

François Dion

The Independent Curator: the Art of Posture and Flexion

Je vais commencer en remerciant particulièrement AOGA et ARCCO d'avoir organisé cette rencontre, ce séminaire. Jewell me connaît depuis assez longtemps pour savoir que c'est le genre de manifestation, de rencontre que j'apprécie énormément et que j'essaie de développer, de soutenir le plus possible dans mon propre milieu de travail et auprès des groupes, des collectivités, et des associations avec lesquelles je travaille. C'est vraiment pour moi une initiative qui me permet de mettre mon propre travail en perspective—mes réflexions—briser un peu l'isolement créé par la routine qui souvent nous engage dans un tourbillon de détails qui est plutôt très souvent emmerdant. Et puis ce partage d'idée et de rapprochement d'individus m'est particulièrement cher parce que je pense que c'est, pour moi enfin, une motivation qui est une part, je dirais, très importante de la raison d'être pour laquelle je suis dans ce milieu-là.

Alors, ma présentation va être très conviviale, c'est-à-dire que j'avais déjà écrit plusieurs versions de texte. Je me suis toujours un peu retrouvé devant une sorte d'insatisfaction pour chacune d'elles. Et puis dernièrement, vendredi soir ici dans ma chambre, j'ai pondu une refonte un peu des idées que je voulais amener. J'espère que ce ne sera pas trop décousu.

Ce qui me plaît beaucoup c'est qu'il y a plusieurs des idées que je vais aborder ici qui ont déjà émergées ici dans des discussions qu'on a eues. Donc ça va nous permettre de retourner sur certains points qui ont été évoqués par certains et ça va nous permettre peut-être de poursuivre un peu la discussion.

Je ne reviendrai pas sur le titre pompeux que j'avais mis dans la description que j'ai donnée, parce que ce n'est pas approprié. Mais je vais revenir sur certains points : la question de la position, de la posture pour moi c'est important—le réseau, les affinités, la question de l'usage. Je ne me rappelle plus, il y a quelqu'un qui a utilisé ce terme-là. J'emploie aussi souvent la notion de compétence, de développement des compétences. Et puis pour moi aussi le médium de l'exposition c'est vraiment une

représentation. Alors, je reviendrai là-dessus un peu plus précisément : la question de la flexibilité, la question de la flexion, la capacité de bouger, de s'adapter à un contexte, un projet, une idée, un but en fonction de le transmettre et de le partager à d'autre monde.

Je vais aussi commencer par me présenter moi-même, parce qu'il y a plusieurs personnes ici qui ne sont pas familières avec mon parcours, mon parcours d'opérateur d'art. J'avais un ami français qui était chez moi pour une semaine—la semaine dernière—et ils utilisent souvent cette expression-là que je trouve plutôt charmante. J'aime bien m'appeler un opérateur d'art. J'ai un profil d'historien d'art. J'ai étudié à l'UQAM l'histoire de l'art mais j'ai fait mon mémoire de maîtrise sur les années 1920 à Montréal. Donc l'art contemporain c'est quelque chose qui est venu un peu après, bien que très rapidement. Même à l'université j'étais déjà un peu impliqué à titre de critique pour un hebdomadaire à Montréal, le journal *Voir*. Et puis c'est ça qui m'a amené à vouloir travailler davantage directement avec le milieu, avec les artistes, avec les autres commissaires, et centres d'exposition à Montréal.

Je dois préciser que j'organise des expositions de manière ponctuelle. Je le fais quand ça me plaît. Je le fais généralement avec des personnes avec qui j'ai envie de travailler. Je n'ai pas de pression de ce côté-là bien que les pressions peuvent venir un peu plus tard dans le développement du projet. Le plus souvent, l'initiative, ou « *l'impulse* », comme ils disent en anglais, qui génère le désir de travail sur un projet d'exposition, est plutôt hors-contexte, en-dehors en tout cas de contraintes institutionnelles.

Mon parcours aussi est marqué par un passage à travers les centres d'artistes, qui est plutôt important je dirais. Et pour deux raisons principales : la première parce que j'y ai passé beaucoup d'années. J'ai travaillé au sein du collectif de la galerie Optica pendant huit ans. Et puis j'ai moi-même été directeur d'un centre d'artistes à Ottawa, la galerie SAW. J'ai travaillé pour le RCAAQ, j'ai collaboré à ARCCO, et puis maintenant je me retrouve au centre d'information Artexte qui est un organisme qui longtemps été associé aux centres d'artistes. Ce n'est peut-être pas un centre d'artistes standard, parce que, au fait, la direction—la mienne et celle de mon conseil d'administration—est beaucoup menée par des gens qui ne sont pas

des artistes. Il y a des artistes qui font parti du collectif et de la direction mais la majorité des gens ce sent des professionnels, des professeurs ou des conservateurs dans des institutions et des professeurs en bibliothéconomie aussi.

La deuxième raison pourquoi les centres d'artistes c'est justement la question de la flexibilité. Pour moi ce réseau-là permettait une approche de travail qui était extrêmement flexible, très ouverte avec un minimum de contraintes institutionnelles qui faisait qu'on pouvait développer une approche, une perspective sur un sujet particulier, ou avec un groupe artistes et l'amener à terme de manière peut-être plus facile—souvent sur une échelle beaucoup plus petite—mais enfin, peut-être plus facile que si j'avais à répondre à un contexte institutionnel avec, des pressions qui viennent de différents domaines, du social et de l'organisme comme tel.

Aujourd'hui je dirais que mon travail est beaucoup marqué par l'administration, la gestion—la gestion budgétaire évidemment—mais aussi la question de la gestion des ressources humaines. C'est un aspect de mon travail qui me touche beaucoup et qui me ramène à des préoccupations justement de rapports humains et de relations de travail, qui, je trouve, font sensiblement parti du travail de commissariat qu'on a à faire.

Donc si on va un peu plus précisément sur la question du commissariat d'exposition : dès ma première exposition que j'ai faite pour le compte de la galerie VOX, j'ai toujours présenté au fait l'exposition comme une proposition à évaluer. Souvent, si les gens me demandent « qu'est-ce que tu fais au commissaire, qu'est-ce que ça veut dire ? », ou... Alors je leur dis souvent je mets des œuvres ensemble dans un espace. C'est une proposition que je fais. Il y a une sorte de logique à cette proposition-là et j'attends d'une certaine façon un certain *feedback*, soit de la part des artistes, soit de la part de mes collègues commissaires, soit de la part des gens de la galerie, soit de la part du public en général, de mère, en particulier.

J'avoue que ça ne vient pas très souvent, mais je reviendrai sur cette question-là un peu plus tard, mais c'est la question de la proposition qui est importante pour moi dans le sens où ce n'est pas un *statement*, comment pourrais-je dire ça, infaillible.

Au contraire, c'est vraiment là pour être évalué, pour être discuté et puis éventuellement peut-être pour remettre certaines assomptions en question, ou certains aspects de la présentation en question.

Donc le sujet de ma présentation au fait c'est : est-ce que Montréal a une scène ? Donc on revient un peu à la question de Kitty Scott, en partie, parce que Kitty parlait plutôt du Canada. Moi je veux prendre plutôt l'exemple de Montréal. Je suis un montréalais, je suis né à Montréal, j'ai travaillé seulement quatre ans à Ottawa et puis je suis revenu à Montréal.

Ce que je vais essayer de faire c'est d'essayer d'articuler un peu ma perception sur le contexte montréalais, entre autre, par rapport au commissariat d'exposition et puis de voir un peu—de pointer dans différentes directions—pour essayer de trouver des éléments de solution—ou enfin des éléments de réponse—qui pourraient amener des différentes approches, des manière différentes surtout de penser notre réalité parce que je trouve qu'il y a plusieurs choses qui sont assez problématiques présentement.

Donc Montréal, a t-il une scène ? La question, ce n'est pas moi qui la pose, au fait, c'est un critique d'art qui était venu pour une conférence importante d'historiens de l'art l'été dernier et qui m'avait contacté—en ma qualité de directeur de directeur d'Arttexte—pour voir s'il ne pouvait pas venir faire un peu de recherche. C'est un professeur à San Diego, John Welshman pour ne pas le nommer, qui écrit des livres assez importants. Un spécialiste de Paul McCarthy et certains artistes de la côte Ouest. C'est quelqu'un qui prépare un livre. Au fait, son objectif est qu'il prépare un livre pour Phaidon Press sur le monde, le monde de l'art. Et son idée de départ est de parler de grands centres, mais aussi de parler de petits centres qui sont en périphérie des grands centres et qui amènent un éclairage différent, un point de vue plus régional ou enfin qui remettent un peu en perspective ce qui se fait dans les centres les plus rapprochés.

J'ai donc avec lui plutôt discuté parce que je ne savais pas vraiment ce qu'il voulait, et puis il m'a laissé avec la responsabilité de fouiller dans la collection d'Arttexte et un peu partout en échangeant avec mes collègues pour essayer de sortir des textes,

des catalogues d'expositions, des choses comme ça qui parlaient de Montréal, qui présentaient en fait ce qui se passe à Montréal. Je n'en ai presque pas trouvé. Sinon peut-être en essayant de manière détournée, en expliquant : Joanne Lamoureux avait organisé une exposition sur la question du langage—la question du langage c'est un gros déterminant culturel au Québec—ça influence encore les réseaux dans lesquels on circule. C'est un peu tordu, ça ne parle pas vraiment de Montréal sinon que la majorité des artistes viennent de Montréal. Mais au fait ce n'est pas vraiment une exposition sur Montréal. Bref, j'ai trouvé très peu de choses. Alors ça m'a un peu titillé, un peu agacé, mais c'est quand même une réalité.

L'autre chose c'est que, pas tellement après ou avant, je ne me souviens plus, ma conversation avec John Welshman m'a fait rappeler une autre conversation que j'ai eue avec Vasif Kortun un commissaire d'Istanbul que vous connaissez probablement qui m'avait lui aussi contacté parce qu'il voulait voir Arttexte : il était en train de monter un centre d'art à Istanbul et puis il était très intéressé par la question de la documentation donc il voulait voir ce qu'on faisait.

Donc il s'assoit dans mon bureau et je lui demande en anglais « So, like how's Montréal ? So far, what's your appreciation ? ». Et il a répondu comme ça de manière un peu sèche : « Well, it's quite predictable ». Ça m'a un peu, pas nécessairement choqué, mais disons surpris. Et ce commentaire-là m'est revenu encore une fois par un autre commissaire international qui voyageait. Donc c'est un peu quelque chose qui me titille ces temps-ci. Je me demande comment on fait pour intéresser les gens de l'étranger à ce qu'on est, ou même pas seulement de l'étranger, mais du Canada à l'extérieur du Québec parce que Montréal n'est peut-être pas si présent. Enfin on pourra parler de ça une autre fois.

Les gens qui connaissent moins bien Montréal et qui se posent des questions, qui ont une certaine curiosité, comment on leur présente qu'est-ce qui se passe chez nous, de quoi ça parle, quels sont les enjeux principaux qui circulent ? Et puis surtout, je me suis demandé après cette petite recherche qui avait, d'une certaine façon, la responsabilité de faire ça. Est-ce que c'est au conservateur ou au commissaire d'exposition ? La question n'est pas résolue. Est-ce qu'en parlant à d'autres gens, on a peut-être évoqué aussi la question des revues ? On y reviendra. La

question, je ne sais pas, des auteurs aussi, mais là la question de l'édition est assez particulière dans le contexte québécois. C'est très difficile, du point de vue d'Artexte aussi, c'est une autre chose dont je pourrais parler. Bref, ce n'était pas si évident de trouver une réponse.

Par contre, il y a des choses sur lesquelles on peut se comparer. À Toronto, j'ai remarqué en 1998, Power Plant, dans la personne de Philip Monk, à présenté deux expositions au Power Plant dont une qui s'appelait *Rococo Tattoo* si je me souviens bien, sur la scène torontoise. Et puis une autre exposition sur Toronto dont je ne me rappelle pas du titre exact, mais c'était quelque chose comme *The Queen Street Years* mais qui allait un peu voir dans le passé. Donc je me suis dit : « Ah bon c'est intéressant! Au moins le Power Plant prend l'initiative de présenter ce genre de choses-là ». Il y a aussi des groupes minoritaires qui l'ont fait, Jeff en a parlé lui-même : la nécessité de prendre une part de notre désir de représenter ce qu'on est, de prendre une initiative pour avancer et puis l'inscrire dans un contexte un peu plus large.

À Montréal il y a eu aussi je dirais une exposition qui avait peut-être cette visée-là qui s'appelait *Artifice*, qui avait été organisée par David Liss et Marie-Michèle Cron. Donc, deux versions d'Artifice, une en 1996 et une en 1997. Une exposition vraiment sans prétention qui avait plutôt comme objectif de regrouper l'ensemble des forces vives du milieu des arts avec une représentation très large de toutes sortes de choses qui se passent. C'était une exposition, d'un point de vue de commissariat qui était peut-être problématique dans le sens où il n'y avait pas vraiment un point de vue mais pour la question que j'aborde aujourd'hui, représenter une collectivité ou un réseau ou enfin une réalité, c'était quand même une façon intéressante de le présenter et ce qui était assez intéressant c'est que c'était un lieu de rassemblement qui faisait consensus.

En contrepartie, je trouve qu' Montréal présentement, et ça concerne beaucoup les centres d'exposition, les centres d'artistes et je dirais même que ça va plus loin, jusqu'aux revues. Il y a une sorte de formatage à mon avis des expositions qui est un peu problématique parce qu'elles sont souvent plus ou moins sur le même mode. Peut-être en contrepartie d'une espèce d'effervescence des festivals, des

activités qui rassemblent énormément de gens, il y a une sorte de tendance à vouloir théoriser ou faire des expositions sérieuses parce que si c'est trop léger ce n'est pas vraiment intéressant. Donc pour être un peu plus précis, je pense que ce qui se passe en ce moment ça consiste en ceci : il y a fragmentation des enjeux. Il y a peu de gens qui essaient de prendre un recul et de regarder de manière générale qu'est-ce qui se passe. On a des expositions qui concernent des sujets assez précis ou des groupes, des réseaux d'individus très précis, ou encore, et ça se fait de manière je dirais de façon courante, une espèce de thématique formelle qui vient se plaquer au sujet : je prends pour exemple l'exposition de Nicolas Baier au Musée d'art contemporain. Nicolas utilise la photographie mais toute l'exposition était construite pour essayer de montrer à quel point la photographie de Nicolas Baier est redevable à sa pratique de peintre quand il était plus jeune. Donc cette espèce de dialectique peinture-photographie qui au bout du compte est une espèce de lieu commun qui n'est pas très intéressant. Ce genre d'approche-là d'exposition, est à mon avis un peu trop courante.

Aussi, je dirais qu'il y a vraiment une fixation sur les œuvres : c'est-à-dire que le but ultime de l'exposition est de montrer à quel point l'art est important alors qu'à mon point de vue je pense ce qu'il plus important de faire c'est de montrer à quel point à travers la culture on peut accéder à d'autres points de vue, d'autres perspectives sur le monde.

Je dirais qu'il y peut-être une autre chose aussi qui est peu débattue dans notre contexte, c'est le rôle justement des commissaires, mais je dirais aussi même l'exposition comme telle, le médium d'exposition. Souvent les critiques, ou enfin ceux qui se nomment les critiques, commentent les expositions et commentent peu le travail général du commissaire, le point de vue ou l'ensemble de la présentation, mais tombent dans une espèce d'énoncé en enfilade sur les pièces, une après l'autre, ce qui fait qu'on perd d'une certaine façon assez rapidement le point de vue général qui a été amené par le conservateur ou le commissaire et aussi l'espèce de dynamique interne de l'exposition qui est expérimentée par l'expérience même du parcours à travers l'espace.

Donc, ce que j'appelle habituellement une espèce de légitimation qui passe par

l'esthétique et une sorte de discours poststructuraliste que ma collègue Anne-Marie appelait plutôt joliment une dialectique intrinsèque qui va rarement, je trouve, au-delà du cadre de ce qu'est l'art. L'économie est très peu discutée, la question du genre a été évacuée depuis je ne sais pas combien d'années. Les minorités sexuelles ça existe mais ce n'est pas quelque chose qu'on représente. Les minorités culturelles ou même des questions de race ou des questions d'injustice sont très peu évoquées sinon on passe par ces points-la pour, d'une certaine façon, retourner à l'œuvre pour montrer à quel point l'œuvre est importante puisqu'elle s'inscrit dans un contexte social et dans une réalité sociale alors que je trouve que ce n'est peut-être pas toujours la bonne façon de faire.

Donc une fragmentation à mon avis et aussi je pense une sorte d'insécurité cachée, à savoir, une espèce de malaise à parler de soi, à parler de nous comme collectivité qui est peut-être un peu écrasée par cette ambition collective qu'ont certains québécois de vouloir construire un pays, de vouloir vraiment insister et établir solidement la présence franco-québécoise sur le sol nord-américain. Mais curieusement cette espèce de réalité-là, d'une certaine façon, étouffe d'autres discours, d'autres points de vue qui pourraient être absolument intéressants de discuter dans notre contexte.

Bref, après avoir fait ce portrait un peu glauque de Montréal, je vais vous montrer maintenant des images que je trouve intéressantes de projets qui ont été organisés par différents commissaires, principalement dans des lieux non-institutionnels qui répondent d'une certaine façon à des intérêts que j'ai par rapport à la pratique du commissariat et qui, aussi d'une certaine façon je pense, sont assez caractéristiques du contexte montréalais bien qu'on occulte un peu ces choses-là.

Alors la première image c'est une image d'une exposition qui a été présentée au Centre Saidye Bronfman à Montréal. L'exposition avait été présentée en 2001. C'est une exposition qui avait été organisée, co-curatée, par trois personnes, donc Sylvie Gilbert, le vidéaste Nelson Henricks, et moi-même.

Sylvie nous avait invités, Nelson et moi, à proposer une exposition d'été et ça a été un véritable travail collectif, donc qui est passé beaucoup par le dialogue, l'échange.

On voulait faire quelque chose de relativement léger. On voulait aussi présenter des œuvres qu'on aimait. C'était vraiment l'objectif. On s'est dit qu'il fallait faire quelque chose avec des pièces qui nous parlent et qu'on aime et qui aussi répondaient au contexte estival.

Voyez ici un tableau d'Edmund Alleyn qui date des années 1970 à la gauche et au premier plan des sculptures de Liz Magor. Au fond on ne les voit pas très bien, ce sont des photographies d'une artiste mexicaine Galia Eibenschutz qui représentait des personnes qui se promènent au parc, au centre-ville de Mexico.

Donc, cette exposition-là pour moi répondait à un intérêt particulier pour le travail collectif, le travail de commissariat en collectivité, en groupe. C'était une façon aussi d'intégrer un certain nombre de personnes avec des parcours complètement éclectiques, à travers les artistes, de faire des ponts à travers les générations, de faire des ponts avec des différents contextes : Montréal, le Mexique, les années 1970... Il y avait des gens d'un peu partout. Tout ça mis ensemble, en plus de l'indolence, la rêverie et la convivialité, ça faisait, à mon avis, une exposition qui fonctionnait plutôt bien.

Ici, deux autres pièces qui étaient dans l'exposition qui donnent carrément le ton, encore une fois, de l'esprit dans lequel on avait voulu travailler. Au fond c'est une collection de dessins d'Alexander Irving, de Toronto et puis juste à côté Instant Coffee avec leur roulotte. Alors des œuvres qui invitent justement à la participation, qui invitent au regroupement collectif, à la convivialité, à l'échange, au partage, à la vie sociale d'une certaine façon.

Cette exposition-ci s'appelait *Sans Souci*. Ça a été présenté à la galerie B-312. C'est la photographe Bettina Hoffmann qui avait organisé cette exposition-là. Pour moi c'est vraiment un exemple d'une très très bonne exposition organisée par une artiste. Et cette exposition-là, un peu de manière typique, Bettina a intégré son propre travail dans l'exposition. Et pour une rare fois, j'ai trouvé que l'exposition fonctionnait particulièrement bien.

Ce qui aussi m'intéressait particulièrement dans cette exposition-là à part le dialogue entre les œuvres, l'espèce d'affinité qui avait entre les différentes caractéristiques

des œuvres présentées, des différents artistes... Donc ce qui lie cette exposition-là à ma présentation de cet après-midi c'est que Bettina s'est efforcée de montrer à travers cette exposition-là justement une espèce de mini-communauté : un groupe d'amis qui travaillent ensemble, qui viennent tous de Berlin, mais ça avait plus ou moins d'importance. L'idée était que ces gens-là ont des choses en commun, donc ils ont représenté en quelque sorte dans l'espace de la galerie cette espèce de communauté d'idées qu'ils partagent. Et ça m'a vraiment beaucoup intéressé parce que j'ai trouvé que ça fonctionnait vraiment de manière très éloquente.

C'est une autre photo de la même installation avec des pièces de Bettina au fond. Au premier plan c'est un artiste justement de Berlin qui s'appelle Marcus Weber et puis derrière ce sont des dessins de Élisabeth Hautmann.

Pour revenir sur la question un peu typique de l'attitude montréalaise, le texte de présentation avait été écrit Jean-Émile Verdier. Et la première phrase de texte de présentation insistait sur le fait que ces artistes-là venaient tous de Berlin, étaient des amis et avaient des affinités entre eux. C'est la seule chose qu'il a dit après sur cet aspect-là de l'exposition. Il est tombé après dans une espèce de description historico-critique sur le terme *Sans Souci* en faisant référence au palais Sans Souci à Potsdam, en banlieue de Berlin, puis après ça dans une espèce de continuité typique aussi, est tombé dans l'énumération des caractéristiques de chacune des œuvres pour conclure sur un truc plutôt évasif.

J'ai trouvé que c'était vraiment une occasion ratée de parler justement de cette chose-là qui est propre à tous les professionnels, à un groupe d'artistes qui a travaillé ensemble, qui a évolué ensemble, qui se sont nourris les uns les autres d'idées et de commentaires et j'ai trouvé assez malheureux qu'on évacue complètement cette question parce que c'était l'objectif premier de Bettina, pour avoir discuté avec elle, elle me l'a confirmé. Et puis j'ai trouvé ça assez malheureux qu'elle-même ait laissée Verdier prendre en charge, d'une certaine façon, le commentaire et donné ton sur l'exposition alors que... au fait ce qui est un peu plate c'est que Bettina ne se définissait pas comme commissaire de l'exposition. Elle se définissait plutôt comme l'initiatrice de l'exposition. À moins d'avoir discuté avec l'artiste, ce qui généralement demeure, c'est souvent ce qu'on a lu sur le communiqué de presse

ou dans la brochure qui accompagne l'exposition et dans ce cas-là je pense que l'auteur a complètement passé à côté.

Un autre projet qui m'a intéressé aussi dans les dernières années c'est un projet qui avait été organisé par Raphaëlle De Groot. Je n'ai pas d'images parce que ce que j'ai trouvé sur internet n'était vraiment pas intéressant : trop petit et trop pixellisé. Donc je me suis dit non, je ne vais pas apporter ça. Le projet de Raphaëlle s'appelait *Mémoire Vive* et c'est un projet qui regroupait à peu près sept ou huit différents artistes et qui consistait essentiellement à travailler sur la question de la mémoire mais aussi d'essayer d'examiner de manière approfondie, si on veut, à travers les intervention, de ces artistes-là, qu'est-ce qui nous lie à notre histoire, à notre identité, ou à certains aspects de notre environnement social. Donc dans cette exposition-là il y avait toute sorte d'artistes qui ont travaillé dans différents contextes qui n'étaient pas vraiment le contexte du centre d'exposition traditionnel parce que Raphaëlle entre autre s'était associée pour cet événement-là au Centre d'histoire de Montréal. Et donc en faisant une collaboration spéciale avec cet organisme-là, elle a un peu évacué toute la question de l'exposition traditionnelle pour amener l'artiste à se poser la question sur le site même du social, ou de l'histoire et puis d'essayer d'entraîner le public de l'exposition à aborder ces questions-là de manière non-orthodoxe.

Bref, cette attitude-là m'amène à amener la notion de compétence qui pour certains artistes, par exemple Denis La Salle qui est un artiste qui a travaillé longtemps à Montréal, qui a été associé à un moment donné à la question de la performance, qui est beaucoup influencé par un travail littéraire, un travail d'écriture, un travail de traduction, qui est gai aussi... Denis a choisi une chose très particulière à lui : c'est son intérêt pour la culture russe-orthodoxe, et en particulier le culte russe-orthodoxe. Alors il invitait les gens à aller dans une église, assister à une visite guidée pour qu'ils puissent prendre conscience de cette réalité-là de notre environnement.