

WHAT IS TO BE DONE ?

PONTBRIAND
W.O.R.K.S.

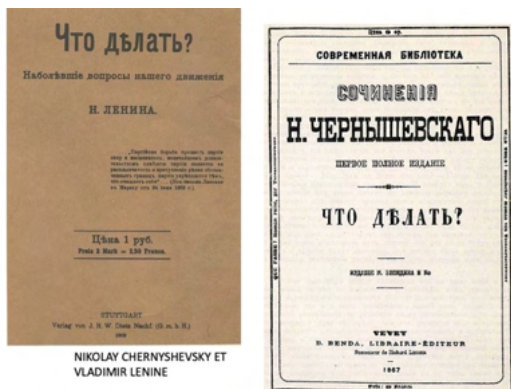
| We, Others and myself_Research_Knowledge_Systems |

QUE FAIRE ? WHAT IS TO BE DONE ? CHTO DIELAT ?

Chantal Pontbriand

Conférence dans le cadre du « Muséo 5 à 7 », Département de Muséologie, UQAM

25 février 2021



Que faire ? [*Chto dielat ?*] est un traité politique écrit par Lénine publié en 1902. Il est sous-titré *Questions brûlantes de notre mouvement*. Le titre en est inspiré du roman *Que faire ?*, publié en 1863 par le russe Nikolai Tchernychevski, et ayant marqué toute la génération révolutionnaire de la fin du XIX^e siècle.

Que faire ?: c'est la question que je me suis posée chaque fois qu'on m'a confié un nouveau mandat. Cette petite phrase contient tout pour moi. Et elle résume en deux mots et un point d'interrogation, non seulement la mise en place d'un projet, l'actualisation d'un mandat, mais, en rétrospective, elle en

résume tout autant l'approche et la manière de faire. Objectifs et processus se fusionnent dans cette démarche. Penser le présent et le futur ensemble, tout en apprenant du passé, tout se conjugue ici dans le seul but de faire en sorte que stratégie, recherche et développement soit constamment en interrelation dans quelque projet que ce soit.

J'ai commencé à m'activer dans le milieu de l'art au début des années 1970. C'était le début d'une nouvelle ère, la postmodernité. Ici au Québec, nous étions en plein sur la lancée de la Révolution tranquille, mais aussi du balayage international symbolisé par les événements de Mai 68. L'époque était à la croissance, à la découverte, à la réinvention d'un monde. Je parle de tout cela aujourd'hui, sans nostalgie, parce que, on le verra plus tard, on se retrouve aujourd'hui dans un cas de figure semblable dans l'histoire.

Bref, voulant faire un métier qui me permettrait de prendre la température du monde, d'en sonder l'aspect sensible, choisissant la nouvellement fondée UQAM parce qu'elle me semblait davantage orientée vers des idées fraîches, j'y ai fait des études en journalisme puis en histoire de l'art. Je me suis rapidement orientée sur le terrain même de l'action dans mon domaine. À peine sortie de l'Université, je me suis impliquée dans un des premiers centres d'artistes à être créé au Canada, soit Véhicule Art. Je me suis mise à écrire pour les revues existantes, *Vie des Arts* et *Artscanada*. Véhicule m'a permis d'être rapidement en contact avec les meilleurs artistes montréalais du temps, mais aussi avec des artistes de la scène internationale.



Au début, je pris des initiatives personnelles : l'organisation de concerts comme celui du Philip Glass Ensemble qui eut lieu au Musée d'art contemporain à Cité du Havre en 1974, et la fondation de PARACHUTE, revue d'art contemporain internationale en 1975. Tout cela, mue par le désir d'élargir collectivement nos horizons, de nous ouvrir à d'autres mondes, d'autres façons de faire, et d'être.

MBAM, MONTRÉAL : UN LABORATOIRE DE VIE

C'est ainsi que Léo Rosshandler, directeur adjoint au Musée des beaux-arts de Montréal m'a approchée en vue de créer pour ce musée un programme nouveau. Pendant trois ans, de 1976 à 1978, j'y œuvrais à titre de Directrice des Programmes publics. Le musée avait été fermé pendant trois ans. On avait décidé d'ajouter une aile à l'arrière du vieux bâtiment datant de 1912. Le mandat qu'on m'a donné était de faire en sorte que les artistes reviennent au musée, et qu'un public élargi y soit convié au-delà du programme des expositions. Aujourd'hui, je dirais que ma tâche était de créer un programme *live*, axé sur la vie, axé sur la convivialité et la rencontre. Non seulement la rencontre avec d'autres visiteurs, mais aussi la rencontre avec des manières de voir et de penser autres.



C'est sous l'égide du philosophe américain John Dewey que je place cette partie de mon exposé. Avec Charles Pierce, Dewey est un des fondateurs du pragmatisme. C'est une philosophie qui définit l'action comme étant une prise en compte des données du réel. En somme, elle s'oppose à l'idéalisme sur lequel l'Occident a misé pour construire et déployer son savoir.

John Dewey aura été l'un des principaux inspirateurs du Black Mountain College aux États-Unis. Celui-ci est reconnu comme étant le lieu d'éclosion d'une pensée artistique novatrice qui influencera le tournant qu'a pris l'avant-garde américaine dans les années 1960 et 1970, sous l'influence de John Cage et de Robert Rauschenberg qui l'ont fréquenté. L'art conceptuel, l'art minimal, la performance, le happening, l'art *in situ* donnant lieu au *earth* ou au *land art*, la nouvelle musique, la nouvelle danse, on peut reconnaître dans toutes ces formes quelques traces de ce qui s'est passé, de ce qui s'est pensé au Black Mountain College.

Il me semble à propos de rappeler ici que le MBAM a été fondé par des artistes d'une part, d'autre part, que ce musée a logé une école d'art qui longtemps fut très influente pour l'art canadien et qu'Evan Turner, le directeur qui avait précédé le team Léo Rosshandler et David Carter (qui venait du Metropolitan Museum), était spécialement reconnu comme ayant été proche de la communauté artistique montréalaise et de la création. Je crois que Léo Rosshandler avait à cœur de réactualiser cette proximité, tout en développant un programme d'expositions qui aille chercher un public élargi, avant l'avènement de l'ère du *blockbuster*.

En bref, on peut classer les divers aspects du programme réalisés au MBAM pendant ces trois années de la façon suivante :

En ce qui concerne l'accompagnement des expositions, cette partie du programme visait non pas à doubler chacune des expositions d'une version « éducative » traditionnelle, mais à proposer des activités qui puissent permettre de transformer le sujet de l'exposition en une expérience autre. Cet accompagnement visait à développer des savoirs parallèles, expérientiels.

Un autre axe poursuivi s'adressait à la création et à l'émulation.

Ce programme, bien que développé intuitivement, car il ne s'inspirait d'aucun programme muséal existant, reposait sur certaines prémisses bien précises :

- La disparition des frontières entre les arts
- L'accueil de nouvelles formes dans le musée, au-delà des formes convenues : la peinture, la sculpture. Soit la performance, le film et la vidéo, le documentaire, la conférence-performance
- L'accueil de pans de l'histoire oubliés ou négligés.
- La délocalisation du savoir (agir au-delà des murs du musée)

De plus, il s'agissait de :

- Favoriser de nouvelles approches, la rigueur, l'excellence, viser le développement d'une « éthique des contenus »
- Mettre sur le même plan le local, le national, l'international
- Accentuer le *live* : la danse, la musique, le symposium discursif, la vidéo, le film, le documentaire, la performance (Arts du temps)
- Collaborer avec d'autres institutions (universités, musées) ou organismes (collectifs d'artistes, petits ensembles musicaux, festivals)
- Valoriser l'hospitalité, la convivialité, la découverte
- Favoriser la transversalité plutôt que l'organisation pyramidale
- Travailler sur les intensités comme facteur générateur de savoir, de recherche et de création (Lyotard)
- Faire du musée un laboratoire de vie, tant pour les créateurs que pour le public.

MBAM : PROGRAMMES PUBLICS (segment SEPTEMBRE 1976-MARS 1977_ 7 mois)

DATE	NOMBRE	TYPE	CATÉGORIE	SUJET	INDIVIDUS/	ORGANISMES ET INSTITUTIONS	LIEU(X)
déc-76	1	conférence	Art contemporain	<i>Molinarí</i>	Robert Welsh		
oct/nov76	4	conférence	Histoire	Ermitage			
mars à mai 77	2	conférence	Histoire	L'Or des dieux	Léo Rosshandler (2)		
déc-76	1	conférence	Histoire	<i>Sauvegarde du Patrimoine en Italie</i>	Giorgio Bassani	Institut culturel Italien	
févr-77	1	conférence	Histoire	Couronnement de la vierge	Philippe Verdier	Institut culturel Italien	
avr-77	1	conférence	Histoire	Léonard de Vinci/Duchamp	Jean Clair	Université de Montréal	
mai-77	1	conférence	Imagination	Channels to the Creative	Edith Wallace		
févr-77	1	conférence	Histoire	Photographie Documentaire	James Borcoman	Musée des beaux arts du Canada	
oct-76	1	conférence	Histoire	Classic Maya Palace Life and Sacrificial Death	NM Hellmuth		
oct-76	1	conférence	Musée	<i>Museums of the 80s</i>	Kenneth Hudson		
nov-76	2	conférence	Histoire	Soupières			
mars à mai 77	3	conférence	Histoire	L'Or des dieux	Luis Lambreras Pérou (3)	Université de Montréal et Min. des Affaires étrangères	
janv-77	3	conférence	Musée	<i>Musée d'Hier et D'Aujourd'hui</i>	Boulizon, Boggs, Wallace	Université de Montréal	
sep 76 à déc76	10	conférence	Ville	Montréal		Musée McCord/Université McGill	
sept-76	8	film	Documentaire: Histoire	3 siècles d'Affiches fr.			
sept-76	2	film	Film Histoire	Affiche française			
nov-76	1	film	Art contemporain : rencontre artiste	Mike Legget			
oct-76	7	film	Film expérimental	Avant-garde américaine			
oct-76	12	film	Art contemporain: Vidéo	Forum 76			
oct-76	4	film	Film expérimental	Forum 76			
oct-76	3	film	Documentaire	Le Documentaire Indépendant		Coopérative des cinéastes indépendants	
janv-77	8	film	Documentaire: Art contemporain:	Art contemporain américain			
mars-77	1	film	Film Histoire	Edvard Munch			
mars-77	1	film	Film expérimental	Robert Frank		Galerie Yajima	
mars à mai 77	7	film	Documentaire: Histoire	L'Or des dieux			
févr-77	6	film	Documentaire	Photographie Histoire			
nov76 à mai77	5	live concert	Musique classique	Ensemble McGill Chamber Orchestra			
sept-76	1	live concert	Musique ancienne	Société des petits concerts			
mars-77	1	live concert	Musique baroque	clavecin Mathieu Duguay			
janv-77	1	live concert	Musique jazz	Cecil Taylor			
mars-77	1	live concert	Musique nouvelle	Phillip Glass			Salle du Plate
oct-76	3	live concert	Nouvelle Musique	Forum 76			
nov-76	1	live performance-	Art contemporain : performance live	<i>The Importance of Caravaggio, Dick Higgins/Alison Knowles</i>			
dec-76	1	live rencontre	Art contemporain rencontre	Molinarí			
nov-76	1	live rencontre	Film expérimental	Mike Legget			
mars-77	1	live rencontre	Art contemporain rencontre	Robert Frank			
mai-77	1	live concert	Musique Histoire	L'Or des dieux :Musique des Andes			

111

Le tableau -synthèse des événements qui se sont produits dans le cadre des sept premiers mois de mise en place de ce programme, lors de la réouverture du musée, nous donne un échantillonnage en somme de ce qui allait suivre. Cela représente un total de 111 événements, dont 18 séries conçues autour d'un enjeu regroupant de deux à douze événements chacune. C'est à ce rythme que les activités de notre département ont progressé jusqu'en 1980. Dans la première année, une petite équipe de quatre personnes travaillait à générer ce programme : moi-même à titre de directrice, Christiane Charrette, que j'ai invitée à venir travailler avec nous comme adjointe, après l'avoir connue dans le cadre d'un concert Steve Reich que j'ai organisé avant de venir au MBAM, Diane Boucher, comme assistante, que nous avons par la suite « récupérée » de la diapotheque pour en faire notre assistante, car elle était déjà au Musée, et Saverio, le technicien qui était lui aussi déjà sur les lieux.

Le mot rythme utilisé ici n'est pas anodin. Le rythme participe de l'intensité d'une situation, et affecte le déroulement et le résultat d'une chose. Il crée une synergie entre les parties et génère des rencontres inusitées, souvent des accidents, mettant en branle un processus d'apprentissage individuel et collectif. Il contribue à faire émerger de la pensée nouvelle, « *out of the box* » comme on dit aujourd'hui. C'était notre envie, notre ambition, notre objectif. Bref, ce programme se nourrissait d'une urgence intellectuelle et artistique dans un monde en mouvement.

En rétrospective, on discerne quatre grands axes sur le plan de la forme, soit le *live*, le film, la conférence et la rencontre.

Le *live* regroupe tant la danse, la musique, que la performance-conférence. Nous cherchions en les montrant à nous accorder avec les nouvelles sensibilités émergentes dans le monde. Ainsi la nouvelle musique et la nouvelle danse étaient-elles des formes privilégiées, de même que certaines redécouvertes de l'histoire, comme la musique et la danse baroque ou la musique et la danse traditionnelles du monde (la « *world music* » étant en pleine redécouverte dans ces années-là.)

Il est parfois difficile de classer un événement dans une seule catégorie ou une seule forme; assez souvent, les événements entrecroisaient plusieurs formes et catégories. Et c'était beaucoup ce que nous recherchions, puisqu'il s'agissait d'apprendre « autrement » que par les formes usuelles.

Le film comprenait tant le long-métrage, le documentaire sur l'art, le film expérimental ou la vidéo. Les trois dernières formes étaient en plein développement à l'époque, et étaient appelés à connaître un développement important dans le monde de l'art et de la culture. Le monde devenait image-en-mouvement, ce que le XXI^e siècle vit allègrement.

La conférence, mode pratiqué dans les musées déjà depuis un moment, est une forme que nous avons largement utilisée. Il fallait que nos conférenciers, sans être académiques nécessairement, soient de haut niveau, pertinents, chercheurs dans leurs domaines, passionnés de leur sujet et capables de le communiquer avec générosité. Les conférences s'organisaient parfois en relation avec les expositions montrées, celles-ci étant toujours accompagnées pour autant de programmes *live* ou filmiques, permettant de saisir un sujet, une problématique à l'aide de dispositifs divers, agissant différemment sur la cognition et le sensible. Le mode discursif, bien que valorisé en soi, se frottait dans nos programmes à d'autres modes perceptifs ou d'organisation de la pensée.

Enfin, la rencontre avec les artistes était également privilégiée, habituellement sous forme de *workshops* où l'artiste pouvait expliquer sa façon de travailler et sa façon de penser les choses et le monde.

Je vous donne ici quelques exemples.

Parmi les conférences en solo, sans lien avec un autre événement, on note celle de Jean Clair, sur Léonard de Vinci et Marcel Duchamp, celle du célèbre intellectuel et romancier italien Giorgio Bassani sur la sauvegarde du patrimoine de son pays. En rapport avec les expositions, Robert Welsh est venu présenter Molinari, puis un programme en rapport avec l'exposition L'Or des dieux sur l'art aztèque a généré deux conférences de son commissaire Léo Rosshandler et une autre de Luis Lambreras du Pérou, en plus d'une série de sept films. Alors qu'une conférence tenue par « l'anti-muséologue » britannique Kenneth Hudson traitait des enjeux touchant la question du musée à l'automne, nous rebondissions quelques mois plus tard avec une série « Musée d'hier et d'aujourd'hui », avec entre autres Jean Sutherland Boggs, grande figure de la muséologie canadienne et américaine. Cet aspect autoréflexif par rapport à l'institution muséale était une constante dans ce programme.

Conférences du dimanche Janvier 1977 Musées d'hier et d'aujourd'hui	Sunday lectures January, 1977 Museums Yesterday and Today
Musée des beaux-arts de Montréal	The Montreal Museum of Fine Arts
Address: Musée Canadien 1218, Avenue des Canadiens Organized by: Musée des beaux-arts de Montréal Co-organized by: Musée de la Ville de Montréal	Address: 1218, Avenue des Canadiens Organized by: The Montreal Museum of Fine Arts Co-organized by: The Montreal Museum of Fine Arts
16 janvier 1977 16 jan 77 16 jan 77	16 January 1977 16 Jan 77 16 Jan 77
23 janvier 1977 23 jan 77 23 jan 77	23 January 1977 23 Jan 77 23 Jan 77
30 janvier 1977 30 jan 77 30 jan 77	30 January 1977 30 Jan 77 30 Jan 77
Entrée libre Téléphone: (514) 285-1600	Free admission Telephone: (514) 285-1600

L'art du Québec au lendemain de la Conquête 1760-1790	Art in Quebec in the Wake of the Conquest 1760-1790
Le milieu culturel au Québec de 1760 à 1790	The cultural milieu in Quebec from 1760 to 1790
L'élaboration d'une architecture traditionnelle	The elaboration of a traditional architecture
Les migrations d'artistes au Québec	Artists' migrations to Quebec
Les Ballades et le sculpteur: une dimension de l'œuvre de Michel Bruneau	Ballads and the sculptor: one dimension of Michel Bruneau's work
Biologie de la conquête dans la peinture des topographes anglais	Biography of conquest in the painting of English topographers

Une série de dix conférences traitait de Montréal et de ses aspects méconnus, réunissant des personnalités dans le domaine, dont Phyllis Lambert, Yvan Lamonde, Jean-Claude Marsan, Luc d'Iberville-Moreau, et Marie Lavigne.

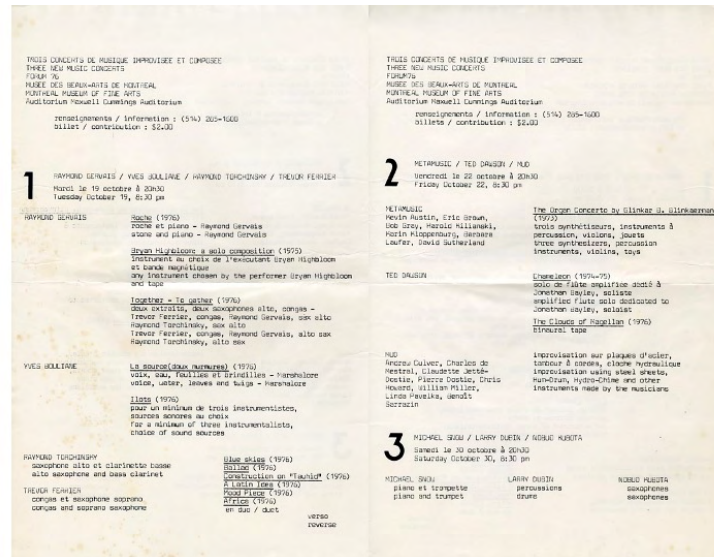
Entre la série sur le musée et celle sur la ville, notre ville, Montréal, on remarque un fort penchant pour l'*in situ*, soit l'idée de travailler sur le terrain même où l'on se situe, avec ce terrain même plutôt que sur, pour le redécouvrir et imaginer de nouvelles directions. Nous sommes en plein dans une démarche pragmatiste, orientation que je citais au début de cet exposé comme guidant mon travail, notre travail au sein du MBAM.

Une des caractéristiques notoires de l'ensemble du programme est qu'il suscite de nombreux partenariats avec des organismes ou des institutions à l'extérieur du Musée : que ce soit d'autres musées, comme le McCord ou le Musée des beaux-arts du Canada, nos universités, en l'occurrence McGill et l'Université de Montréal, ou encore l'Institut culturel italien ou le ministère des Affaires étrangères du Québec. Ce type d'association est allé en augmentant et en se diversifiant au fil du temps.

Si l'on regarde maintenant la programmation film, la plupart des événements ont lieu dans le cadre de séries organisées autour d'un thème, cela va de l'Avant-garde américaine, au Documentaire indépendant, à la Photographie. Ce dernier est accompagné d'une conférence du conservateur de la Photographie au Musée des beaux-arts du Canada, John Borcorman, qui détenait à ce moment-là une très importante collection photo - précurseur en la matière. Certains événements fonctionnaient en solo et tournaient autour d'un film ou d'un cinéaste. Ce fut le cas pour le photographe/cinéaste américain Robert Frank, le britannique Mike Legget, ou la première canadienne du film *Edvard Munch, la danse*

de la vie, réalisé en Norvège par le cinéaste expérimental britannique Peter Watkins, alors qu'il s'y était exilé suite à des revers encourus avec la BBC et l'industrie du cinéma dans son pays.

L'exposition *Forum 76*, exposition/événement majeur de l'automne 1976, marquant la réouverture du Musée, fut l'occasion de mettre sur pied un programme de quatre films expérimentaux et douze vidéos d'artistes contemporains québécois, de même que trois concerts de musique nouvelle. L'art vivant et ses artistes faisaient une entrée fracassante au plus vieux musée montréalais !



D'autres aspects du programme « Live » devaient montrer la voie à ce qui allait se développer de façon croissante dans les années à venir. On compte parmi eux trois moments particulièrement importants : la venue de Cecil Taylor, premier d'une série sur le jazz contemporain, et celle de Philip Glass et son ensemble, préfigurant, avec la série musique de *Forum 76*, un programme qui allait se développer tout aussi fortement. Le concert de Philip Glass eut lieu au Plateau, inaugurant une délocalisation des événements hors les murs du Musée, démarche qui allait gagner elle aussi en importance dans les années suivantes. La musique classique avait également sa place au musée, alors que l'orchestre de Chambre McGill et la Société des petits concerts étaient invités à jouer à L'Auditorium Maxwell-Cummings de façon régulière. La musique baroque avait également sa place au musée, alors que l'orchestre de Chambre McGill et la Société des petits concerts étaient invités à jouer à L'Auditorium Maxwell-Cummings de façon régulière. La musique baroque avait également sa place au musée, alors que l'orchestre de Chambre McGill et la Société des petits concerts étaient invités à jouer à L'Auditorium Maxwell-Cummings de façon régulière.

Étant sorti des murs du musée avec le concert de Philip Glass, pendant les sept années suivantes, nous avons eu une importante programmation extra-muros en collaborant avec la Trafalgar School, l'église Erskin & American United, l'Église Saint-Andrew and St.Paul, toutes deux sises de chaque côté du Musée, le Pavillon Mont-Royal de l'Université de Montréal, Le Tritorium du CEGEP du Vieux-Montréal, la Salle Pollack de McGill, l'auditorium JB Clarke de Concordia, les salles de l'UQAM, la Salle polonaise et la Salle ukrainienne, entre autres. Et éventuellement il y eut des collaborations pour des séries d'événements ailleurs dans la province, et même avec Toronto. Cette dimension hors mur contribuait à

élargir les possibilités sur le plan de la programmation, étendait le réseau du musée, et avait un effet sur l'accroissement de son public et sur sa diversification sur le plan des publics. La collaboration avec de nombreux organismes, comme ceux cités plus haut, eut les mêmes effets.

En 1977, l'auditorium accueille une première, soit une performance des Américains Dick Higgins et Alison Knowles, fort dans la mouvance Fluxus. Son titre n'est pas sans en lier le contenu détonnant avec les collections classiques du MBAM, à savoir « The Importance of Caravaggio »...

Toutes ces formes qui sont apparues dans le cadre de ce début de programmation correspondant aux mois qui ont suivi l'ouverture du Musée ont été reprises et développées par la suite jusqu'à ce que le MBAM se restructure dans les années quatre-vingt et abandonne ce type de programmation pour y favoriser une vision plus conventionnelle de l'Éducation. Après le départ de Patrick Darby, en 1983, celui-ci ayant succédé à Christiane Charette, qui avait pris le relais quand je suis partie en congé de maternité, le MBAM faisant face à un déficit de 6M \$, peu d'événements du genre auront lieu, même si Diane Boucher qui restera en poste jusqu'en 1988 tentera au mieux de continuer. Elle aura été l'instigatrice de la commande faite à la chorégraphe Ginette Laurin pour son *Chagall*.

Pour vous donner une idée de ce qui s'est fait par la suite :

- Un premier festival voué à la performance a lieu pendant le weekend de mai 1977. Celui-ci occupe tous les espaces du musée, entre deux plages d'exposition, salles, passages, grand escalier d'honneur, ascenseur. On y verra le travail des Québécois et Canadiens Suzy Lake, Tim Clark, John Heward, Max Dean, Lily Eng, Elizabeth Chitty, parmi quinze artistes ou groupes au total. Il s'agit de créations, souvent pensées *in situ*, en fonction du lieu choisi par l'artiste.

**Premier Festival de performances_Canada_1976_
Musée des beaux-arts de Montréal**



- Le musée, après avoir introduit la nouvelle musique, axe qui sera maintenu dans le cadre de ces programmes publics et dans ce festival, développe la nouvelle danse, celle-ci deviendra un point fort de la programmation.
- Tant la nouvelle danse québécoise, canadienne qu'américaine est présentée. Du 1^{er} au 19 novembre se tient un programme intitulé *La danse sur scène et sur film*. Deux spectacles sont présentés dans le gymnase de la Trafalgar School for Girls, Trisha Brown et le québécois Jean-Pierre Perreault et leurs compagnies. Des rencontres d'artistes ont lieu avec Trisha Brown et Yvonne Rainer, et on montra six documentaires sur la nouvelle danse américaine et les traditions ethniques nord-américaines et orientales.

La danse sur scène et sur film / *Looking at dance: live and on film*

Musée des beaux-arts de Montréal / The Montreal Museum of Fine Arts

Trisha Brown Company
 Spectacle de la compagnie Trisha Brown en présence de Perreault et Brown. 11 novembre à 20h30. 150 places. Tarif unique pour les deux. 100\$ (incl. taxes).
 Rencontre avec Trisha Brown: 12 et 13 novembre à 19h et 20h30. Musée des beaux-arts de Montréal. Entrée libre.

Yvonne Rainer
 Rencontre avec Yvonne Rainer, chorégraphe et danseuse expérimentale, à l'occasion de sa tournée au Québec. 12 et 13 novembre à 19h et 20h30. Musée des beaux-arts de Montréal. Entrée libre.

Line-Up
 Spectacle de la compagnie Trisha Brown en présence de Perreault et Brown. 11 novembre à 20h30. 150 places. Tarif unique pour les deux. 100\$ (incl. taxes).
 Rencontre avec Trisha Brown: 12 et 13 novembre à 19h et 20h30. Musée des beaux-arts de Montréal. Entrée libre.

Groupes de la Fiace Royale
 Chorégraphes de Jean-Pierre Perreault et de sa compagnie. 12 novembre à 20h30. 150 places. Tarif unique pour les deux. 100\$ (incl. taxes).
 Rencontre avec Jean-Pierre Perreault: 13 novembre à 19h et 20h30. Musée des beaux-arts de Montréal. Entrée libre.

Films
 Documentaires sur la danse américaine et les traditions ethniques nord-américaines et orientales. 12 et 13 novembre à 19h et 20h30. Musée des beaux-arts de Montréal. Entrée libre.



Films

Auditorium
Musée des beaux-arts
de Montréal

Les danseurs ou travail

A Dancer's Work
 (E.U., 1982, 16 mm, 28 min.)
 Présenté par le Musée des beaux-arts de Montréal.
 Documentaire sur la danse américaine et les traditions ethniques nord-américaines et orientales.

Ouvrages de danse moderne

Autodance Spring
 (E.U., 1982, 16 mm, 12 min.)
 Présenté par le Musée des beaux-arts de Montréal.
 Documentaire sur la danse américaine et les traditions ethniques nord-américaines et orientales.

Théâtre de danse asiatique

Three Sacred Sites
 (E.U., 1982, 16 mm, 12 min.)
 Présenté par le Musée des beaux-arts de Montréal.
 Documentaire sur la danse américaine et les traditions ethniques nord-américaines et orientales.

Films

Auditorium
Musée des beaux-arts
de Montréal

La danse dans son contexte culturel

A Dancer's Work
 (E.U., 1982, 16 mm, 28 min.)
 Présenté par le Musée des beaux-arts de Montréal.
 Documentaire sur la danse américaine et les traditions ethniques nord-américaines et orientales.

Ouvrages de danse moderne

Autodance Spring
 (E.U., 1982, 16 mm, 12 min.)
 Présenté par le Musée des beaux-arts de Montréal.
 Documentaire sur la danse américaine et les traditions ethniques nord-américaines et orientales.

Films de Maya Deran

Maya Deran Films
 (E.U., 1982, 16 mm, 12 min.)
 Présenté par le Musée des beaux-arts de Montréal.
 Documentaire sur la danse américaine et les traditions ethniques nord-américaines et orientales.

Film de Cunningham et Bouhuus

Three Sacred Sites
 (E.U., 1982, 16 mm, 12 min.)
 Présenté par le Musée des beaux-arts de Montréal.
 Documentaire sur la danse américaine et les traditions ethniques nord-américaines et orientales.

Théâtre de danse asiatique

Three Sacred Sites
 (E.U., 1982, 16 mm, 12 min.)
 Présenté par le Musée des beaux-arts de Montréal.
 Documentaire sur la danse américaine et les traditions ethniques nord-américaines et orientales.

Films

Auditorium
Musée des beaux-arts
de Montréal

Dancers and Their Work

A Dancer's Work
 (E.U., 1982, 16 mm, 28 min.)
 Présenté par le Musée des beaux-arts de Montréal.
 Documentaire sur la danse américaine et les traditions ethniques nord-américaines et orientales.

Ouvrages de danse moderne

Autodance Spring
 (E.U., 1982, 16 mm, 12 min.)
 Présenté par le Musée des beaux-arts de Montréal.
 Documentaire sur la danse américaine et les traditions ethniques nord-américaines et orientales.

Films de Maya Deran

Maya Deran Films
 (E.U., 1982, 16 mm, 12 min.)
 Présenté par le Musée des beaux-arts de Montréal.
 Documentaire sur la danse américaine et les traditions ethniques nord-américaines et orientales.

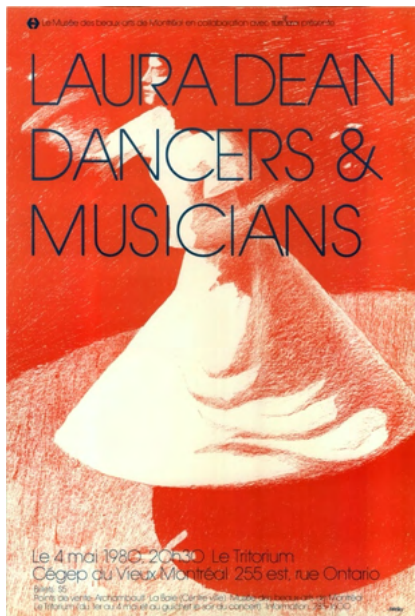
Film de Cunningham et Bouhuus

Three Sacred Sites
 (E.U., 1982, 16 mm, 12 min.)
 Présenté par le Musée des beaux-arts de Montréal.
 Documentaire sur la danse américaine et les traditions ethniques nord-américaines et orientales.

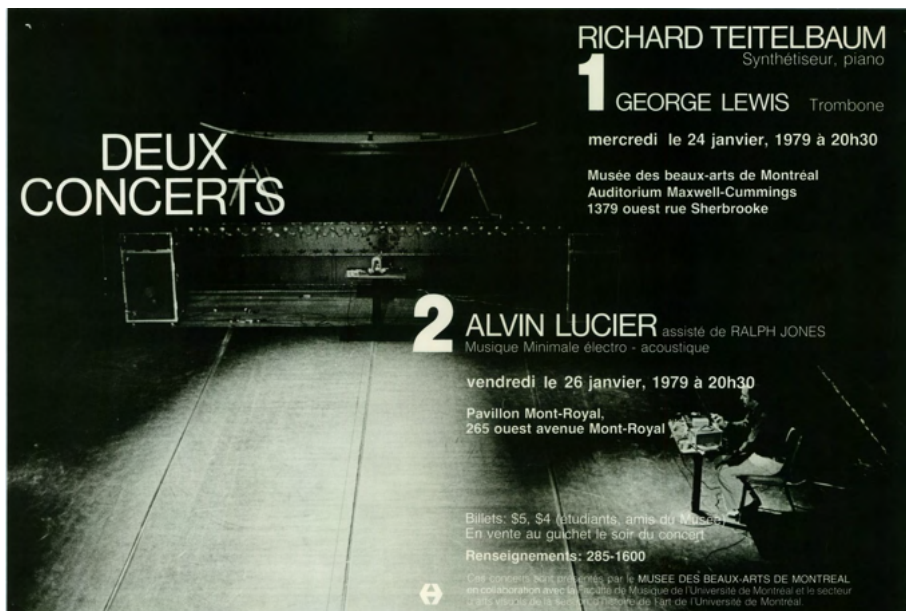
Théâtre de danse asiatique

Three Sacred Sites
 (E.U., 1982, 16 mm, 12 min.)
 Présenté par le Musée des beaux-arts de Montréal.
 Documentaire sur la danse américaine et les traditions ethniques nord-américaines et orientales.

Le MBAM, à l'initiative de ce service disparu, présentera d'autres grandes figures de la danse américaine : Lucinda Childs, Meredith Monk, Deborah Hay, entre autres. Édouard Lock, Ginette Laurin, Vicki Tansey, Jennifer Mascall, Louise Lecavalier, Margie Gillis y feront leurs premiers pas, de même que Catpoto, ce groupe de danse-contact qui incluait Dena Davida. Celle-ci devient une collaboratrice des Programmes publics par la suite. Nos figures historiques, liées au Refus Global, Françoise Sullivan, Françoise Riopelle et Jeanne Renaud, seront appelées à présenter leur travail, à cette époque encore trop peu connu d'un plus large public.



Même chose pour le jazz et la musique nouvelle, locale et internationale. Nous avons accueilli Michael Snow, Lee Konitz, Anthony Braxton, Terry Riley, Robert Ashley, Alvin Lucier, Steve Lacy, Evan Parker, Paul Bley, David Rosenboom, Richard Teitelbaum, Vincent Dionne, Jean Derome, Robert M. Lepage, Robert Leriche et tant d'autres. Ceci avec la collaboration de l'artiste Raymond Gervais, activiste dans le domaine de la nouvelle musique et programmeur à Radio-Canada dans ces années-là.



Une collaboration importante débute en 1978 et se poursuit jusqu'en 1982. Il s'agit de celle établie avec l'organisme Traditions Musicales du Monde, fondé par les compositeurs Jose Evangelista et John Rea, et le musicologue Ramon Pelinski. La plupart de la totalité des vingt-cinq concerts de cet organisme ont été coréalisés avec le MBAM, très souvent en lien avec l'Asia Arts Society de New York, et éventuellement des Événements du Neuf. On y accueille des musiciens et danseurs traditionnels du Japon, du Bhoutan, du Cambodge, d'Inde, de Birmanie, d'Espagne, de Corée, de Chine, de Bali, y compris des présentations de Wayang Kulit et de Kathakali. Ces concerts ont lieu à l'Auditorium du Musée, ou alors dans divers lieux participants du centre-ville. Plusieurs ateliers-rencontres avec les artistes se tiennent au Musée. Au tournant des années 1980, cette collaboration s'éteint et TMM disparaît autour de 1983.



Wayang Kulit avec Traditions Musicales du Monde

Comment représenter graphiquement ce programme ? On pourrait certes le faire en utilisant les techniques graphiques qui sont à notre disposition aujourd'hui. Faute d'avoir réalisé cet exercice à ce jour, je pense à un tableau de Sonia Delaunay : *Prismes électriques* (1914). Ce grand tableau de forme carrée est très graphique. Une succession de cercles à l'intérieur desquels sont dessinés des rayons, comme s'il s'agissait de multiples cibles, s'emboîtent les uns dans les autres. Chaque rayon est d'une couleur différente. Les couleurs glissent les unes dans les autres, comme « tricotées » à grande échelle. Les formes sont estompées. Ainsi, elles vibrent encore plus que si elles étaient clairement définies et circonscrites comme dans d'autres tableaux semblables de Delaunay. Le rythme des formes se mêle aux intensités des couleurs. Le tableau vibre d'énergie, c'est en ce sens qu'il est électrique. Une seule et même forme est vue de différentes façons, selon l'angle, selon son morcellement, selon sa juxtaposition avec d'autres formes aux surfaces variées sur le plan de la taille, selon sa couleur en contraste avec les couleurs d'autres formes.



Sonia Delaunay : *Prismes électriques*, 1914

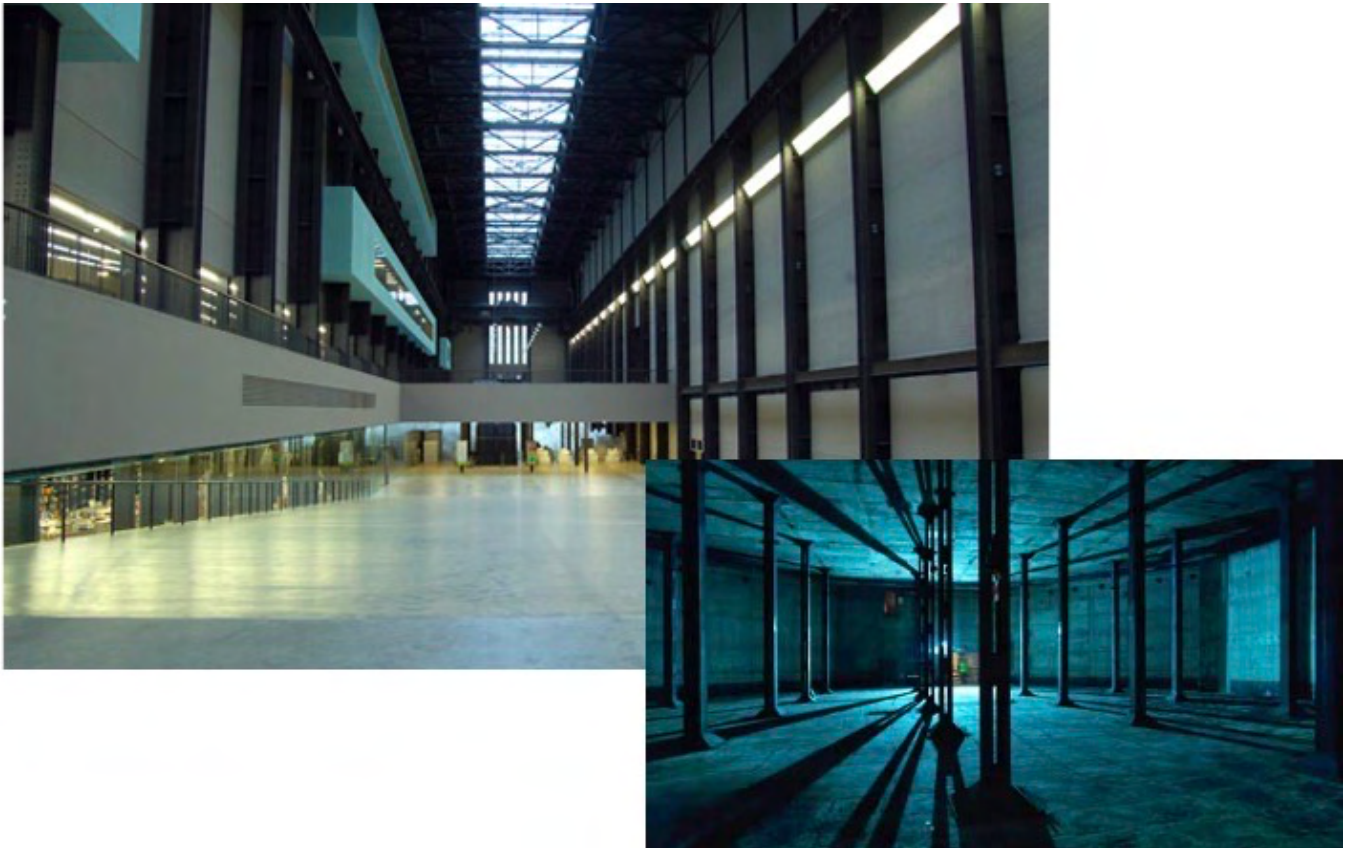
Ce tableau me semble judicieusement faire écho à l'ensemble de nos activités : l'une jouant sur l'autre, l'une contaminant l'autre, l'une éclairant l'autre, l'une, dans sa connectivité avec une autre, produisant un sens nouveau, une nouvelle forme de savoir, au croisement de l'autre, de ses autres jouant dans le grand ensemble. Les intensités créent ainsi des chocs, au-delà des façons conventionnelles ou habituelles de voir et de transmettre les connaissances, lesquels chocs produisent du nouveau, de l'inédit qui permet d'appréhender l'inconnu.

Montréal aura connu toutes ces années durant l'éclosion d'un grand nombre de rencontres inusitées avec des artistes du monde entier. Surtout, il aura expérimenté ce que c'est qu'un musée laboratoire, un musée en vie, pour la vie.



TATE MODERN, LONDRES : UN MUSÉE DU ET POUR LE XXI^e SIÈCLE

Ma nomination à la Tate Modern en avril 2010 est une tout autre histoire. Elle se produit suite à un concours international et à un processus de recrutement rigoureux pour un nouveau type de poste institué par ce musée. Celui-ci répondait au désir de l'institution de bâtir une nouvelle approche synergique, sur tous les plans, qui puisse correspondre aux besoins du XXI^e siècle. On en était à construire une nouvelle aile à côté du premier bâtiment qui a accueilli cette nouvelle Tate dès 2000, qui contrairement à la Tate Britain de l'autre côté de la Tamise, devait introduire l'art moderne et contemporain international, tout en y intégrant l'art britannique, et élargir son public non seulement localement, mais internationalement.



La Tate Modern s'est retrouvée à cette époque dotée des meilleurs cerveaux dans la profession, dont un bon nombre recrutés ailleurs qu'en Grande-Bretagne. L'équipe de conservateurs, constituée d'une vingtaine de personnes, menait plusieurs projets de front, tout en participant à de nombreux partenariats de l'institution avec d'autres institutions ou organismes sur le plan local et international.

Nombreux étaient ceux qui voyageaient sans répit sur les divers continents. La mondialisation avait ouvert le champ de l'art et la Tate Modern comptait bien devenir un leader en la matière à travers ses expositions, événements et collections. Les conservateurs de la Tate Modern ratissaient large et ramenaient la plupart du temps de l'information et des contacts inconnus d'autres institutions œuvrant en art contemporain ailleurs dans le monde. On lui doit les premiers programmes de découverte et de collectionnement d'art au Moyen-Orient, en Amérique du Sud et en Asie. Depuis un moment déjà, la Tate « National », organisme qui chapeaute les cinq musées qui opèrent sous la bannière TATE en Grande-Bretagne, avait mis sur pied un département Recherche, et au moment où j'y suis arrivée, elle était en train de transformer son département Éducation en département Learning, où tous les programmeurs portaient dorénavant le titre de *curator*. Cette restructuration menée tambour battant s'est trouvée à transformer le rapport de la Tate au public, l'ouvrant à de multiples publics, dont certains jusque-là négligés par la façon de faire traditionnelle, et abordant de nouvelles problématiques orientées sur les enjeux du nouveau siècle.

La mise en place du poste que j'ai occupé, intitulé « Head of Exhibition Research and Development », venait pousser encore plus loin ce désir de changement en vue de tenir compte des nouvelles réalités du XXI^e siècle. Notons que la Tate Modern a été l'un des premiers musées à valoriser de façon constante, et surtout en l'inscrivant dans son programme d'expositions, la question de la performance (tout autant que l'axe Recherche). Mon expérience des « *live arts* » (entre autres, à titre de fondatrice et présidente-directrice du FIND _Festival international de nouvelle danse, à Montréal 1985-2003), autant dans les arts visuels, la musique que la danse, a sans doute contribué à faire en sorte que je sois appelée pour remplir ce mandat. La notoriété de la revue PARACHUTE que j'avais fondée en 1975 et dirigée jusqu'en 2000, a pu jouer également. La revue était connue des conservateurs pour qui ce fut au fil des ans un outil d'apprentissage, et puis de référence. Cela explique sans doute aussi pourquoi je me suis sentie bien accueillie par cette équipe du tonnerre.



Voici le mandat correspondant à ce poste, salué de toute part lors de son annonce par des collègues à l'échelle internationale, comme étant une innovation majeure dans le domaine des musées. Sur le plan personnel, il a également été noté que c'était fort judicieux qu'on ait attribué ce poste à quelqu'un dont l'action ne s'était pas limitée au monde des musées.

Contribuer à l'expertise intellectuelle et curatoriale ainsi qu'au développement stratégique de la vision créative de Tate Modern ainsi qu'à la dimension internationale croissante de son programme d'expositions dans le cadre du projet TTM (Transforming Tate Modern). En tant que membre senior de l'équipe de la conservation responsable du programme de TTM, aux côtés des responsables de la présentation et de la gestion du programme des expositions, contribuer à la transformation de la Tate Modern et s'en faire le chantre et le porte-parole.

Aider le conservateur en chef et les autres cadres supérieurs à diriger le département et l'équipe. Diriger et gérer le personnel de conservation afin de développer des projets distinctifs.

Coach, motiver et développer le personnel de la conservation afin qu'ils atteignent leurs objectifs personnels et organisationnels.

Il s'agissait concrètement de veiller à générer des contenus innovants sur le plan des idées véhiculées dans les expositions et les publications, à la fine pointe de la recherche sur le plan international. Il fallait travailler de près avec les conservateurs, mais aussi avec la direction des expositions sur le plan de leur programmation et de leur mise en place. Donc dramaturgie et scénographie devaient être enrichies dans ce processus collaboratif qui visait à atteindre un maximum de résultats par rapport à la connaissance et à la créativité. La recherche devait être valorisée et devenait un point fort de l'idée qu'on se faisait de la nouvelle Tate Modern. Ce nouveau rôle qu'on m'avait confié devait contribuer et même mener à l'agentivité de tout un chacun en ce sens, sans perdre de vue que l'ambition était de rejoindre de nouveaux publics, tout en cultivant la diversité des publics déjà acquis à cette Tate Modern, qui déjà avait bouleversé la donne dans le contexte local et international. Il fallait également étendre cet esprit de collaboration aux institutions et organismes de la ville, mais également créer des partenariats à l'international. Ceci ne se limiterait pas à l'accueil d'expositions venant d'ailleurs, ou coproduites avec d'autres institutions dans le monde, mais devait aussi comprendre des actions communes sur le plan de la recherche et de la façon de penser le mandat des musées occidentaux. Toutes ces mesures concernaient également la façon d'exposer et de gérer les collections.

En résumé, ce mandat comprenait les axes suivants : Recherche, Expositions, Collections, Learning, Publications et même Médias, puisqu'il s'agissait d'arrimer le tout avec une stratégie média qui puisse accueillir tant la découverte des expositions et des collections, favoriser des modes d'apprentissage innovants, et faire place à la création dans l'espace du Web.

Comment faire ? Je devais combiner toutes ces tâches, tout en m'assurant que le train avance. Dans l'esprit pragmatiste qui oriente toujours ma façon de travailler, j'ai d'abord procédé à des rencontres *one-to-one*, individuelles, avec tous les acteurs de la donne, soit les membres de l'équipe de la conservation, du Learning, des Publications, du département Médias, de celui de la Recherche au niveau de Tate National, et même du Développement financier, tout cela afin d'évaluer les activités de chacun, de noter les brèches, les manques et les possibilités. Je suis passé à travers de nombreux documents stratégiques, des rapports d'activités, des documents produits par la Tate Modern depuis son ouverture. J'ai pris connaissance des processus de collectionnement et des collections existantes. De la façon de travailler de chacun, de leur histoire, leurs envies, leurs désirs à court et plus long terme. En quelques semaines, j'ai rencontré une soixantaine d'acteurs en solo, et assisté à de nombreuses réunions : au

niveau de la direction de la Tate National, laquelle était menée par Nicholas Serota et à laquelle assistait les directeurs des quatre Tate (Britain, Modern, Liverpool et St-Ives), réunions de la direction de la Tate Modern au sujet des expositions, réunions des conservateurs, réunions des équipes des Publications, du Learning et de la Recherche, à Tate National. Se sont ajoutées des rencontres à la Tate Britain, avec la direction et avec certains conservateurs, des rencontres avec de grands mécènes, les directeurs et conservateurs d'autres musées londoniens, les directeurs de programmes en art de UCL (University College London), de Goldsmiths et du Royal College, des galeries et centre d'art, des artistes et intellectuels londoniens. J'ai pu aussi commencer à faire des liens avec nos collègues dans d'autres villes, principalement Paris, Madrid et New York.

Malheureusement, au-delà de cet état des lieux, je n'ai pas eu la possibilité de poursuivre ce mandat. Les Conservateurs ont pris le pouvoir à l'automne 2010 et ont immédiatement imposé des coupures de budget aux institutions culturelles. Mon poste étant nouvellement créé, mon arrivée récente, et sans citoyenneté britannique, un processus *kafkaïen* a fait en sorte que ce poste a été annulé.

J'avais tout de même eu le temps de comprendre cette grande et impressionnante machine que représente la Tate, et de nouer des liens durables avec nombre de ses acteurs, ainsi qu'avec le milieu londonien. J'ai beaucoup appris de tous ceux que j'ai rencontrés et imaginé de nombreuses possibilités de développement pour la Tate Modern en particulier. Comme j'envisageais mon travail comme s'activant à partir d'un socle fort, celui de la collaboration, du partage des savoirs et de l'échange, dans le but de générer de la créativité et des propositions inédites, j'en suis rapidement venue à penser un dispositif qui nous permettrait d'avancer collectivement, et non seulement sur le plan individuel. Il est toujours primordial à mon point de vue que l'individuel soit en synergie avec le collectif et que l'un alimente le développement et l'avancement de l'autre. Voici ce qui s'est produit.

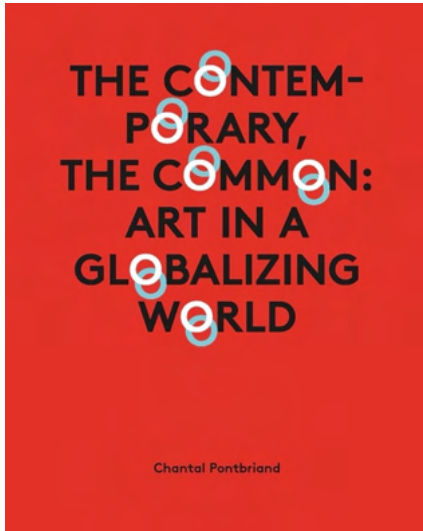
J'entendais constamment l'expression *knowledge production* dans cet environnement londonien en particulier. Ma réflexion m'a mené à approfondir ce concept qui s'adresse non seulement au résultat, mais tout autant au processus. Il s'agissait donc de mettre en place un processus qui puisse mettre en valeur le savoir produit par les acteurs de la Tate Modern, et ceci dans le but d'orienter ce savoir vers la découverte et éventuellement la mise en place de nouvelles façons de voir et de faire. Je m'étais rendu compte dans le contexte des nombreuses rencontres réalisées dans le cadre de ce mandat, qu'il y avait peu d'échanges ou de possibilités d'échanges entre les acteurs du lieu et que par le fait même, il fallait introduire un dispositif qui puisse lui-même faire en sorte que la production du savoir, réalisée encore une fois à un haut niveau par les joueurs individuels, puisse agir au niveau de l'ensemble. Je me suis donc intéressée à la théorie de l'acteur-réseau de Bruno Latour, et à Alfred North Whitehead, qui a beaucoup inspiré Latour, et je me suis également penchée sur le *knowledge management*. C'est un processus qui s'appuie sur les recherches sur la cognition, la théorie cognitive de l'apprentissage, les théories de l'apprentissage en général, et la technologie de communication et d'information.

Jonglant avec ce concept, je me suis tournée vers l'*Action Research*, et j'ai mis ce processus en place. J'ai immédiatement obtenu la collaboration des conservateurs qui, je l'avais constaté, étaient avides d'échanges, valorisant ce qu'ils apprenaient tout un chacun dans leur travail et leurs voyages, pouvant

leur permettre de recevoir du *feedback* sur leurs propres découvertes et leur propre cheminement, et pouvant également mener à de nouvelles idées et de nouveaux projets.

Là encore, comme au Musée des beaux-arts, ce qui s'est mis à jouer dans ce contexte, c'est l'importance de se frotter aux autres, à leurs connaissances, à leurs sensibilités, à leurs émotions, à leurs façons particulières et personnelles d'aborder des problèmes et de les résoudre. Multiplier les perspectives, changer de formes, partager des expériences sont des postures empreintes de générosité qui finissent par aboutir à un plus, un surplus qui favorise la vie bonne, selon l'expression qu'utilisent tant Hannah Arendt, Giorgio Agamben que Judith Butler, dont un des livres porte ce titre.



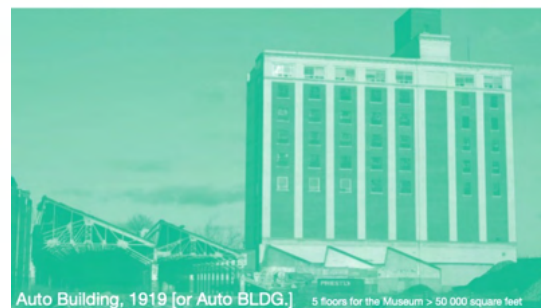


TORONTO_ UN MUSÉE LABO POUR UNE VILLE LABO : DU LOCAL AU GLOBAL

Après avoir passé une dizaine d'années en Europe, je suis de retour au Canada en 2015 ayant très envie de revenir chez moi et de continuer à y œuvrer, bâtissant sur mes expériences antérieures et sur ce que l'Europe m'avait permis d'apprendre et de développer.

Je reviens avec un livre, une troisième anthologie de mes essais, que j'intitule *The Contemporary, the Common : Art in a Globalizing Age*. Je suis prête pour une nouvelle expérience où je mettrai à profit les connaissances acquises, les nouveaux protocoles d'expositions et d'événements explorés, les rencontres, les découvertes encourues, de même que mes réflexions sur les enjeux socio-géopolitiques qui caractérisent ce nouveau siècle.

Museum
Of
Contemporary
Art
Toronto, Canada



Le hasard a voulu que je sois approchée pour diriger un nouveau musée d'art contemporain à Toronto. Il s'agissait d'en jeter les fondements et d'élaborer le projet. Nous partions quasiment à zéro. Ce qui

allait devenir le MOCA_Toronto_Canada était un projet issu d'un centre d'art qui a existé dans cette ville sur Queen Street de 2005 à 2015. Sachant que l'organisme devait quitter son lieu, le conseil d'administration avait procédé à des études concernant la faisabilité de transformer le petit MOCCA, comme cela s'appelait, en véritable musée. La firme ayant procédé à cette étude recommanda un lieu qui disposerait de 50 000 pieds carrés. Alors qu'on avait entamé la recherche d'un tel lieu, un promoteur immobilier se présenta avec une proposition très intéressante. Il s'agissait d'Alfredo Romano, le PDG de Castlepoint, un des plus grands promoteurs immobiliers de la ville. Castlepoint avait acquis quelques années auparavant un immeuble de dix étages construit en 1919, l'AutoBLDG, l'une des premières tours de la ville, bâtiment classé patrimonial et situé dans le quartier Lower Junction, à l'est du Centre-Ville de Toronto. La proposition était la suivante : Castlepoint allait mettre cinq étages, en plus du sous-sol, à la disposition du musée. Ses architectes, soit Architects Alliance, allaient faire le plan des rénovations selon les besoins transmis par le musée, et un bail de quarante ans à un taux intéressant allait être proposé. Le Conseil s'est prévalu de cette proposition, et se mit à la recherche d'un « CEO » pour mener le projet à partir de là.

La date d'ouverture fut fixée avant mon arrivée à mai 2017. J'avais en principe environ un an et demi à ma disposition pour mener le projet à bien, échéancier que j'avais bien évalué et que je jugeai réaliste, vu le soutien de Castlepoint.

Les choses se sont déroulées rondement. Dans les premières semaines à l'automne 2015, j'ai rencontré les principaux acteurs déjà inscrits dans la dynamique du projet : les membres du CA, le promoteur immobilier et son équipe, un consultant chargé du développement du projet général jusque-là, un autre consultant pressenti pour le financement privé, et l'équipe de Leo Burnet, une firme de communication-marketing internationale ayant un important bureau à Toronto. Une petite équipe était déjà là pour me seconder, une assistante personnelle, un agent de communication, une responsable du *membership*, et une comptable. Après avoir présenté un projet détaillé au CA le 17 novembre, je me suis mise à le concrétiser. En quelques mois, nous avons mis au point le programme architectural faisant écho au projet déposé en novembre, de même que les plans pour la rénovation du bâtiment, la charte graphique et les outils de promotion, la mise en place d'un comité pour le financement privé, l'élaboration d'un projet de campagne de financement privé avec la firme The Offord Group, celui du projet de financement public avec Navigator. La mise en place d'un programme d'expositions pour trois ans avec des conservateurs invités qui venait s'ajouter aux expositions que je souhaitais réaliser, de même que celles de David Liss, qui ayant quitté la direction à la fermeture du centre d'art sur Queen Street, demeurait conservateur au musée. De multiples rencontres ont eu lieu avec de potentiels donateurs, privés ou corporatifs, des directeurs des galeries universitaires, les directeurs de programmes soit à l'Université York, soit à l'université de Toronto, la direction d'OCADU, la grande école d'art de la ville, l'Art Gallery of Ontario, le Gardiner Museum, le Royal Ontario Museum, l'Aga Khan Museum, le Royal Conservatory of Music, le festival des arts vivants Luminato, le Festival de film TIFF, les centres d'art Power Plant, Mercer Union et d'autres, et une multitude d'artistes et de galeries.

Le projet, encore là, devait reposer à mes yeux sur une dynamique inscrite sur le territoire et prendre en compte les nouveaux enjeux tant des pratiques artistiques, du collectionnement, que des publics. Quant aux publics justement, c'est cet enjeu qui m'a particulièrement attiré par rapport à ce nouveau

mandat. La population de Toronto a grandi de façon exponentielle au cours des dernières décennies pour en faire une ville où cohabitent des immigrants qui forment 55% de la population et qui proviennent de plus de 200 pays. Toronto est devenue une ville laboratoire où se construit sous nos yeux ce que j'appelle un Nouveau Nouveau Monde. Le MOCA se devait de tenir compte de cette nouvelle réalité, tout en ouvrant davantage Toronto à la scène internationale et en offrant une plateforme à ses artistes axée d'abord et avant tout sur la création, la recherche et le développement. Parallèlement, nous avons pris soin de rédiger un plan stratégique et de déposer une demande de subvention au ministère du Patrimoine du Canada pour la rénovation et la mise en place du musée.

Ce projet fut suffisamment avancé pour le présenter lors d'une grande conférence de presse le 26 mars 2016. Ma présentation a été suivie de celle du Maire John Tory et du promoteur Alfredo Romano. La conférence de presse fut accompagnée d'un dossier, versions anglaise et française, d'une quarantaine de pages, expliquant en détail les diverses dimensions du projet.



Auto BLDG, Lower Junction, Toronto_ AmAncienne Agora, Monastiraki, Athènes_ Arsenal, Venise
MOCA_Toronto_Canada > AGORA et NEXUS

La vision au cœur du musée fut inspirée du lieu physique mis à notre disposition, de ses qualités architecturales et de sa situation dans la ville, de même que du fait qu'il était projeté par le promoteur immobilier que ce bâtiment patrimonial allait être entouré de sept tours à vocation résidentielle et commerciale, et d'une série de maisons de ville. Le musée se trouverait donc au cœur d'une communauté adjacente de quelques milliers de personnes dont le Musée serait l'épicentre. Déjà, ce quartier dans lequel il se trouvait accueillait depuis un moment nombre d'ateliers d'artistes. De plus, il était à proximité de Mississauga, ville « nouvelle » d'un million d'habitants, en grande partie des

immigrants du Pakistan parlant l'urdu. Nous nous retrouvions par conséquent dans une situation semblable au Louvre Abou Dhabi, construisant un musée devant desservir une population habituellement peu appelée ou habituée à fréquenter un musée.

Ce musée devait devenir « *everyone's living room* », en somme un *squat* pour tous. On en pousserait la logique jusqu'à inviter des visiteurs à y réaliser des projets de séminaires, et même d'exposition, tout en travaillant avec eux quant à la dimension recherche et développement de ces projets.

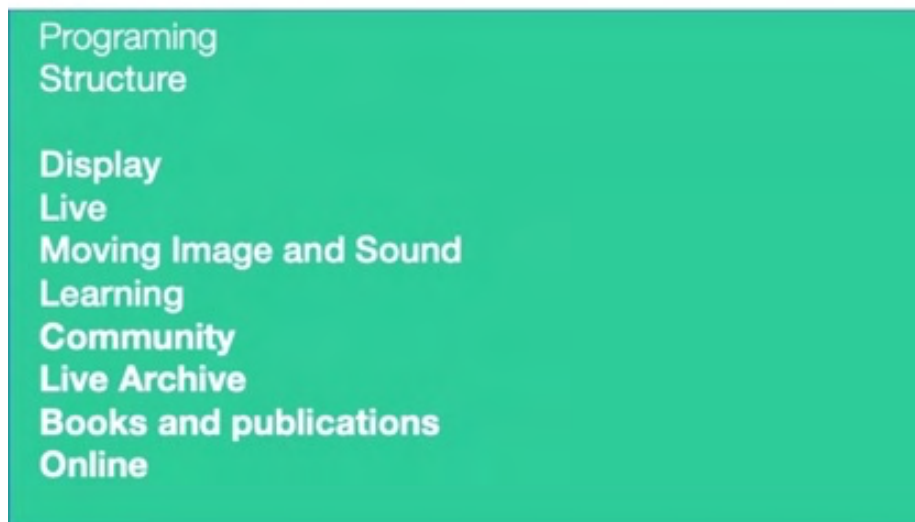
L'architecture du bâtiment patrimonial s'y prêtait, rappelant des formes empruntées à un passé où la convivialité était favorisée par les arcades des villes antiques et moyenâgeuses. Les leitmotifs du musée s'articuleraient autour des concepts d'Agora, la place publique, et de Nexus, le lieu de rencontre, de partage et d'échange.

What is the task of a « Museum of the XXIst C » ?

- Enhancing contemporary art
- Encouraging cross-breeding in the arts
- Recognizing diversity
- Working with globalization
- **Living and acting with conviviality and hospitality**
- **Working through today's world**
- **Working with today's artists**
- **Being a place for working out democracy**

- Le rez-de-chaussée, lieu d'accueil, favoriserait les premiers contacts avec des œuvres, des performances, des activités discursives, un amphithéâtre inspiré de l'époque gréco-romaine allait occuper une partie de cet étage. Un café et une librairie, une autre partie. Les marches de l'amphithéâtre pouvaient éventuellement accueillir des manifestations discursives spontanées, si jamais des visiteurs souhaitaient y former un groupe de discussion. Tel Socrate, un artiste en résidence serait invité à discuter librement avec les visiteurs (comme premier invité, j'avais pensé à l'artiste autochtone Duane Linklater).
- Les deuxième et troisième étages étaient réservés aux expositions, ce qui n'excluait pas les expositions performatives, *live*. Ou un mélange de formes *live* et non *live*.

- Le quatrième étage allait être équipé de tables de travail, de chaises, d'ordinateurs, de canapés, d'un petit café, de salles de rencontres, d'une salle « technique » elle-même équipée de scanners, de photocopieurs, de matériel graphique, etc. Ce lieu donnerait accès à des archives peu accessibles ou peu connues. Déjà les pourparlers avaient commencé avec les archives de la famille Thompson, où on retrouve The Archive of Modern Conflict, ou encore les archives acquises par l'agence Reuters, propriété de la famille. Des liens avec des archives spécialisées au Moyen-Orient et en Asie étaient envisagés. Les visiteurs seraient appelés à occuper ce lieu, soit pour la détente et la réflexion, ou pour l'échange et la conversation. Ce lieu allait en être un de production du savoir. Des programmeurs-curateurs y seraient à la disposition des visiteurs pour discuter des expositions ou événements en cours au Musée, ou dans le monde, des ressources au niveau de cette grande archive qu'est devenu le Web. Des rencontres et des séminaires allaient être organisés à la suggestion des visiteurs ou des programmeurs-curateurs, sur des enjeux et des sujets reliés aux dynamiques suscitées par la programmation ou par les débats publics en cours à propos de l'art ou de l'actualité géo-sociopolitique.
- Le cinquième étage logerait les bureaux, des salles de réunion, une bibliothèque et une salle se prêtant à des performances, des répétitions, ou des cours de danse, de musique, de yoga, de pilates ou autres.



Trois expositions furent présentées lors de cette conférence de presse, couvrant la première année de sa mise en route.

- La première, intitulé *ODYSSEY 2040*, devait lier le bâtiment, son histoire, sa forme, avec les enjeux du XXI^e siècle. *Odyssey*, sous ma responsabilité comme commissaire, se présentait comme une épopée, un nouveau commencement, une opportunité, un lieu de découverte quant à la manière de créer et d'orienter un nouveau musée, une nouvelle façon de faire des

expositions et d'amorcer une collection en lien avec les temps présents et les nouvelles pratiques. L'exposition serait réalisée en collaboration avec des artistes tant de la scène canadienne qu'internationale. Quant au « 2040 » inscrit dans le titre, il s'agit de l'année où la population du Grand Toronto atteindra les dix millions. Tout un *challenge* sur le plan des enjeux auxquels l'art actuel est confronté.

- La deuxième avait pour objectif de se pencher sur les réalités de l'art se produisant aujourd'hui dans la grande ville globale qu'est devenue Toronto en si peu de temps. Son titre TORONTO: YOU ARE HERE était emprunté à un graffiti apparaissant sur un mur de la ville. Une dimension historique, une sorte de regard rétrospectif sur les pratiques développées à Toronto, allait être réexaminée en fonction du présent. David Liss, habitant Toronto de longue date, devait porter ce projet à titre de commissaire.
- Une troisième exposition allait être confiée à Catherine David, directrice adjointe du Musée National d'Art Moderne au Centre Pompidou, et ex-commissaire de documenta X. *China: Body to Body* visait à faire un état des lieux par rapport aux pratiques artistiques contemporaines issues de ce géant planétaire qu'est devenu la Chine. Premier regard du nouveau MOCA sur le monde, à l'extérieur de nos frontières, cette région du monde avait été choisie en fonction de l'importance de la communauté chinoise résidant à Toronto, la première en liste par rapport aux différentes communautés qui s'y sont installées au fil du temps, autres que celles d'autochtones, des Britanniques ou des Français et de leurs descendants.

En résumé, ce musée, au croisement de l'histoire, des enjeux du présent et du futur, devait être un véritable lieu de vie, en vie, un lieu de découverte et d'expérience. Il aurait pour but de transformer l'art, et de transformer la vie de chacun.



UNE PRATIQUE MUSÉOLOGIQUE SOUS FORME D'ENVOL

En guise de conclusion (ouverte), voici deux citations qui résument ce que j'essaie de vous transmettre aujourd'hui. La première est d'Hubert Marcuse. La deuxième de Rabindranath Tagore.

Deux mondes, deux temps, revendiquant une seule et même chose, la joie qui vient avec l'expérience

“L'art joue en effet un rôle très important dans les changements sociaux. Il ne le fait jamais directement, mais toujours de façon indirecte. Il développe la conscience, l'imagination, la sensibilité au-delà et à l'encontre des formes établies. Je ne crois pas que l'art puisse prendre une part active à quelque action politique que ce soit qui vise à apporter dans la société un changement radical et je crois que la fonction essentiellement critique de l'art transcende tous les mouvements politiques. Je vois l'artiste comme un créateur d'images, de besoins et d'impulsions qui révèlent les profondeurs de la répression sociale et individuelle et la possibilité d'une société meilleure pour l'avenir”. – Hubert Marcuse

« Je dormais et je rêvais que la vie n'est que joie. Je m'éveillais et je vis que la vie n'est que service. Je servis et je compris que le service est joie. » – Rabindranath Tagore

MOVE



Yang Fudong, Seven Intellectuals in a Bamboo Forest - Part 4, 2007



25.02.2021

PONTBRIAND W.O.R.K.S.

| We_Others and myself_Research_Knowledge_Systems |



CHANTAL PONTBRIAND est consultante, experte en planification stratégique, commissaire, muséologue, éditrice, et critique d'art contemporain, reconnue internationalement. Elle est historienne de l'art de formation, avec une spécialisation en administration. Son travail explore des problématiques de mondialisation et d'hétérogénéité artistique. Elle a été commissaire de nombreux événements internationaux, expositions, festivals et colloques, principalement dans les champs de la photographie, l'installation multimédia, la vidéo, la performance et la danse. Elle est directrice-fondatrice de la revue d'art contemporain *PARACHUTE*, dont elle a coordonné 125 numéros entre 1975 et 2007. De 1976 à 1978, elle a créé et dirigé le secteur des Programmes publics au Musée des beaux-arts de Montréal. Après avoir mis-sur-pied plusieurs événements en rapport avec la performance, elle a co-fondé et dirigé le FIND (Festival international de nouvelle danse) à Montréal, de 1982 à 2003. Entre 2005 et 2015, elle a vécu à Paris et à Londres. En 2010, elle a été nommée Head of Exhibition Research and Development à la Tate Modern à Londres, et a fondé par la suite Pontbriand W.O.R.K.S. [We_Others and Myself_Research_Knowledge_Systems] regroupant ses activités de commissaire, de critique et de consultante. Dans la foulée de son enseignement à l'Université Concordia, à l'UQAM et à Banff, elle a été Professeure Associée à la Sorbonne/Paris IV et à la Sorbonne Abu Dhabi en études curatoriales, de 2012 à 2015. En 2015-2016, elle a travaillé au développement de Demographics, un événement international en art contemporain prévu pour le Greater Toronto Area, et, brièvement, a occupé le poste nouvellement créé de Présidente-directrice du MOCA_Toronto_Canada. Entre autres activités, Chantal Pontbriand a organisé plus de 25 expositions, publié 22 livres, et elle a été consultante entre autres pour la LUMA Foundation, Paris Photo, Sam Art Projects et la Fondation Prince Pierre de Monaco. Depuis 2017, à nouveau basée à Montréal, sa ville natale, elle lance et prépare un nouveau type d'événement international en art contemporain, SPHERE(S), et écrit un livre intitulé *EXIL[E], Esthétique et Migration*.

Elle a obtenu le Prix du Gouverneur général du Canada en 2013, puis en 2014, elle a reçu un Doctorat Honoris Causa de l'Université Concordia et la médaille d'Officier de l'Ordre des Arts et Lettres en France. Elle est présidente d'AICA-Canada depuis décembre 2018.

Dernières expositions : *I See Words, I Hear Voices, Dora Garcia, The Power Plant, Toronto, Mark Lewis Above and Below, Le Bal, Paris, 2015; PER/FORM : How To Do Things with[out] Words, CA2M, Madrid, The Yvonne Rainer Project, Jeu de Paume, Centre d'art de la Ferme du Buisson, et Palais de Tokyo, Paris, Photography performs: The Body as the Archive, Centre de photographie d'Île-de-France (CPIF), en collaboration avec Agency, Dora Garcia, Of Crimes and Dreams, Fonderie Darling, Montréal, 2014, Higher Powers Command, Lhoist Collection, Belgique, 2010; HF/RG [Harun Farocki/Rodney Graham], Jeu de Paume, Paris 2009.*

Publications récentes : *Mutations, Perspectives sur la photographie, Steidl/Paris Photo, 2011 ; PER/FORM : How To Do Things with[out] Words, CA2M/Sternberg Press, Madrid/Berlin, 2014 ; Mark Lewis, Above and Below, Le Bal, 2015, Dora Garcia, Mad Marginal Cahier #4 » I See Words Sternberg Press, 2015; et PARACHUTE: The Anthology, JRP/Ringier, Zurich, 2012-2015 (4 volumes).*

Parmi les 22 livres qu'elle a publiés, trois sont des anthologies de ses essais: *Fragments critiques*, Éd. Jacqueline Chambon, Paris, 1998; *Communauté et Gestes*, Éd. Parachute, Montréal, 2000, *The Common, The Contemporary : Art in A Globalizing World*, Sternberg Press, Berlin, 2013. Deux Nouvelles anthologies sont en préparation : *Pourquoi la performance aujourd'hui?*, et *Changing Institutions for Changing Times*.