

Scenes from the House Dream : l'exposition comme scène onirique

Scenes from the House Dream: The Exhibition as Oneiric Scene

Estelle Grandbois-Bernard et Magali Uhl

Numéro 84, printemps-été 2015

Expositions
Exhibitions

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/73799ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (imprimé)
1929-3577 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Grandbois-Bernard, E. & Uhl, M. (2015). *Scenes from the House Dream* : l'exposition comme scène onirique / *Scenes from the House Dream: The Exhibition as Oneiric Scene*. *esse arts + opinions*, (84), 28–33.

**SCENES
FROM THE
HOUSE
DREAM:
L'EXPOSITION
COMME
SCÈNE
ONIRIQUE**

**SCENES FROM
THE HOUSE DREAM:
THE EXHIBITION
AS ONEIRIC SCENE**

**Estelle Grandbois-Bernard
et Magali Uhl**





David Hoffos, *Scenes from the House Dream*, 2003-2008, détail de l'installation | installation detail.
Photo : David Miller, permission de | courtesy of the artist & TrépanierBaer, Calgary

←

David Hoffos, *Scenes from the House Dream: Airport Hotel*, 2004, détail de l'installation | installation detail.
Photo : David Miller, permission de | courtesy of the artist & Nickle Galleries, Université de Calgary

↑

On observe depuis quelques années une transformation du rapport que l'artiste entretient avec l'espace d'exposition, lequel peut devenir trame narrative, matière, motif, sujet – un monde en soi à réinterpréter. En jouant le rôle de commissaire, l'artiste prend possession des lieux pour y déployer des propositions artistiques plus larges, dépassant les frontières de l'œuvre comme de l'installation pour ouvrir un espace autre, esthétique et expérientiel, à l'intérieur duquel le visiteur est partie prenante de l'expérience proposée. Ces œuvres dialogiques sont, comme le roman polyphonique analysé par Bakhtine¹, traversées par une pluralité de voix : celle du créateur bien sûr, mais aussi celles des récepteurs. L'espace d'exposition est ainsi compris comme un monde à part entière investi par tous les sujets qui l'expérimentent.

Ainsi Philippe Parreno intègre ses œuvres passées et présentes à l'espace fabuleux du Palais de Tokyo, en 2013, pour proposer une étrange chorégraphie muséale au sein de l'architecture monumentale du bâtiment parisien. Redoublant, comme titre de son exposition, les mots de Baudelaire² « Anywhere, Anywhere, Out of the World », l'artiste signe son travail de cette dimension onirique, virtuelle, rémanente, chère au poète et propre à ce type d'exposition-œuvre. Pierre Huyghe, pour sa part, imagine la même année et dans un contexte identique d'exposition rétrospective, un centre Pompidou animé par différentes formes de vie avec lesquelles le visiteur doit cohabiter. Dernière en date, Samara Golden propose quant à elle, avec *The Flat Side of the Knife*, au MoMA PS1 de New York, en 2015, une installation immersive qui permet, par

In recent years, there has been a transformation in the relationship between the artist and the exhibition space, a space that may serve as a narrative framework, material, motif, or subject—an entire world to be reinterpreted. Assuming the role of curator, the artist takes over the site in order to present broader artistic proposals that overstep the boundaries of artwork as installation and open up a different aesthetic and experiential space, within which the visitor is an active part of the envisioned experience. Like the polyphonic novel analyzed by Bakhtin,¹ these dialogic works are inhabited by plural voices: that of the creator, of course, but also those of the people who receive them. The exhibition space is thus understood as an entirely separate realm, in which all of the subjects who experience it are invested.

For instance, in 2013 Philippe Parreno integrated his past and current works into the remarkable space of the Palais de Tokyo in Paris to offer a strange museum-like choreography within the building's monumental architecture. Taking Baudelaire's words, "Anywhere, Anywhere, Out of the World,"² as the title for his exhibition, Parreno imbued his work with the enduring oneiric, virtual dimension valued by the poet and unique to this type of exhibition-artwork. In the same year, also in the context of a retrospective exhibition, Pierre Huyghe imagined a Centre Pompidou populated by different forms of life with which visitors would have to cohabit. At MoMA PS1 in New York, two years later, Samara Golden created *The Flat Side of the Knife*, an immersive installation that combined material and illusory spaces to provide access to further layers of consciousness.

1. Mikhaïl Bakhtine, *Problèmes de l'œuvre de Dostoïevski* [1929], Paris, Seuil, 1970.

2. Voir Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris, Petits poèmes en prose* [1869], Paris, Gallimard, 2006, p. 220.

1. Mikhail Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, trans. Caryl Emerson (Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1984).

2. See Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris, Petits poèmes en prose* (Paris: Gallimard, 2006), 220.



David Hoffos, *Scenes from the House Dream: Circle Street*, 2003, détail de l'installation | installation detail.
Photo : David Miller, permission de | courtesy of the artist & TrépanierBaer, Calgary

↑

la combinaison d'espaces matériels et illusoirs, d'accéder à d'autres couches de la conscience.

Les expositions emblématiques de cette tendance émergente peuplent aujourd'hui le paysage artistique international et interpellent ceux qui les regardent et les vivent. Que proposent ces nouveaux formats d'exposition en repoussant de la sorte les limites de l'œuvre d'art et du rôle de l'artiste? De partenaire à cocréateur, quel rôle le visiteur joue-t-il dans la construction de la proposition artistique? Le passage par l'immersion, le sentiment d'étrangeté, le rêve éveillé, l'appel à l'inconscient sont-ils, en définitive, les moteurs de ces créations? La description et l'analyse de l'exposition *Scenes from the House Dream* de l'artiste canadien David Hoffos permettent d'explorer ces interrogations; les réflexions de Freud sur le rêve et l'inquiétante étrangeté, d'en donner des clés d'analyse.

LE MONDE ONIRIQUE DE DAVID HOFFOS

Présentée au MOCCA à Toronto en 2010, *Scenes from the House Dream* préfigure cette nouvelle tendance à investir tout l'espace d'exposition pour proposer aux visiteurs une expérience immersive inédite. Ici, c'est à la visite d'un rêve que nous convie l'artiste. Ce rêve, commun à plusieurs, se déroule dans le dédale des pièces d'une grande maison, là où, à la recherche d'une issue, on assiste à des scènes étranges, parfois effrayantes. L'espace de l'exposition se confond avec le monde onirique, en proposant une expérience de désorientation angoissante qui brouille les repères permettant de distinguer le connu de l'inconnu, le soi de

Today, exhibitions emblematic of this emerging trend fill the international art landscape, challenging those who see and experience them. Yet what do these new exhibition formats propose by pushing beyond the limits of the artwork and the artist's role in this manner? From partner to co-creator, what role does the visitor play in the construction of the artistic proposition? Are the immersive experience, a sense of strangeness, the waking dream, and an appeal to the unconscious the definitive driving forces behind these creations? With this essay, these questions are explored through Canadian artist David Hoffos's exhibition *Scenes from the House Dream*. Freud's reflections on dreams and the uncanny provide the keys for this analysis.

DAVID HOFFOS'S DREAM WORLD

Presented at MOCCA in Toronto in 2010, *Scenes from the House Dream* presaged the new trend of filling the entire exhibition space to offer visitors an unprecedented immersive experience. Here, the artist invites us to visit a dream. This dream, experienced by many, takes place in a labyrinth of rooms in a large house where, as we search for an exit, we witness strange, sometimes frightening scenes. The exhibition space is melded with this oneiric world, offering a sense of harrowing disorientation, blurring the reference points that distinguish the known from the unknown, the self from the other, the artwork from life. Thus, the interpretive quest that impels the visitor traces not only the meaning of the artwork but also the course of the exhibition—a performative space in which, as in a dream, figuration and projection allow us to explore our fears and unconscious desires.

l'autre, l'œuvre de la vie. La quête interprétative qui anime alors le visiteur trace le sens de l'œuvre et le trajet de l'exposition, qui se présente comme un espace performatif où, à l'instar du rêve, la figuration et la projection lui permettent d'explorer ses craintes et désirs inconscients.

En entrant dans la salle, le visiteur est plongé dans l'obscurité. Celle-ci assure la cohérence et l'unité de l'expérience, en imposant une appréhension commune des installations multimédias disposées dans la pièce. Chacune d'entre elles est une œuvre originale, réalisée entre 2003 et 2008 à partir d'un assemblage de techniques vidéos *low-tech*. Elles prennent la forme de dioramas, décors miniatures finement élaborés, sur la surface desquels s'animent des personnages fantomatiques projetés grâce à un dispositif vidéo comportant téléviseurs et miroirs. Les scènes se présentent comme des séquences de la vie quotidienne : un adolescent passe en planche à roulettes dans une rue de banlieue, une femme s'habille dans sa chambre d'hôtel, un feu d'artifice éclate dans le ciel d'une ville... Pourtant, l'ambiance est angoissante : une menace semble planer sur ces décors familiers, comme si quelque chose était sur le point d'arriver. Un autre type d'installation occupe la pièce : des personnages holographiques de taille humaine sont projetés sur des panneaux adaptés à la forme de leur silhouette. Esseulées, mélancoliques, ces figures spectrales créent un doute angoissant chez le visiteur : s'agit-il d'autres visiteurs déambulant comme lui dans la salle, d'acteurs en chair et en os, ou de simples images évoluant à la surface des choses ? Ces figures sont fascinantes et repoussantes à la fois, et leur réalisme spectral provoquant le malaise accentue le sentiment de désorientation qui marque l'expérience du visiteur. Invité à faire sens des fragments d'histoires qui se présentent à lui, celui-ci cherche des repères dans ses propres rêves, ses souvenirs et ses terreurs, les mêlant peu à peu aux décors élaborés par l'artiste.

Vers la fin du parcours, le visiteur arrive face à une projection grandeur nature intitulée *Carolina*. Cachée derrière un coin de mur, une jeune femme l'observe, à la manière dont il observe lui-même les personnages de l'exposition. Les rôles sont inversés, l'observateur est observé. Plus loin, le dernier diorama de l'exposition fait littéralement entrer le visiteur dans le rêve alors qu'un dispositif de caméras et de miroirs projette son image au sein même du diorama. Il se rend compte alors qu'il est le protagoniste du rêve, jouant malgré lui le rôle principal dans les scènes imaginées par l'artiste.

L'EXPOSITION COMME SCÈNE ONIRIQUE : JEU ESTHÉTIQUE ET ESPACE PERFORMATIF

Le jeu de miroir mis en place par Hoffos à la fin de l'exposition permet de réfléchir au rôle primordial joué par le récepteur de l'œuvre d'art. Comme le rappelle le philosophe Hans-Georg Gadamer, toute œuvre d'art doit être appréhendée par un récepteur pour que s'actualise son sens. Il s'agit là du sens intime de la notion de représentation : une pièce de théâtre doit être vue, une mélodie, entendue, un texte, lu pour que prenne vie le sens qui sommeille en eux. L'exposition, comme médium, doit quant à elle être parcourue, explorée, vécue pour qu'une interprétation s'en dégage. Or, ce qui frappe dans *Scenes from the House Dream*, c'est que la mise en scène de l'exposition s'empare du visiteur, qui réalise peu à peu qu'il en est à la fois le récepteur... et l'acteur.

Cette participation à la réalisation de l'œuvre, le visiteur s'y engage malgré lui. C'est en ce sens que l'œuvre s'accorde bien avec le concept de jeu de Gadamer. Selon lui, jouer, c'est toujours être joué par le jeu : « [...] le jeu s'empare de celui qui joue³ ». En participant et en s'identifiant au jeu esthétique de *Scenes from the House Dream*, le visiteur se découvre en représentation dans l'œuvre, grâce aux miroirs et aux reflets qu'y projettent son image, mais il découvre aussi ses attentes, ses angoisses,

Entering the gallery, visitors are plunged into darkness. This lends coherence and unity to the experience by imposing a shared apprehension of the multimedia installations set out in the room. All are original artworks, created from an assemblage of low-tech video techniques produced between 2003 and 2008. They take the form of dioramas, meticulously fabricated miniature stage sets, onto which ghostly characters are projected via a video device involving television sets and mirrors. The scenes are presented as sequences of daily life: a teenager skateboarding down a suburban street, a woman getting dressed in her hotel room, fireworks exploding in an urban sky, and so on. Yet, the ambience is unsettling; a threat seems to hover over these familiar scenes, as though something were about to happen. Another type of installation also occupies the room: life-size holographic human figures are projected onto panels matching the shape of their silhouettes. Forsaken and melancholy, these spectral figures create a sense of anxious doubt among visitors: are these other visitors, strolling just as we are in the gallery, flesh-and-blood actors or simply images floating on the surface of things? The figures are both fascinating and repellent, and their ghostly realism, provoking discomfort, accentuates our sense of disorientation. Called upon to make sense of the fragmented stories presented to us, we seek reference points in our own dreams, our memories and terrors, gradually blending them with the scenery created by the artist.

Toward the end of our visit, we arrive in front of a life-size projection called *Carolina*. Hidden behind the corner of a wall, a young woman observes us, just as we observe the figures in the exhibition. The roles are inverted: the observers are observed. Farther on, the exhibition's final piece literally takes us into the dream, with a device made of cameras and mirrors that projects our image into the diorama. We realize that we are the protagonists in the dream, playing, in spite of ourselves, the starring role in the scenes imagined by the artist.

THE EXHIBITION AS ONEIRIC SCENE: AESTHETIC PLAY AND PERFORMATIVE SPACE

The mirror play set up by Hoffos at the end of the exhibition allows for a reflection on the essential role played by the receiver of the artwork. As philosopher Hans-Georg Gadamer notes, all artworks must be apprehended by a receiver for their meaning to be actualized. This touches on the private meaning of the notion of representation: a play must be seen, a melody heard, or a text read for the meaning that sleeps within each of them to be awoken. Thus, the exhibition as medium, must be walked through, explored, and experienced for an interpretation of it to emerge. What is striking in *Scenes from the House Dream* is that the exhibition's *mise en scène* takes a hold of visitors, who gradually realize that they are both the receiver and the actor.

Visitors participate in the creation of the artwork in spite of themselves. In this sense, the artwork corresponds nicely with Gadamer's concept of the game. Gadamer posits that playing always means *being played* by the game: "The game masters the players."³ By participating in and identifying with the aesthetic game in *Scenes from the House Dream*, we find not only ourselves represented in the artwork—thanks to the mirrors and the reflections that project our image—but also our expectations, anxieties, and personal references. We see ourselves "playing" the exhibition as we make our way through it. The exhibition space thus becomes a performative space, to the extent that the play of visitors enables the work to be experienced as a process of self-knowledge.

This aesthetic game, anchored in the oneiric metaphor, broadens the definition of the exhibition to include the visitors' exploratory experiences.

3. Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode, les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, p. 124.

3. Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method*, trans. Joel Weinsheimer and Donald Marshall (London: Bloomsbury Academic, 2013), 111.

ses références personnelles. Il se voit lui-même en train de « jouer » l'exposition alors qu'il la parcourt. L'espace d'exposition devient alors espace performatif, dans la mesure où c'est le jeu des visiteurs qui permet à l'œuvre de se réaliser en tant que médiation de la connaissance de soi.

Ce jeu esthétique, ancré dans la métaphore onirique, élargit la définition de l'exposition pour y inclure le vécu exploratoire du visiteur. Dans *L'interprétation des rêves*⁴, Freud insiste sur la distinction qui existe entre le contenu manifeste du rêve et son contenu latent. Selon lui, l'analyse du rêve doit se faire non pas en interprétant ce qui est manifestement donné – images, objets, actions –, mais bien par les « pensées du rêve », c'est-à-dire toutes les idées inconscientes qui donnent forme et sens au contenu manifeste. En faisant du visiteur l'acteur du rêve qu'il met en scène, Hoffos suggère que le véritable contenu de l'exposition n'est pas celui des œuvres singulières que sont les dioramas et les projections, mais bien celui, latent, des pensées et des affects que projette le visiteur sur ceux-ci, dans la quête interprétative qui guide sa déambulation. Les projections vidéos d'Hoffos miment ainsi les projections intimes du visiteur qui, en déchiffrant l'exposition, explore en fait ses propresangoisses enfouies.

INQUIÉTANTE ÉTRANGETÉ : LA CONNAISSANCE DE SOI PAR LE DOUBLE

La force médiatrice de *Scenes from the House Dream* repose d'ailleurs sur l'esthétique générale employée, qui se rapporte à l'angoisse⁵ ou, plus précisément, à « l'inquiétante étrangeté » (*das Unheimliche*). Selon Freud, l'*Unheimlich* est « cette sorte de l'effrayant qui se rattache aux choses connues depuis longtemps, et de tout temps familières⁶ », elle advient lorsque « les limites entre imagination et réalité s'effacent, où ce que nous avions tenu pour fantastique s'offre à nous comme réel⁷ ». La figure du double, si chère aux romantiques, lui sert à illustrer ce sentiment. Dans une note de bas de page de son célèbre texte⁸, il relate une expérience singulière qu'il a lui-même vécue : alors qu'il voyageait en train, la porte de son compartiment s'ouvrit sur un vieil homme égaré qui venait vers lui. S'apprêtant à s'adresser à l'étranger, Freud se rendit compte que cet homme était en fait sa propre image, reflétée par un miroir derrière la porte. Il est alors pris d'un tel inconfort qu'il associa cet épisode de sa vie à l'inquiétante étrangeté.

En présentant des décors familiers pourtant énigmatiques, et en donnant vie à des figures spectrales si près du réel qu'on les confond avec d'autres visiteurs, Hoffos utilise l'inquiétante étrangeté pour provoquer le visiteur et lui faire prendre conscience de ses craintes inconscientes. Le diorama final de *Scenes from the House Dream* rappelle l'épisode du train de Freud : le visiteur observe d'abord le personnage du diorama comme s'il ne s'agissait pas de lui, mais d'un autre, d'un de ces spectres qu'il a observés jusqu'à maintenant et qu'il commence à apprivoiser. Ce double, c'est un être qu'on croit différent : vieux et égaré dans le cas de Freud ; perdu, esseulé, fantomatique dans le cas du visiteur d'Hoffos. Or, c'est en se reconnaissant dans ce que l'on considère comme autre que soi que l'on est pris du sentiment d'inquiétante étrangeté. La figure du double permet à Hoffos de brouiller les frontières entre l'art et l'expérience subjective. Elle place l'angoisse au cœur de l'expérience de réception et traite l'espace d'exposition comme une scène onirique qui ouvre une brèche vers les profondeurs de notre inconscient.

In *The Interpretation of Dreams*,⁴ Freud emphasizes the distinction between the manifest content and the latent content of dreams. Dreams, he posits, must be analyzed by interpreting not what is manifested—images, objects, actions—but “dream-thoughts,” the unconscious ideas that give form and meaning to the manifested content. By making visitors into actors in the dreams that he stages, Hoffos suggests that the true content of the exhibition is not the individual works—the dioramas and projections—but the latent content of thoughts and emotions that visitors project onto them in the interpretive quest that guides their course. Hoffos's video projections also mimic visitors' private projections: as we decode the exhibition, we in fact explore our own buried anxieties.

THE UNCANNY: SELF-KNOWLEDGE THROUGH THE DOUBLE

The mediating force of *Scenes from the House Dream* is also based on the general aesthetic employed, which is related to anxiety (*angoisse*)⁵ or, more precisely, “the uncanny” (*das Unheimliche*). In Freud's view, the *Unheimlich* is “that class of the frightening which leads back to what is known of old and long familiar,”⁶ and it occurs when “the distinction between imagination and reality is effaced, as when something that we have hitherto regarded as imaginary appears before us in reality.”⁷ He employs the figure of the double, so dear to the romantics, to illustrate this sentiment. In a footnote to his famous essay,⁸ he relates an unusual experience: while he was traveling on a train, the door to his compartment opened on a disoriented old man, who came toward him. As he was preparing to speak to the stranger, Freud realized that this man was in fact his own image, reflected in a mirror on the back of the door. The incident unsettled him so much that he was to associate this episode with the uncanny.

By presenting familiar yet enigmatic sets and by breathing life into ghostly figures so realistic that they are confused with other visitors, Hoffos uses the uncanny to provoke us and bring our unconscious fears to the surface. The final diorama in *Scenes from the House Dream* refers to Freud's train episode: we first see the character in the diorama as if it weren't us but someone else, one of the ghosts that we have encountered up to now and are beginning to get used to. The double is a being that we think is different: old and disoriented in Freud's case; lost, lonely, and ghostly in the case of Hoffos's visitor. As we recognize ourselves in what we had considered to be the other, we are overtaken by the sense of the uncanny. The figure of the double enables Hoffos to blur the boundaries between art and subjective experience. It places anxiety at the core of the receptive experience and treats the exhibition space as an oneiric scene that opens up a breach toward the depths of our unconscious.

In short, the potential for mediation within the aesthetic experience of *Scenes from the House Dream*, also present in the exhibitions orchestrated by Parreno, Huyghe, and Golden mentioned above, is based on their capacity to expose visitors to the role that they play in revealing the meaning of the artwork. Playing with the Freudian conception of the dream, these exhibition-artworks invite us to consider the exhibition as a space of exploration in itself, which, like the dream, uses the imagination to reveal fears and unconscious desires. By challenging visitors and making them, sometimes in spite of themselves, partners in the apparatus, these artists transform receivers into co-creators, subjects that set the exhibition into

4. Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves* [1900], Paris, PUF, 1967.

5. Voir Benjamin Delmotte, *Esthétique de l'angoisse, Le memento mori comme thème esthétique*, Paris, PUF, 2010.

6. Freud, *Une inquiétante étrangeté (Das Unheimliche)* [1919], Les classiques des sciences sociales, http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_psychanalyse_apppliquee/10_inquietante_etrangete/inquietante_etrangete.pdf, 2015, p. 7.

7. Ibid., p. 26.

8. Ibid., note 20, p. 29.

4. Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams*, trans. and ed. James Strachey (New York: Basic Books, 1955).

5. See Benjamin Delmotte, *Esthétique de l'angoisse, Le memento mori comme thème esthétique* (Paris: PUF, 2010).

6. Sigmund Freud, “The Uncanny”, in *the Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 17, translation supervised by James Strachey with Anna Freud (London: Hogarth Press, 1953–74), 219.

7. Ibid., 243.

8. Ibid., 247, n. 1.



David Hoffos, *Scenes from the House Dream: Overpass*, 2007, détail de l'installation | installation detail.
Photo : David Miller, permission de | courtesy of the artist & Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

↑

En somme, le potentiel médiateur de l'expérience esthétique de *Scenes from the House Dream*, mais aussi des expositions orchestrées par Parreno, Huyghe ou Golden évoquées plus haut, repose sur leur capacité à révéler au visiteur son rôle dans l'avènement du sens de l'œuvre d'art. Jouant avec la conception freudienne du rêve, ces expositions faites œuvres invitent à considérer l'exposition comme un espace d'exploration de soi qui, à l'image du rêve, utilise l'imaginaire pour révéler les craintes et les désirs inconscients. En interpellant le visiteur et en le rendant, parfois malgré lui, partenaire du dispositif, elles transforment les récepteurs en cocréateurs, sujets de la mise en mouvement de l'exposition. En définitive, l'éclatement des limites de l'œuvre d'art, du format de la rétrospective, du rôle de l'artiste et du musée par ces expositions-œuvres métamorphose l'espace d'exposition en un espace performatif où les visiteurs se découvrent, dans les reflets miroitants des surfaces réfléchissantes, autres qu'eux-mêmes.

Estelle Grandbois-Bernard est étudiante au doctorat en sociologie à l'Université du Québec à Montréal (UQAM). Ses recherches portent sur les imaginaires des lieux abandonnés en photographie. Elle est membre du Centre interuniversitaire d'études sur les lettres, les arts et les traditions (CÉLAT). **Magali Uhl** est professeure de sociologie et directrice du CÉLAT à l'UQAM. Ses principales recherches visent à cerner les transformations des sociétés actuelles par le prisme de l'art contemporain. Elle interroge plus particulièrement le rôle et la place des images, principalement artistiques, dans la connaissance du social, de même que les enjeux qui leur sont associés.

motion. What is certain is that in using these exhibition-artworks to break through the boundaries separating the artwork, the retrospective format, and the artist's and museum's roles, artists transform the exhibition space into a performative space in which visitors discover themselves—in the mirroring reflections of reflective surfaces—as other than themselves.

[Translated from the French by Käthe Roth]

Estelle Grandbois-Bernard is a doctoral student in sociology at the Université du Québec à Montréal (UQAM). Her research involves imaginaries of abandoned sites in photography. She is a member of the Centre interuniversitaire d'études sur les lettres, les arts et les traditions (CÉLAT). **Magali Uhl** is a professor of sociology and director of CÉLAT at UQAM. Her main research focus involves discerning societal transformations through the prism of contemporary art. More specifically, she is investigating the role and place of images, mainly artistic ones, in knowledge of social matters, as well as the issues associated with those images.
