir* a nourri notre réflexion sur les pratiques commissariales inclusives et engagées. La mise en pratique d'un « co-commissariat queer » a révélé la dimension primordiale et bénéfique de la participation et de la collaboration au sein du projet, accordant un réel pouvoir d'agir aux communautés marginalisées. Cette approche commissariale collective est fondée sur la co-construction des connaissances scientifiques, des savoirs pratiques et des méthodes de travail grâce aux échanges, au dialogue systématique et continu entre les comités et les participant·e·s. Cette démarche a inclus et confronté de multiples points de vue entre les membres de l'équipe de recherche, le commissaire de l'exposition, les personnes des communautés sexuelles et de genre. Les sensibilités queer ont été explorées sous l'angle de l'autoreprésentation et de l'autodéfinition, renversant les rapports de pouvoir entre le commissaire professionnel et les communautés, alors considérées comme les expertes dans la production de connaissances. Cette expérience a contribué à la valorisation de formes artistiques échappant aux canons de l'histoire de l'art, permettant d'élargir les définitions conventionnelles de l'art. Ainsi, par l'implication des milieux académiques, communautaires et artistiques ce projet a acté la transformation des pratiques d'exposition grâce aux principes éthiques qui les gouvernent, c'est-à-dire par des collaborations non hiérarchiques, des pratiques dialogiques, non oppressives, autoréflexives et inclusives, un partage de l'autorité, dans un but de conscientisation et de changement social. Bernadette Lynch évoque l'importance de critiquer nos propres positions à l'intérieur et à l'extérieur des institutions, afin de donner la possibilité d'ouvrir la recherche et la pratique à un

processus de désapprentissage puis d'apprentissages nouveaux. Pour elle, cela passe par une série de pratiques et techniques participatives (Lynch, 2011b : 447). Cette recherche vient raviver les fondements de la « Nouvelle Muséologie » mettant l'accent sur le rôle social du musée, vis-à-vis des communautés et de son territoire environnant. L'étude de cas, même si elle ne concerne pas un musée, met en lumière le fait que les communautés sont essentielles pour de renouveler nos institutions. Les retombées sociales de tels projets sont décuplées, autant pour les acteur·trice·s du terrain (collaborateur·trice·s des milieux de pratiques et participant·e·s issu·e·s des communautés sexuelles et de genres), que pour le grand public.

Dans son évolution vers un modèle éthique et citoyen, protéiforme et inclusif (Eidelman, 2017), le musée du XXI^e siècle ravive la collaboration intercommunautaire comme un enjeu inéluctable. En s'engageant dans des problématiques locales, le musée endosse un rôle nouveau, celui d'agent de changement. Il apparaît toutefois nécessaire d'interroger la relation qu'il entretient avec les autres institutions au sein du tissu social local. Dépendamment du type d'institution et de sa structure de gouvernance, les pratiques collaboratives peuvent encore se heurter à des formes d'autorité, à des relations de pouvoir et des dynamiques de subordination. Soulier (2015) remarquait que l'implication des différentes communautés au processus de mise en exposition générait une polyphonie discursive, mais aussi une hiérarchisation des points de vue entre les Autochtones et les professionnels des musées canadiens. Le fait est que le musée se positionne souvent comme l'acteur premier des actions communautaires, alors qu'il devrait se situer au même niveau que ses partenaires.

Par ailleurs, cette recherche répondait à plusieurs objectifs, premièrement celui d'enrichir la littérature francophone en muséologie traitant de l'inclusion sociale et de

la représentation des communautés marginalisées selon leurs genres et leurs sexualités. L'étude du concept de commissariat d'exposition queer, dans un contexte québécois est ce qui a rendu cela possible. Deuxièmement, grâce à ce projet inspirant, nous avons pu saisir l'importance de documenter ce qu'il se passe hors des musées, dans les lieux alternatifs de diffusion artistique où sont mobilisées d'autres méthodologies inclusives et types d'actions commissariales engagées. Enfin, la pensée queer a été une assise théorique féconde afin de repenser l'exposition, les pratiques et responsabilités du commissariat d'exposition sous le prisme de l'activisme et de la participation. En outre, nous pouvons mentionner certaines limites à ce projet, notamment concernant l'approfondissement de la recherche. Il aurait été intéressant de compléter la collecte de données par des entrevues avec des membres des comités, en compilant différents points de vue à la fois académiques et communautaires. Cela aurait été pertinent pour obtenir de l'information détaillée sur l'opinion, les pensées, les expériences et les sentiments des personnes ayant participé au projet de co-commissariat queer. Puis afin d'approfondir l'angle de la performativité de l'art des entrevues avec les artistes auraient également permis d'avoir leur point de vue sur l'exposition, leur pratique artistique et leur engagement social et politique. Par manque de temps et compte tenu de l'espace limité d'un travail dirigé ce travail d'approfondissement n'a pas été possible. Notons également que les membres de l'équipe de *Témoigner pour Agir* en collaboration avec des professeur·e·s de l'UQAM avaient déjà réalisé un travail d'analyse et d'entrevues du projet d'exposition (réuni dans le rapport d'étude de la réception de l'exposition).

Pour finir, ce travail a fait émerger des réflexions au sujet de la déconstruction et de la construction des pratiques des professionnel·le·s, des discours, des normes sociales

dans l'exposition. Le concept d'hétérotopie³³ défini par Michel Foucault permet de nourrir ces réflexions. En analysant l'espace de l'exposition comme ces lieux autres qui « suspendent, neutralisent ou inversent l'ensemble des rapports qui se trouvent par eux, désignés, reflétés ou réfléchis », nous pouvons considérer que *Témoigner pour Agir* agissait comme une hétérotopie queer. Défini comme un espace tangible de pratiques radicales (Jones, 2009), l'espace de l'exposition a permis à ses acteur·trice·s de contester les régimes hétéronormatifs et les catégorisations binaires, les discours dominants et stigmatisants. Ainsi, l'exposition se présente comme un laboratoire permettant d'expérimenter des alternatives. Ces dernières sont expérimentées à travers le discours et les œuvres cherchant à bouleverser, provoquer la réflexion, voir motiver à s'impliquer pour un changement, en mettant en place un dispositif, une stratégie qui positionne les publics en décalage par rapport aux normes et aux perceptions communément acceptées. Par exemple, en se concentrant délibérément sur des représentations d'expériences et de corps d'individus des communautés sexuelles et de genres cela est venu perturber les conventions sociales hétéronormatives sur la construction du genre et les sexualités acceptées. Les individus hétérosexuels n'étaient plus la norme et apparaissaient comme les « autres » sexués dans l'espace d'exposition. Les artistes et les membres des communautés ont engagé une dimension politique et subversive à travers le témoignage de leur identité stigmatisée et de leur expérience de la marginalisation. En s'opposant aux conceptions et conventions sociales, ils dessinent les nouvelles configurations du genre et de la sexualité.

³³ L'hétérotopie est un espace physique, concret hébergeant l'utopie. Se sont « des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables » (Foucault, 1984 : 46-49).

Les lieux de diffusion alternatifs sont vecteurs de transformations puisqu'ils offrent des expériences artistiques humaines, marginales ou subversives. Si l'on veut travailler à reconfigurer les institutions muséales en faveur d'une plus grande diversité et d'une meilleure inclusion sociale, la possibilité de construire un nouvel espace de pratiques doit-elle obligatoirement passer un processus de déconstruction, démantèlement de celles qui leur sont préexistantes ?

ANNEXE A : CARTOGRAPHIE DES EXPOSITIONS QUEER

Nom de l'exposition	Nom de l'institution	Année de réalisation	Description	Commissaire(s)	Artistes	Collaboration(s)	Référence/lentille queer
Camp Fires : le baroque queer	Musée McCord	2015	70 pièces de céramiques, esthétique classique détournée par des images sexuelles ou des références à la culture contemporaine. À travers l'humour et la provocation, les oeuvres sont une résistance à l'académisme et aux conventions.	Robin Metcalfe	Léopold L. Foulon, Richard Millette, Paul Mathieu	Gardiner Museum de Toronto (conception de l'exposition)	Esthétique, identité et expérience gale, critique oppositionnelle de la communauté LGBT. Art qui veut choquer, remettre en question, intriguer. Technique artistique marginale et transgression des codes et normes classiques.
Family	La Centrale Galerie Powerhouse	2016	Exposition solo de photographies. Représentation de structures de familles queer et des corps non-traditionnels	nd.	JJ Levine	Organisme Coalition des familles LGBT (activités médiation)	Sujet des photos qui explorent le genre, la sexualité, l'auto-identité et les espaces queer
Honte et préjugés : une histoire de résilience	Musée McCord	2019	Exposition de tableaux, sculptures et installations contestant l'interprétation dominante de l'histoire du Canada : porte la voix de tous ceux qui n'ont pas été entendus lors de la fondation du Canada.	nd.	Kent Monkman	Art Museum de l'Université de Toronto (conception de l'exposition)	L'exposition fait appel à l'humour et à la pensée critique : les oeuvres confrontent les idées reçues, l'hétéronormativité et la pensée binaire des genres. Déconstruction du colonialisme face à l'histoire autochtone
Queer as German Folk	Never Apart	2019	Exposition photographies d'archives pour l'anniversaire des Émeutes de Stonewall, questionne les dynamiques de pouvoir dans les politiques de mémoire queer, perte de la radicalité du mouvement et des préoccupations des Dykes, Drag Queens, les personnes trans, les travailleurs.euses du sexe et des Queer of Color	nd.	Goethe-Institut	Schwules Museum Berlin ; Bundeszentrale für politische Bildung à Berlin	Sujet sur l'histoire de la communauté queer en Europe et aux États-Unis

Nom de l'exposition	Nom de l'institution	Année de réalisation	Description	Commissaire(s)	Artistes	Collaboration (s)	Référence/lentille queer
La présence de l'absence	Never Apart	2019	Exposition d'artistes et militantes invités à créer à partir d'archives gais. Porte sur la question de la restitution et de la constitution des mémoires queer en prenant en compte les affects et les récits non hégémoniques.	Véronique Boilard, Virginie Jourdain	Jenny Lin & Eloisa Aquino ; Jen Leigh Fisher ; Raphaële Frigon ; Danny Gaudreault ; Lamathilde ; Kinga Michalska ; Candace Mooers ; Andrew Tay ; Florence Cinq-Gaai Yee	Archives Gaiés du Québec (AGQ)	Sujet de l'exposition qui met en évidence la mémoire affective LGBTQ+ en insistant sur les trous, les silences et les oublis caractéristiques des histoires LGBTQ+
Non-Binary	Never Apart	2016-17	Exposition collective de photographie qui cherche à libérer les genres et les rôles qui leur sont associés, célébration de la diversité de l'expression des genres	Nicolas Denicourt, Olivier Gagnon	Lissa Rivera ; Damian Siqueiros ; JJ Levine ; Cassils	Think Outside The Box (commissariat)	Remise en l'hétéronormativité, questionne le corps, la féminité et la masculinité, le genre et la sexualité
Rage & Amour	M.A.I.	2015	Cette exposition met en scène la rage et l'amour des artistes de des communautés engagées dans la lutte contre les violences mentales, physiques ou spirituelles et vise à démontrer l'impact de ces émotions sur le bien-être de ceux qui gèrent constamment des formes d'oppression d'origines diverses	nd.	Candace Mooers; Lavender Roots; Pavlo Lucero; Vò Thiên Viêt, Emily Yee Clare, et An Lee; Dayna Danger; Anelys Wolf; M. Mohamed; The Bao Huy Nguyen; Shauna Sarah Agbayani; Jessica "Sika" Valmé; Wai-Yant Li; Lily Rafizadeh; Kama La Mackertel	Festival Qouleur Fest (organisateur)	Sujet de l'exposition sur les émotions et les expériences émotionnelles des personnes racisées, de couleur bi-spirituelles ou LGBTQ
Femynyntees	Galerie AVE – Arts émergents	2018	Exposition collaborative féministe et queer qui explore une multiplicité d'incarnations où le féminin est recadré, retravaillé, déconstruit et queerisé	Renata Azevedo Moreira et Treva Michelle Legassie	Kinga Michalska; Karla Keiko; M.C. Baumstark; Heidi Barkun; Eileen Mary Holowka; Faye Muller; JOIOTA; Mallis Rodrigues	nd.	Exposition qui questionne ce que cela signifie d'être, ou d'avoir, un corps qui n'est pas nécessairement lié à un genre biologique

Nom de l'exposition	Nom de l'institution	Année de réalisation	Description	Commissaire(s)	Artistes	Collaboration(s)	Référence/lentille queer
Témoigner pour agir : voir, s'engager, changer	Maison de la culture Frontenac	2017-18	Exposition collective avec différentes pratiques artistiques sur les cultures du témoignage des communautés sexuelles et de genres. Composée d'artistes locaux et internationaux qui utilisent l'art pour témoigner de leur vécu en tant que personne gaye, lesbienne, bisexuelle, intersexue, queer ou comme travailleuse du sexe, personne trans ou vivant avec le VIH, afin d'inspirer le changement social	Co-commissariat, Jamie Wilson Goodyear	Aquino, Book, Crombie, Falef, Kelley, Kromminga, Ness, Smith et 5 projets d'art communautaire (Collectif de femmes vivant avec le VIH ; Sex Workers Advisory Network, Sudbury [SWANS], COCO-SIDA, GRIS-Montréal, Stella)	COCO-SIDA; GRIS-Montréal; Stella, l'amie de Maimie; Centre de lutte contre les oppressions du genre de l'Université Concordia	Présentation des histoires de personnes s'identifiant à une minorité sexuelle ou de genre, de personnes intersexes, de personnes vivant avec le VIH et de personnes avec une expérience de travail du sexe
Trans Time	Galerie L'espace créatif	2014	Exposition réunissant des artistes internationaux et locaux trans	Ianna Book, en collaboration avec Marie-Claude G. Olivier et Virginie Jourdain	Alec Butler; Amos Mac; C.W; Z. F.; Bath; Heather Cassils; Ianna Book; JJ Levine; Can, J'vlyn D'ark; Kama La Mackere; Kris Grey; Leon Mostovoy; Morgan Sea; Rae Spoon; Raphaële Frigon; Rémy Huberdeau; Rhys Ernst; Sam B. Atman; Yishay Garbusz; and Zackary Drucker	Festival Trans Time (organisateur)	Chaque artistes mettent en lumière leur vision de la culture trans et leur propre histoire
Visitations (« visites »)	Galerie FOFA (Concordia)	2015	Exposition-performance évolutive qui dévoile le travail collaboratif des artistes en résidence qui explorent la dichotomie entre le réel et le virtuel dans les modes de représentation	AN Soubiran	Matthew-Robin Nye, Jacinthe Loranger et Laura Acosta	Festival Pervers/Cité (organisateur)	Performance DUCK FEET dédiée à la couleur noire, à l'altérité, à l'homosexualité et à la fractalisation
2-Q/POC Montréal	Articule	2012	Exposition collective dédiée aux personnes bispirituelles, queer et trans de couleur : aborde l'absurdité, la haine, l'aliénation et le meurtre présents dans leur vie	Elisha Lim	Ange Loft; Kesso Saunier; Adece Roberson; Adece Roberson; Textaqueen	Festival Pervers/Cité (organisateur)	Sujet de l'intersectionnalité (queer et minorité raciale)

Nom de l'exposition	Nom de l'institution	Année de réalisation	Description	Commissaire(s)	Artistes	Collaboration(s)	Référence/lentille queer
Zanele Muholi — Portraits choisis	Centre Clark	2017	Exposition de photographies dans lesquelles l'artiste s'inspire de sa propre expérience pour défendre et dévoiler l'histoire et la culture visuelle de la communauté LGBTI	nd.	Zanele Muholi	MOMENTA - Biennale de l'image (organisateur); Arc-en-ciel d'Afrique (médiation)	A travers les photographies, l'artiste renverse la notion de genre, elle archive l'expérience vécue de lesbiennes et de transgenres noirs d'Afrique du Sud. L'artiste défie le racisme et renverse les stéréotypes dont le corps noir a été victime dans les représentations
Trans Egeria	Centre Samie-Catherine d'Alexandrie	2019	Exposition de photographie qui veut rendre hommage à une vingtaine de personnalités trans qui ont marqué l'histoire internationale et québécoise	Frédéric Fontan	nd.	Fierté Montréal (Organisateur); AIQ (Aide aux transsexuel.les du Québec)	Hommage et témoignage de personnalités trans, brouillage des catégories de genres à travers l'art et l'esthétique pour balayer les préjugés
X POSE	Galerie éphémère PEINT FRAIS	2012	Exposition regroupant des affiches queer, des sculptures, des installations et de la peinture	nd.	JonnyBonnyRock ; JJ Levine, Jamie Ross; Ianna Book (en tout 30 artistes)	Radical Queer Semaine (organisateur)	Regroupement d'artistes queer, trans, gais
The Gays of our Lives	La Centrale Galerie Powerhouse	2007	Exposition de courts métrages de Vaginal Davis et des vidéos queers	Leila P.	Miss Vaginal Davis, KIDS ON TV, Les Panthères Roses, Lamathilde, Keith Cole and Michael Caines, JJ Levine, Amy Lockhart et Raychl Dhawan	Q-Team	Participation des collectifs queer radicaux, culture et art queer
Inside the Solar Temple of the Cosmic Leather Daddy	La Centrale Galerie Powerhouse	2011	Exposition qui fait référence aux « récits chuchotés » de l'art queer et de l'activisme, les oeuvres sont à la fois production artistique, matériel culturel et récits historiques pour les communautés alternatives	nd.	Will Munro	Paul Petro Contemporary Art, Art Gallery of York University	Promouvoir l'art et la culture queer

Nom de l'exposition	Nom de l'institution	Année de réalisation	Description	Commissaire(s)	Artistes	Collaboration(s)	Référence/lentille queer
Bowls Cuts and Rat tails: A Radiant Heterotopia	La Centrale Galerie Powerhouse	2014	Exposition de peinture qui retrace les expériences émotives, psychologiques et sociales de altérité, et sa relation avec nos conceptions occidentales bornées des genres et des sexualités	nd.	Travis McEwen	nd.	Thèmes en lien avec le queer, les genres et comment différentes communautés marginalisées emploient des stratégies telles que la ré-appropriation au sein des arts visuels
Les cabinets de curiosités LGBTQ+	Centre de diffusion et d'expérimentation des étudiants de maîtrise en arts visuels et médiatiques (CDEX)	2017	Exposition multidisciplinaire (œuvres, artefacts, documents d'archives d'organismes communautaires, photos, publications et témoignages personnels), sur la diversité sexuelle qui explore l'univers des gays, lesbiennes, queer dans les domaines artistique, politique et social au Québec	Claude Gosselin	Evergon, JI Levine, Kent Monkman, Jean-Jacques Ringuette et Chromogenic Curmudgeons (Evergon + J.J. Ringuette) pour les arts visuels; Chloé Robichaud et Oz Yilmaz pour le cinéma; Michel Marc Bouchard, Jean-Paul Daoust et André Roy pour la littérature et Vincent Warren pour la danse. S'ajoute à ces artistes le collectif Lez-Spread The World (LSTW).	Chaire de recherche sur l'homophobie de l'UQAM; Centre international d'art contemporain de Montréal (CIAC); Archives gais du Québec; Émergence; la Fondation Jasmin-Roy; GRIS-Montréal et RÉZO	Témoignage de la diversité sexuelle, des réalités LGBTQ+
Fugues se suivent : 30 ans d'homosexualité au Québec	Écomusée du fier monde	2014	Exposition qui témoigne de l'évolution de la communauté gâe, lesbienne, bisexuelle et transgenre (LGBT) au sein de la société québécoise : couvertures de magazines, des photographies, et de nombreux articles parus durant les 30 ans d'existence du magazine	Nd.	Yvon Goulet, Peter Flinsh, Zilon, Carlos Quiroz, Jean Chaimcy, Tom of Finland, Alan B. Stone, Jacques Clément, Kat Corik, DesRues, Mathieu Laca et Marc-André Hamel	Fugues magazine; René Binette	Traite de l'évolution de la perception de l'homosexualité au Québec, des changements sociaux, légaux et économiques qui ont marqué la communauté LGBT

ANNEXE B : TABLEAU DE LA REPRÉSENTATION DES COMMUNAUTÉS SEXUELLES ET DE GENRES DANS LES ŒUVRES DE L'EXPOSITION

Oeuvres	Communautés sexuelles et de genres concernés								
	Les biennes	Gaies	Bisexuelles	Queer et non-binaires	Trans*	Inters exes	Alliées	Vivant avec le VIH	Expérience de travail du sexe
« Et j'en passe »									
« Dialogue (Eating the ribbon) »									
« The anatomical man »									
« Gloss »									
« Pajubá »									
« OK Lucid »									
« Ancestors »									
« Count me out »									
« Growing concern »									
« How Sweet the Sound »									
« Je t'aime »									
« Une histoire à la fois »									
« La pièce rose »									
« Land of My Body »									
« Mon corps, mon histoire »									

ANNEXE C : FIGURES



Fig. 1 : Eloisa Aquino, *Pajubá*, 2014/17. Fanzine, 30 x 30 cm. Crédit photo : J. W. Goodyear / Cultures du témoignage © 2018

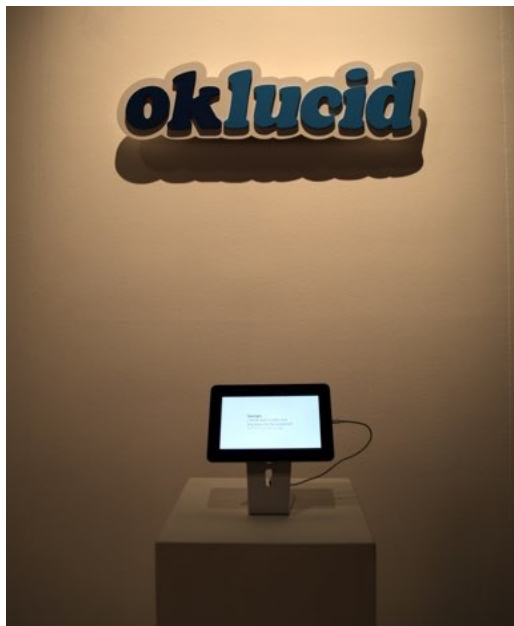


Fig. 2 : Ianna Book, *Ok Lucid!*, 2015. Installation multimédia, logo 61 x 20.3 cm + iPad. J. Crédit photo : W. Goodyear / Cultures du témoignage © 2018



Fig. 3 : Kevin Crombie, *Gloss*, 2017. Livres d'artiste, 22.9 x 29.2 cm. Crédit photo : W. Goodyear / Cultures du témoignage © 2018



Fig. 4 : Addéli Falef, *Et j'en passe*, 2017. Vidéo et photographie, 65 minutes, photos 40 x 60 cm chaque. Crédit photo : W. Goodyear / Cultures du témoignage © 2018

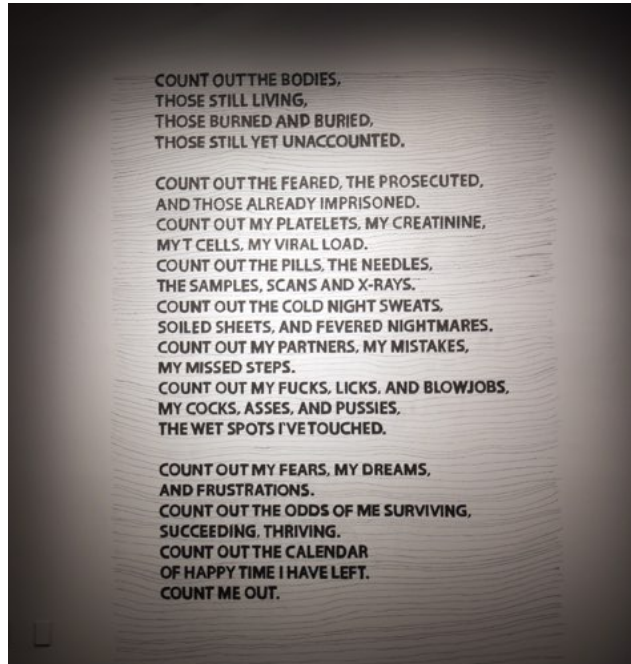


Fig. 5 : Shan Kelley, *Count Me Out*, 2014. Texte, 152 x 244 cm. Crédit photo : W. Goodyear / Cultures du témoignage © 2018

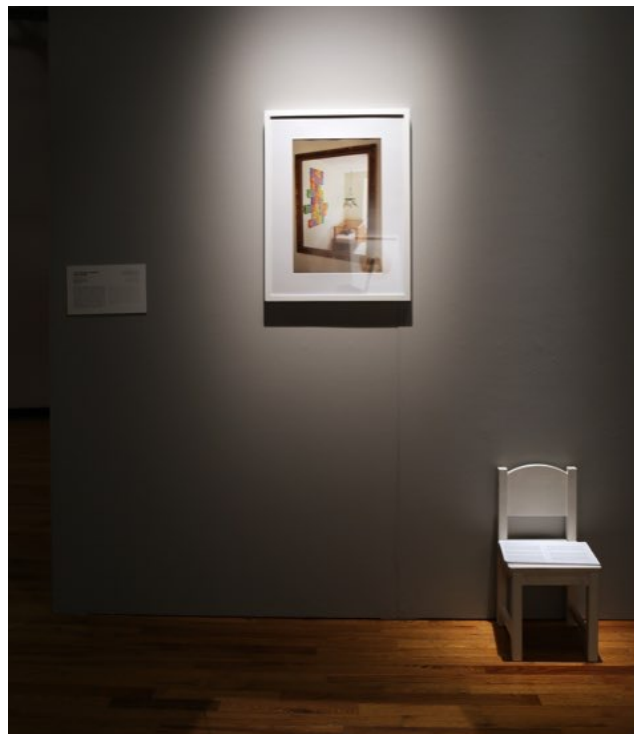


Fig. 6 : Shan Kelley, *Growing Concern [To My Daughter]*, 2013. Photographie, 61 x 91.4 cm. Crédit photo : W. Goodyear / Cultures du témoignage © 2018



Fig. 7 : Ins A Kromminga, *Ancestors*, 2017. Installation: dessin in situ et travaux sur papier, 900 x 300 cm. Crédit photo : W. Goodyear / Cultures du témoignage © 2018



Fig. 8 : Richard Sawdon Smith, *Dialogue [eating the red ribbon]*, 2007. Épreuves giclée, triptyque 41 x 51.75 cm chaque. Crédit photo : W. Goodyear / Cultures du témoignage © 2018



Fig. 9 : Richard Sawdon Smith, *The Anatomical Man*, 2009. Épreuves giclée, triptyque : gauche et droite, 50.8 x 33, centre 55.1 x 33 cm. Crédit photo : W. Goodyear / Cultures du témoignage © 2018



Fig. 10 : Grace Van Ness, *How Sweet the Sound*, 2017. Vidéo, 23 minutes, 304 x 427 cm. Crédit photo : W. Goodyear / Cultures du témoignage © 2018



Fig. 11 : COCQ-SIDA, *Je t'aime*, 2007. Peinture à la détrempe (gouache) sur toile, 243.8 x 182.9 cm. Crédit photo : W. Goodyear / Cultures du témoignage © 2018



Fig. 12 : GRIS-Montréal, *Une histoire à la fois...*, 2017. Médias mixtes, 120 x 120 cm. Crédit photo : W. Goodyear / Cultures du témoignage © 2018



Fig. 13 : Stella, l'amie de Maimie avec Chloé Surprenant, *La pièce rose*, 2017. Installation, 243.8 x 365.8 cm. Crédit photo : W. Goodyear / Cultures du témoignage © 2018

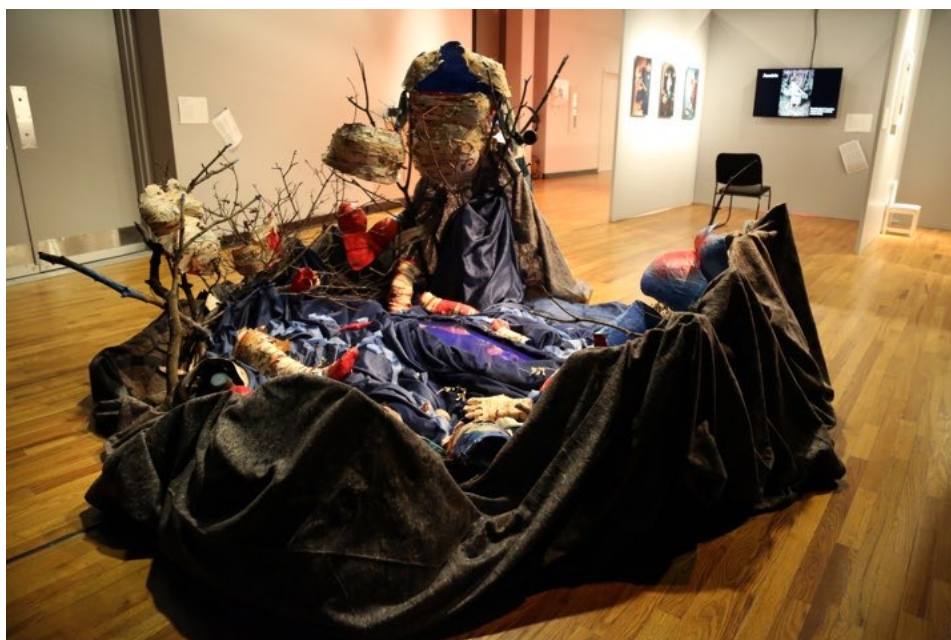


Fig. 14 : ARMHER, *Land of My Body*, 2017. Installation multimédia, 5:52 minutes, 243 x 243 cm. Crédit photo : W. Goodyear / Cultures du témoignage © 2018



Fig. 15 : Collectif de femmes vivant avec le VIH, *Mon corps, mon histoire*, 2016. Dessin multimédia, 121.9 x 182.9 cm chaque. Crédit photo : W. Goodyear / Cultures du témoignage © 2018



Fig. 16 : Voxpop par émoticônes et livre d'or, vue de l'exposition. Crédit photo : W. Goodyear / Cultures du témoignage © 2018

BIBLIOGRAPHIE

Achcar, P. (2015). *Muséologie participative : entre le mythe et la réalité*. Mémoire de maîtrise, Université Paris 8. Récupéré de https://www.academia.edu/18194893/Mus%C3%A9ologie_participative_entre_le_mythe_et_la_r%C3%A9alit%C3%A9 (consulté le 16 octobre 2020).

Adair, J. G. et Levin, A. K. (2020). *Museums, Sexuality, and Gender Activism*. Londres : Routledge. [Livre électronique]. Récupéré de <https://bookshelf.vitalsource.com/#/books/9780429514906/>

Allard-Poesi, F. et Perret, V. (2003). La Recherche-Action. Dans Giordano, Y. (dir.). *Conduire un projet de recherche, une perspective qualitative*. Caen : EMS, p. 85-132.

Ampleman, G., Doré, G., Gaudreau, L., Larose, C., Leboeuf L. et Ventelou, D. (1983). *Pratiques de conscientisation : expériences d'éducation populaire au Québec*. Montréal : Nouvelle optique. [Livre électronique]. Récupéré de http://bv.cdeacf.ca/RA_PDF/2692.pdf

Aquino, E. (2014). *Pajubá : the language of Brazilian travestis*. Récupéré de <http://nomorepotlucks.org/site/pajuba-the-secret-language-of-brazilian-travestis-eloisaaquino/> (consulté le 1er décembre 2020).

Ardenne, P. (2011). *Commissariat d'exposition : la fin de l'innocence*. Récupéré de paulardenne.wordpress.com (consulté le 5 août 2020).

Babin, S. (2011). Le pouvoir du commissaire. *esse arts+ opinions*, (72).

Bacchetta, P. et Falquet, J. (2011). Introduction. *Les cahiers du CEDREF*, (18), p. 7-23. Récupéré de <http://journals.openedition.org/cedref/670> (consulté le 14 février 2020).

Beauregard, A. (2013). *Étude critique du concept d'identité sexuelle : science, société et queer*. Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal. Récupéré de <https://archipel.uqam.ca/6146/1/M12964.pdf> (consulté le 26 octobre 2020).

Blandy, D., et Congdon, K. G. (1993). A theoretical structure for educational partnerships and curatorial practices. *Visual Arts Research*, 19 (2), p. 61-67. Récupéré de <http://www.jstor.org/stable/20715808> (consulté le 20 octobre 2020).

Boisclair, I., Girard, G., et Landry, P. L. (2020). *Québequeer: le queer dans les productions littéraires, artistiques et médiatiques québécoises*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal.

Boucher, M. P., Kruzynski, A., Prud'homme, M., et Grolleau, J. (2010). *Les panthères roses de Montréal: Un collectif queer d'actions directes*. Récupéré de https://spectrum.library.concordia.ca/983357/1/M_PR_prWEB.pdf (consulté le 10 août 2020).

Breton, É., Jeppesen, S., Kruzynski, A. et Sarrasin, R. (2015). Les féminismes au coeur de l'anarchisme contemporain au Québec : des pratiques intersectionnelles sur le terrain. *Recherches féministes*, 28 (2), p. 199-222. Récupéré de <https://doi.org/10.7202/1034182ar> (consulté le 15 août 2020).

Butler, J. (1988). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal*. 40 (4), p. 519-531. Récupéré de <https://doi.org/10.2307/3207893> (consulté le 18 octobre 2020).

Butler, J. (1993). *Bodies that matter: On the Discursive Limits of Sex*. New York : Routledge.

Butler, J. (2004). *Le pouvoir des mots: politique du performatif*, trad. Charlotte Nordmann. Paris : Editions Amsterdam.

Butler, J. (2005). Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité (1990), trad. Cynthia Kraus. Paris : La Découverte.

Butler, S. R. (2013). Reflexive museology: lost and found. *The International Handbooks of Museum Studies*, p. 159-182.

Cameron, F. (2010). Risk society, controversial topics and museum interventions : (re)reading controversy and the museum through a risk optic. Dans Cameron, F. et

Kelly, L. (Eds.), *Hot Topics, Public Culture, Museums*. Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars, p. 53-75.

Catroux, M. (2002). Introduction à la recherche-action : modalités d'une démarche théorique centrée sur la pratique. *Recherche et pratiques pédagogiques en langues de spécialité*, 21 (3). Récupéré de <https://doi.org/10.4000/apliut.4276> (consulté le 16 juillet 2020).

Centre de lutte contre l'oppression des genres. (s. d.). *Notre mandat, vision et mission*. Récupéré de <https://desluttessesgenres.org/#:~:text=Le%20Centre%20de%20lutte%20contre,au%20sein%20des%20communaut%C3%A9s%20marginalis%C3%A9es> (consulté le 15 septembre 2020).

Centre national de ressources textuelles et lexicales. (s. d.). *Transversalité*. Récupéré de <https://www.cnrtl.fr/definition/transversalit%C3%A9> (consulté le 29 septembre 2020).

Chaumier, S. (2018). Conférence « Vers une muséologie participative ». CELAT, Université Laval. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=WF4KPhnzA5k> (consulté le 11 août 2020).

Cultures du témoignage. (s. d.).

— *Approche*. Récupéré de <http://www.culturesdutemoignage.ca/fr/a-propos/approche> (consulté le 8 septembre 2020).

— *Définitions*. Récupéré de <http://www.culturesdutemoignage.ca/fr/les-cultures-du-temoignages/definitions> (consulté le 8 septembre 2020).

— *Le projet*. Récupéré de <http://www.culturesdutemoignage.ca/fr/a-propos/le-projet> (consulté le 8 septembre 2020).

— *Structure de gouvernance*. Récupéré de <http://www.culturesdutemoignage.ca/fr/projet-dexposition/structure-de-gouvernance> (consulté le 30 septembre 2020).

Cotton, N. (2016). Du performatif à la performance : la « performativité » dans tous ses états. *Sens public*, p. 1-19. Récupéré de <https://doi.org/10.7202/1044398ar> (consulté le 26 octobre 2020).

Cusset, F. (2013). *French Theory : Foucault, Derrida, Deleuze et Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*. Paris : La Découverte.

Dawson, A. C. (2017). *Queer(y)ing the Exhibition: A Critical Analysis*. Research essay, University of Cap Town. Récupéré de https://www.academia.edu/35400217/Queer_y_ing_the_Exhibition_A_Critical_Analysis (consulté le 10 octobre 2020).

De La Rocha-Mille, R. (2000). Un regard d'ailleurs sur la muséologie communautaire. *Publics et Musées : L'écomusée : rêve ou réalité* (sous la direction de André Desvallées), (17-18), p. 157-174. Récupéré de <https://doi.org/10.3406/pumus.2000.1160> (consulté le 10 août 2020).

Eidelman, J. (1999). La réception de l'exposition d'art contemporain : Hypothèses de collection. *Publics et Musées : Le regard au musée* (sous la direction de Pascal Lardellier), (16), p. 163-192. Récupéré de <https://doi.org/10.3406/pumus.1999.1150> (consulté le 17 septembre 2020).

Eidelman, J. (dir.). (2017). *Inventer des musées pour demain : rapport de la Mission Musées XXI^e siècle*. Paris : DILA-Direction de l'information légale et administrative.

Foucault, M. (1984). Dits et écrits 1984 . Des espaces autres (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967). *Architecture, Mouvement, Continuité*, (5), p. 46-49.

Foucher Zarmanian, C. (2016). Musées et genre : état des lieux d'une recherche. *Muséologies*, 8 (2), p. 107-119. Récupéré de <https://doi.org/10.7202/1050763ar> (consulté le 17 juillet 2020).

Freire, P. (1970). Cultural action and conscientization. *Harvard Educational Review*, 40 (3), p. 452-477. Récupéré de <https://doi.org/10.17763/haer.40.3.h76250x720j43175> (consulté le 18 octobre 2020).

French, J. (2019). Auto agents: Inclusive curatorship and its political potential. Dans Janes, R. R. & Sandell, R. (Ed.). *Museum Activism*. London & New York : Routledge, p. 152-163.

Gauthier, B. (2009). *Recherche sociale : De la problématique à la collecte des données*. Montréal : Presses de l'Université du Québec. [Livre électronique]. <http://livre.fun/LIVREF/F8/F008059.pdf>

Gingras-Olivier, M.-C. (2014). Les pratiques artistiques queers et féministes au Québec : art et activisme en tous lieux. *Recherches féministes*, 27 (2), p. 153-169. Récupéré de <https://doi.org/10.7202/1027923ar> (consulté le 16 février 2020).

GRIS Montréal. (s. d.). *Notre organisme*. Récupéré de <https://www.gris.ca/notre-organisme/> (consulté le 15 septembre 2020).

Halperin, D. (2000). *Saint foucault*. Paris : EPEL.

Higgins, R. (1998). Identités construites, communautés essentielles. De la libération gaie à la théorie queer. Dans Lamoureux, D. (dir.). *Les limites de l'identité sexuelle*. Montréal : Éditions du Remue-ménage, p. 109-133.

Hogan, M. (2005). Radical queers: A pop culture assessment of Montreal's Anti-Capitalist Ass Pirates, the Pantheres roses, and Lesbians on Ecstasy. *Canadian Woman Studies*, 24 (2), p. 154-159.

Idjéraoui-Ravez, L. et Davallon, J. (2012). *Le témoignage exposé : du document à l'objet médiatique*. Paris : Editions L'Harmattan.

Intersection'elle. (2019, 2 mai). *Muséologie et art engagé*. Épisode 16. [podcast] Intersection'elle. Récupéré de <https://baladoquebec.ca/#!/intersectionelle> (consulté le 15 septembre 2020).

Janes, R. R. et Sandell, R. (2019). *Museum Activism*. London et New York : Routledge.

Jones, A. (2009). Queer Heterotopias: Homonormativity and the Future of Queerness. *InterAlia : a journal of queer studies*. Récupéré de https://www.researchgate.net/publication/327108125_Queer_Heterotopias_Homonormativity_and_the_Future_of_Queerness (consulté le 10 décembre 2020).

Katz, J., Söll, Ä. et Hufschmidt, I. (éd.). (2018). On curating : Queer Curating. *Issue 37*. Récupéré de https://www.on-curating.org/files/oc/dateverwaltung/issue-38/PDF_To_Download/oncurating_37_queer_WEB.pdf (consulté le 19 avril 2020).

Lamoureux, È. (2009). *Art et politique: nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*. Montréal : Éditions Écosociété.

Lamoureux, È. (2010). Les arts communautaires : des pratiques de résistance artistique interpellées par la souffrance sociale. *Amnis*. 9. Récupéré de <https://doi.org/10.4000/amnis.314> (consulté le 2 décembre 2020).

Laprade, B. (2014). Queer in Québec: étude de la réception du mouvement queer dans les journaux québécois. *Cygne noir*, (2), p. 1-20. Récupéré de http://www.revuecygnoir.org/sites/cygnoir.nt2.ca/files/cn2_laprade.pdf (consulté le 16 juillet 2020).

Leshchenko, A. (2017). Musée-activiste : agrandissement du rôle des espaces discursifs des musées. Dans *Définir le musée du XXIe siècle : Matériaux pour une discussion*. Paris : ICOFOM, p. 238-241. Récupéré de http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/images/LIVRE_FINAL_DEFINITION_Icofom_Definition_couv_cahier.pdf (consulté le 3 août 2020).

Levin, A. K. (2012). Unpacking Gender: Creating Complex Models for Gender Inclusivity in Museums. Dans R. Sandell & E. Nightingale (Eds.), *Museums, Equality, and Social Justice*. Abingdon, Oxon: Routledge, p. 156-168.

Lorente, J. P. (2016). De la nouvelle muséologie à la muséologie critique: une revendication des discours interrogatifs, pluriels et subjectifs. Dans Mairesse, F. (dir.). *Nouvelles tendances de la muséologie*. Paris : La documentation Française, p. 55-66.

Lucbert, F. (1992). Les maisons de la culture de Montréal : après dix ans, faut-il redéfinir la culture?. *Vie des arts*, 36 (146), p. 32-35.

Lynch, B. (2011a). Collaboration, contestation, and creative conflict: On the efficacy of museum/community partnerships. Dans Marstine, J. (dir.). *The Routledge Companion to Museum Ethics*. Londres : Routledge, p. 146-163.

Lynch, B. (2011b). Custom-made reflective practice: can museums realise their capabilities in helping others realise theirs?. *Museum Management and Curatorship*, 26 (5), p. 441-458. Récupéré de <https://doi.org/10.1080/09647775.2011.621731> (consulté le 30 septembre 2020).

Lynch, B. (2011c). *Whose cake is it anyway? A collaborative investigation into engagement and participation in 12 museums and galleries in the UK*. Londres : Paul Hamelyn Foundation.

Lynch, B. (2013). Reflective debate, radical transparency and trust in the museum. *Museum Management and Curatorship*, 28 (1), p. 1-13. Récupéré de <https://doi.org/10.1080/09647775.2012.754631> (consulté le 16 août 2020).

Macary-Garipuy, P. (2006). Le mouvement « queer » : des sexualités mutantes ?. *Psychanalyse*, 7 (3), p. 43-52. Récupéré de <https://doi.org/10.3917/psy.007.0043> (consulté le 2 juillet 2020).

Manseau-Young, M.-E. et Mensah, M. N. (2019). Le témoignage public des femmes vivant avec le VIH. Dans Mensah, M. N. *Le témoignage sexuel et intime, un levier de changement social?*. Québec : PUQ, p. 153-163.

Marsden, S. (1996). Negotiations: Curatorial Sites and Community Arts. Dans White, P. (Ed.) *Naming a practice: Curatorial strategies for the future*. Banff, Alta : Banff Centre Press, p. 193-202.

Marsden, S. (2018). An insurgent curatorial strategy: using dialogue and collaboration to create meaning in public art galleries and museums. *International Journal of Lifelong Education*, 37 (1). p. 134-146. Récupéré de <https://doi.org/10.1080/02601370.2017.1406545> (consulté le 16 mars 2020).

Mensah, M.N. et Blais, C. (2017). Le rôle des artistes en art communautaire et le processus d'empowerment : étude auprès d'artistes et de participantes au Québec. *Intervention*, 145, p. 31-42.

Mensah, M.N. et Goodyear J.W. (2017). *Témoigner pour Agir : voir, s'engager, changer*. Catalogue d'exposition (Montréal, Maison de la culture Frontenac, 29 novembre 2017 au 21 janvier 2018). Montréal : École de travail social de l'Université du Québec à Montréal.

Mensah, M.N., Gagnon, L., Fournier L., Goodyear J. W. et Chicoine, G. (2019a, janvier). *Rapport final de l'activité de rayonnement. Témoigner pour Agir : voir, s'engager, changer*. Récupéré de http://www.culturesdutemoignage.ca/images/pdfs/Rapport_dexposition_TPA_FINAL_corrCSjanv2019_LG_compressed.pdf (consulté le 18 mars 2020).

Mensah, M.N., Lamoureux, E., Gagnon, L., Leduc, V., Monteith, K., Wesley, S., et Houzeau, M. (2019b, juin). *Rapport de recherche : Étude de la réception de l'exposition d'art Témoigner pour Agir*. Récupéré de http://www.culturesdutemoignage.ca/images/pdfs/Rapport_FINAL_02_10_2019_compressed.pdf (consulté le 18 mars 2020).

Mensah, N. M. (2019c). La dimension sensible de l'expérience du témoignage public. Dans Mensah, M. N. *Le témoignage sexuel et intime, un levier de changement social?*. Québec : PUQ, p. 211-218.

Mills, R. (2006). Queer is Here? Lesbian, Gay, Bisexual and Transgender Histories and Public Culture. *History Workshop Journal*, (62), p. 253-263. Récupéré de <https://www.muse.jhu.edu/article/205499> (consulté le 7 avril 2020).

Mills, R. (2008). Theorizing the Queer Museum. *Museums & Social Issues*, 3 (1), p. 41-52. Récupéré de <https://doi.org/10.1179/msi.2008.3.1.41> (consulté le 7 avril 2020).

Moati, R. (2009). *Derrida/Searle : Déconstruction et langage ordinaire*. Paris : Presses universitaires de France.

Moolhuijsen, N. (2015). Questioning Participation and Display Practices in Fine Arts Museums. *ICOFOM Study Series*, (43a), p. 191-202. Récupéré de doi: 10.4000/iss.630 (consulté le 3 août 2020).

Morin, E., Therriault, G., et Bader, B. (2019). Le développement du pouvoir agir, l'agentivité et le sentiment d'efficacité personnelle des jeunes face aux problématiques sociales et environnementales : apports conceptuels pour un agir ensemble. *Éducation et socialisation*, (51). Récupéré de <https://doi.org/10.4000/edso.5821> (consulté le 21 octobre 2020).

Neumark, D. et Alexander-Stevens, C. (2005). L'art des relations : l'engagement et autres considérations concernant les arts communautaires. *Cahier de l'action*

culturelle. Montréal : Laboratoire d'animation et recherche culturelles (LARC), Université du Québec à Montréal.

Nguyen, T. (2018). *Queering Australian Museums: Management, Collections, Exhibitions, and Connections*. Thèse de doctorat, Université de Sydney. Récupéré de <https://core.ac.uk/download/pdf/212692762.pdf> (consulté le 5 août 2020).

O'Neill, P. (2007). The curatorial turn: from practice to discourse. *Issues in curating contemporary art and performance*, p. 13-28.

Pagé, G. (2017). La lente intégration du queer au féminisme québécois francophone : Douze ans de résistance et le rôle de passeur des Panthères roses. *Canadian Journal of Political Science*, 50 (2), p. 535-558. Récupéré de doi:10.1017/S0008423917000506 (consulté le 17 juillet 2020).

Perreau, B. (2018). Pratique de la théorie. Dans *Qui a peur de la théorie queer*. Paris : Presses de Sciences Po, p. 109-164. Récupéré de <https://www.cairn.info/qui-a-peur-de-la-theorie-queer--9782724622454-page-109.htm> (consulté le 15 février 2020).

Preciado, B. (s. d.). *Multitudes queer*. Récupéré de http://www.lespantheresroses.org/textes/multitudes_queer.htm (consulté le 13 août 2020).

Reilly, M., et Lippard, L. R. (2018). *Curatorial activism: Towards an ethics of curating*. New York : Thames & Hudson.

Robert, N. (2014). Getting Intersectional in Museums. *Museums & Social Issues*, (9) 1, p. 24-33. Récupéré de <https://doi.org/10.1179/1559689314Z.00000000017> (consulté le 23 avril 2020).

Robert, N. (2016). *Queering U.S. History Museums: Heteronormative Histories, Digital Disruptions*. Thèse de doctorat, Université de Washington à Seattle. Récupéré de <https://digital.lib.washington.edu/researchworks/handle/1773/36406> (consulté le 9 août 2020).

Sandell, R. et Dodd, J. (2010). Activist Practice. Dans R. Sandell, J. Dodd, et R. Garland-Thomson (Eds.). *Re-Presenting Disability: Activism and Agency in the Museum*. London : Routledge. p. 3-22.

Sandell, R., Dodd, J., et Jones, C. (2010). *An Evaluation of sh[OUT] – The Social Justice Programme of the Gallery of Modern Art, Glasgow 2009–2010*. Leicester : Research Centre for Museums and Galleries, University of Leicester. Récupéré de <https://le.ac.uk/rcmg/research-archive/shout> (consulté le 14 août 2020).

Service aux collectivités de l'UQAM. (s. d.) Récupéré de <https://sac.uqam.ca/> (consulté le 15 décembre 2020).

Shelton, A. (2013). Critical museology: A manifesto. *Museum Worlds*, 1 (1), p. 7-23.

Simon, N. (2010). *The Participatory Museum*. Santa Cruz : Museum2.0. Récupéré de <http://www.participatorymuseum.org/chapter5/> (consulté le 15 octobre 2020).

Soulier, V. (2015). Analyser la reconnaissance du point de vue autochtone dans une exposition muséale. *Éducation et francophonie*, 18 (1), p. 98-115. Récupéré de http://www.acelf.ca/c/revue/pdf/06-SOULIER_vf.pdf (consulté le 30 décembre 2020).

Steorn, P. (2017). Du queer au musée: Réflexions méthodologiques sur la manière d'inclure le queer dans les collections muséales. *Culture & Musées. Muséologie et recherches sur la culture*, (30), p. 31-49.

Tomilillo, S. (s. d.) *Queer : ce n'est pas normal !* Récupéré de <http://www.lespantheresroses.org/textes/Tomilillo.html> (consulté le 10 août 2020).

Tyburczy, J. (2013). Queer curatorship: Performing the history of race, sex, and power in museums. *Women & Performance: a journal of feminist theory*, 23 (1), p. 107-124. Récupéré de <https://doi.org/10.1080/0740770X.2013.792635> (consulté le 16 février 2020).

Vallerand, O., Charbonneau A. et Houzeau, M. (2019). La démythification de l'homosexualité et de la bisexualité dans les écoles : retombées de l'intervention par les témoignages du GRIS-Montréal. Dans Mensah, M. N. *Le témoignage sexuel et intime, un levier de changement social?*. Québec : PUQ, p. 115-133.

Vanegas, A. (2002). Representing Lesbians and Gay Men in British Social History. Dans R. Sandell (Ed.), *Museums, Society, Inequality*. London : Routledge, p. 98-109.

Von Hantelmann, D. (2010). *How to do things with art: The meaning of art's performativity*. Dijon : Les Presses du Réel. [Livre électronique] Récupérée de <https://read.amazon.ca/?asin=B00LW9JXFQ>

Von Hantelmann, D. (2014). The Experiential Turn. *On Performativity*. Minneapolis : Walker Art Center. Récupéré de <http://walkerart.org/collections/publications/performativity/experiential-turn>. (consulté le 28 octobre 2020).

Zikmund-Lender, L. (2018). Swishing: Queer Curating in the Heart of Europe. Dans Katz, J., Hufschmidt, I., et Söll, Ä. (éd.). (2018). On curating : Queer Curating. *Issue 37*. p. 73-83. Récupéré de https://www.on-curating.org/files/oc/dateiverwaltung/issue-38/PDF_To_Download/oncurating_37_queer_WEB.pdf (consulté le 19 avril 2020).