Document généré le 24 avr. 2024 15:54

Bulletin d'histoire politique

L'exposition Corridart: un cas de controverse esthétique ou politique ?

Francine Couture

Volume 9, numéro 3, été 2001

Art et politique au Québec depuis les automatistes : un héritage modifié

URI : https://id.erudit.org/iderudit/1060480ar
DOI : https://doi.org/10.7202/1060480ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Bulletin d'histoire politique
Comeau & Nadeau Éditeurs

ISSN

1201-0421 (imprimé)
1929-7653 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Couture, F. (2001). L'exposition Corridart: un cas de controverse esthétique ou politique ? *Bulletin d'histoire politique*, *9*(3), 13–23. https://doi.org/10.7202/1060480ar

Tous droits réservés © Association québécoise d'histoire politique; VLB Éditeur, 2001

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

L'exposition *Corridart*: un cas de controverse esthétique ou politique ?

FRANCINE COUTURE
Histoire du l'art, UQAM

En août dernier, s'éteignit Jean Drapeau. La grande majorité des commentaires de la presse écrite ou médiatique firent alors l'éloge de l'action de l'ancien maire de Montréal en soulignant, à maintes reprises, son rôle prépondérant dans la réalisation de grands projets comme l'Exposition universelle de 1967 et les Jeux Olympiques de 1976 qui favorisèrent l'entrée de Montréal sur la scène internationale. Peu de commentateurs, cependant, rappelèrent qu'il ordonna le démantèlement de l'exposition *Corridart*, montée justement à l'occasion des Jeux Olympiques, et qu'il posa ainsi un geste iconoclaste à l'égard des œuvres d'art de l'exposition dont la majorité furent détruites ou abîmées Ce malheureux événement avait été pourtant dénoncé avec vigueur par la presse écrite d'alors qui donna, par ailleurs, son soutien aux artistes de l'exposition lors de la poursuite intenté par ceux-ci contre la ville de Montréal[1].

Plusieurs journalistes avaient alors relevé que, pour oser prendre une telle décision, le maire avait écarté cavalièrement la compétence administrative et artistique des personnes responsables de l'organisation de cette exposition et qu'il avait eu ainsi une attitude antidémocratique. En effet, *Corridart* avait été organisé dans le cadre du programme Arts et Culture des Jeux Olympiques; elle avait été subventionnée par le gouvernement du Québec; et l'administration municipale avait fourni une aide technique en confiant au Service des sports et loisirs le mandat de faire la liaison entre le COJO et la ville. Son commissaire Melvin Charney, artiste, architecte et alors professeur au département d'architecture de l'Université de Montréal avait reçu le mandat des responsables du Programme de soumettre un concept d'exposition devant se tenir sur le site de la rue Sherbrooke[2]. Il avait alors proposé que les œuvres exposées tiennent compte des composantes de cette rue et s'intègrent de cette manière au paysage urbain. Quelques artistes de l'exposition avaient été invités à réaliser une œuvre; alors que d'autres avaient été sélectionnés lors d'un concours organisé par le COJO. Le jury de ce concours rassemblait des experts du monde de l'art: les responsables de la direction des arts visuels du Programme arts et culture, le commissaire de

l'exposition, la directrice du Musée d'art contemporain de Montréal et un artiste reconnu. Tous les artistes sélectionnés avaient signé un contrat avec le COJO fixant la somme d'argent qu'ils allaient recevoir pour l'achat des matériaux ainsi que pour leurs honoraires. Des discussions s'étaient aussi tenues entre le commissaire, un représentant du COJO et quelques artistes concernant la réalisation des œuvres et leurs lieux d'exposition. Celles-ci ont été installées sur la rue Sherbrooke début juillet, et quelques jours avant l'inauguration des Jeux Olympiques, dans la nuit du 13 et 14 juillet, des employés de ville de Montréal commencèrent le démantèlement de l'exposition.

L'exposition *Corridart* donne donc l'occasion de réfléchir sur la portée politique de l'art, principalement lorsqu'il occupe un espace public situé à l'extérieur des frontières de l'institution artistique, mais également, dans les circonstances d'un événement dont la signification symbolique était fortement contrôlée par le pouvoir politique.

Corridart a été l'objet d'une controverse esthétique où se sont affrontées des visions opposées de l'exposition. Sa destruction, par le maire, laisse entendre que ce dernier attendait une exposition mythique [3], porteuse d'une représentation de la ville complètement subordonnée au pouvoir politique. Alors que son commissaire avait avancé une conception beaucoup plus démocratique de l'exposition qui ne lui attribuait pas le rôle instrumental attendu par le maire. Il souhaitait plutôt souligner la qualité d'espace public de la rue Sherbrooke. Il avait, de cette manière, donné une portée utopique à l'exposition, en affirmant qu'elle devait suggérer la « [...] possibilité de rôle tout à fait nouveau pour la rue Sherbrooke: une rue dont le prestige découlerait désormais du fait qu'elle est devenue une place appartenant à tous les citoyens » [4]. Cette dimension sociale de *Corridart* a été particulièrement mise en relief par Hélène Lipstadt et Michèle Picard qui ont fait valoir que l'exposition annonçait l'apparition d'une nouvelle urbanité où la rue devenait un lieu accessible à tous [5].

Reconstituons les différents éléments de cette controverse esthétique en nous intéressant principalement au concept à l'origine de cette exposition, à l'interprétation que les artistes en ont fait dans leurs œuvres, et à leur réception dans le jugement porté lors du procès intenté par les artistes de *Corridart* contre la ville de Montréal.

La rue s'expose

Cette intention de renouveler la signification de la rue Sherbrooke comme espace public est clairement énoncée dans le document préparatoire à l'exposition que Melvin Charney a déposé devant les responsables du

programme art et culture du COJO en novembre 1975[6]. Il relève qu'au milieu du XIX[e] siècle, la rue Sherbrooke a succédé à la rue Notre-Dame comme artère principale de la ville et qu'elle a revêtu un caractère symbolique en devenant un lieu important de sa vie sociale. Elle s'est imposée comme la scène de grands événements, tels les processions, les parades et les défilés officiels. De plus, c'est dans cette rue que la bourgeoisie montréalaise a construit ses institutions et ses lieux de résidence.

Par contre, Melvin Charney déplore que la rue Sherbrooke a commencé à perdre son statut d'espace public lorsque sa transformation a privilégié la circulation automobile. D'une part, la réduction de la largeur du trottoir a entraîné celle de la superficie occupée traditionnellement par les promeneurs; et d'autre part, la rue Sherbrooke est devenue une voie secondaire lorsque ont été construites les grandes artères de circulation, comme le boulevard Métropolitain et l'autoroute est-ouest.

Il recommande alors que *Corridart* redonne à la rue Sherbrooke ce caractère public en la transformant, pour le temps des Jeux Olympiques, en « [...] une rue-musée que l'on visite à pied »[7]. Il propose alors que la rue Sherbrooke devienne un « [...] lieu d'exposition de ses diverses significations »[8], ou que l'histoire s'expose directement dans la rue. Ce qui aura un double effet, aspire-t-il: l'affirmation de l'identité de la rue « en tant qu'espace communautaire »[9], mais aussi «[...] une démocratisation de l'idée de musée »[10].

Melvin Charney a alors conçu *Corridart* autant comme un parcours dans l'histoire de la rue Sherbrooke que comme le lieu d'expériences de ses aspects les plus contemporains. Dans une étude exhaustive des différentes composantes de la rue, il a particulièrement mis en relief son potentiel comme lieu d'exposition. À cette fin, il a fait un relevé des édifices d'intérêt architectural et des bâtiments qui furent des lieux de la vie sociale et culturelle de cette rue et il a proposé qu'une signalisation appropriée les portent à l'attention des promeneurs. De plus, il a procédé à une description minutieuse des traits physiques des sites où pourront être installées des œuvres contemporaines s'intégrant à ce lieu urbain. Melvin Charney a alors suggéré qu'elles soient installées à proximité des promeneurs, dans un « espace-tempon mi-public, mi-privé »[11], situé entre la façade d'un bâtiment et la rue.

C'est ce volet de l'exposition *Corridart* qui nous intéresse particulièrement. Nous tenterons d'analyser comment ces œuvres contemporaines ont interprété le concept d'exposition mis en place par Melvin Charney, ou comment les artistes ont intégré des composantes de la rue Sherbrooke comment éléments de leurs œuvres

Il faut dire que les artistes n'ont pas reçu le document préparatoire à l'exposition déposé par Melvin Charney au comité du Programme art et culture. Ils ont cependant eu accès à un document intitulé *Concours Corridart/l'art dans la ville* présentant le concept de l'exposition comme un projet d'intégration de l'art dans la rue et de la rue dans l'art [12]. On y mentionne que l'œuvre devra être produite particulièrement pour l'événement et que son concepteur devra tenir compte de certains aspects de son site d'installation; on précise aussi que des éléments de l'espace urbain seront mis à la disposition de l'artiste. On y a joint, également, un plan de la rue Sherbrooke indiquant que la zone d'exposition des œuvres contemporaines se situe entre les rues Jeanne-Mance et Papineau.

Ce document oriente donc les artistes vers la production d'œuvres *in situ* qui a la particularité d'intégrer des éléments de l'espace même d'exposition. Ce type d'œuvre a commencé à s'imposer comme pratique d'avant-garde dans les années soixante-dix. Afin d'enfreindre les frontières de l'institution artistique, ses auteurs ont souvent exploré de nouveaux lieux de présentation de l'art situés à l'extérieur de celles-ci, comme ce fut le cas des artistes de *Corridart*.

En se référant à son histoire ou à ses activités contemporaines, ceux-ci ont mis en exposition différents aspects de la vie culturelle et sociale de la rue Sherbrooke et ont ainsi ponctué le parcours des promeneurs des représentations suivantes de cette rue: la rue Sherbrooke comme lieu de mémoire, comme espace de communication et de consommation, la rue comme espace symbolique ou comme site d'une expérience esthétique.

Ainsi, *Rue-miroir* de Kevin et Bob McKenna et *Une rue montréalaise* de Marc Cramer ont contribué à l'édification de la mémoire architecturale de Montréal. *Rue-miroir* réunissait en une seule image panoramique des rues situées perpendiculairement à la rue Sherbrooke près de Saint-Laurent, offrant ainsi une vision en perspective comme jamais l'œil humain ne pourra les voir; l'œuvre située sur le site même où les photographies avaient été prises présentait au promeneur une vision miroir de cet endroit. Le photomontage de Marc Cramer, quant à lui, regroupait en enfilade des maisons qu'il avait choisies dans différentes rues du Plateau Mont-Royal pour leur qualité architecturale: *Une rue montréalaise*. Par ailleurs, *Les maisons de la rue Sherbrooke* de Melvin Charney rappelait à notre souvenir la disparition d'un site urbain dont l'aspect symétrique avait été formé par la présence de maisons victoriennes situées sur la rue Sherbrooke de chaque côté de la rue Saint-Urbain; deux de ces maisons avaient été démolies dans les années soixante par les gouvernements provincial et municipal en vue d'un projet

de construction qui ne se réalisa jamais. Par le moyen de panneaux de contreplaqués installés sur des échafaudages tubulaires l'artiste avait produit une réplique de la façade de ces deux maisons, rappelant ainsi la présence de cette mise en scène urbaine typique de Montréal, mais marquant aussi son absence. Kim Gauvin a interprété ces œuvres comme une reconstitution imaginaire de la Cité, menacée par la démolition de son patrimoine urbain [13]. Cette interprétation a peut-être été inspirée par le texte de la brochure accompagnant l'exposition, car il orientait les visiteurs vers une telle analyse. Ainsi à propos de *La rue-miroir* ils pouvaient lire ceci: « Un sentiment de crainte envahit le spectateur citadin lorsque, venant de parcourir la rue Sherbrooke d'est en ouest, il est confronté au montage photographique de McKenna. Il craint que bientôt ce bout de rue ne survivra que par ce montage photographique qui fera alors figure de relique » [14]. Et à propos de *Une rue montréalaise* de Marc Cramer il est dit que ce photomontage « [...] montre l'effort entrepris par une vingtaine de citoyens en vue de redonner à leur habitation beauté et jeunesse en investissant dans la rénovation temps et énergie. Notre désintéressement pour nos maisons ouvrira la voie aux spéculateurs qui verront à les démolir et à leur substituer des tours » [15].

Participait également à cette dénonciation de ce mode de développement urbain l'exposition de photographies historiques regroupées sous le titre *Mémoire de la rue* [16]. Celle-ci soulignait l'appropriation de la rue par toutes les couches de la population en montrant, sur tout le parcours de *Corridart*, événements, vie sociale et bâtiments de la rue Sherbrooke [17]. Elle tenait, cependant, un propos radicalement critique sur la politique municipale, comme en témoigne ce panneau explicatif de l'exposition commentant les contrepoids des échafaudages de métal sur lesquelles avaient été placées les photographies. « Ces contrepoids prennent la forme de ruines de colonnes gréco-romaines: comme s'ils étaient les vestiges d'une politique de grandeur qui a détruit tant de villes dans le passé et qui pèse toujours sur Montréal » [18]. Plusieurs photographies et autres commentaires, rappelaient d'ailleurs le contexte des luttes urbaines récentes menées par les citoyens contre des promoteurs immobiliers, que ce soit celles des comités de quartier des rues Saint-André et Saint-Norbert ou du quartier Milton-Park, ou encore la lutte dirigée contre les responsables de la destruction de la maison Van Horne.

Par ailleurs, une intention commune réunit l'exposition *Mémoire de la rue* et l'œuvre de Françoise Sullivan *Hommage où naissent les légendes* qu'elle a réalisée en collaboration de David Moore et Jean-Serge Champagne. Car, tel *Mémoire de la rue*, cette œuvre convoquait le public à une promenade dans l'histoire de la rue Sherbrooke. Son parcours était ponctué par des

« boîtes-vitrines » rassemblant objets, photographies, manuscrits, traces, qui évoquaient la pratique d'artistes ou d'écrivains comme Borduas, Pellan, Gilles Hénault, Claude Gauvreau ou des activités de lieux, tels l'Association espagnole ou la Galerie Actuelle. Ces boîtes, installées devant les édifices témoins de cette vie culturelle, traçaient de cette manière la configuration du territoire artistique de la rue Sherbrooke.

Parmi ce groupe d'œuvres ayant pour univers de référence la mémoire urbaine, mentionnons enfin l'œuvre de Pierre Ayot, *Croix du Mont-Royal*. Cette fois, cependant, le regard de l'artiste sur l'histoire était teinté d'humour, car l'artiste jouait avec les habitudes perceptuelles du citadin habitué de voir la croix du Mont-Royal, dominer la ville. Il avait placé, à l'horizontale, sur le terrain de l'université McGill, une réplique de cet objet emblématique de Montréal. Cette mise en scène pouvait laisser croire aux promeneurs que la croix avait été déplacée ; mais ceux-ci s'apercevaient rapidement de leur méprise lorsqu'ils constataient qu'elle était toujours là, bien plantée sur le sommet de la montagne !

Ce point de vue humoristique a été aussi choisi par Yvon Cozic pour la réalisation de *Cross-Country*. Cozic avait exprimé clairement son intention en déclarant que cette œuvre « [...] se veut être une dérision de la compétition sportive » [19]. Il avait recouvert des arbres du Parc Lafontaine d'un dossard d'athlète où était inscrit un numéro. Ces arbres étaient prêts pour la course, une course statique qui n'avait ni perdant, ni gagnant ! Sinon peut-être le promeneur qui, par ses déplacements, pouvait mettre en mouvement la trajectoire visuelle formée par ces arbres et lui donner ainsi son propre rythme. D'autres œuvres de *Corridart* ont aussi commenté des activités générées par la modernité de la ville ; certaines l'on fait sur le ton de l'humour, d'autres avec un propos beaucoup plus grinçant, sinon dénonciateur. *Teletron* de Michael Haslam signalait une figure de la ville comme lieu de communication médiatique. Cette œuvre prenait la forme d'un objet familier au citadin, la boîte téléphonique ; elle était reliée à un studio de son qui transmettait des bandes enregistrées. En décrochant le combiné, le promeneur entendait de la poésie, des informations sur l'art, des messages humoristiques, ou simplement les bruits de la rue. Alors que les assemblages de boîtes de cartons exposées aux intempéries de Jean-Pierre Séguin, intitulés *Intervention*, évoquait l'obsolescence des marchandises ou des biens de consommation exhibés dans la ville. Enfin, *Pine Forest*, du groupe Archigrok [20] tenait un propos dénonciateur des effets néfastes du développement urbain sur la nature. Les artistes avaient planté des pins dans une boîte qu'ils avaient entourés de fils barbelés ; un panneau de signalisation avertissait qu'il y avait danger de radiation.

Stone Maze, de Bill Vazan relevait également cette tension ville-nature. Cette œuvre conviait le citadin à quitter pour un temps le rythme de la vie urbaine pour parcourir un labyrinthe que l'artiste avait installé dans le petit parc, à l'intersection de Cherrier et Sherbrooke. Composée de deux cent cinquante blocs de pierre, pesant environ une tonne chacun, cette œuvre *in situ*, dont la forme symbolique évoquait des représentations appartenant à la mythologie de la fécondité, empruntée aux sociétés préhistoriques, rappelait des lieux de rituel propres à ces sociétés. Les *Torii* de Kina Reusch évoquait également un espace symbolique apparu dans des sociétés non encore marquées par le développement urbain. L'artiste invitait alors le promeneur urbain à pénétrer dans l'espace formé par deux arches dont elle avait emprunté la forme aux portiques se trouvant à l'entrée des temples shintoïstes au Japon.

Un autre groupe d'œuvres de *Corridart* transformait aussi l'espace de la rue Sherbrooke en le modulant cette fois par des signes visuels soumis à la perception formelle. Ainsi *Street Spectrum*, une bande continue composée de couleurs du spectre chromatique, peinte sur la bordure du trottoir, établissait un effet de continuité visuelle sur tout le parcours de l'exposition. La série des dix bannières rouges de Jean Noël, *FFF*, placées à cinquante pieds l'une de l'autre sur une distance de 500 pieds, formaient un espace aérien au centre de la rue Sherbrooke. Enfin, les cinq banderoles de Danyèle Morin installées entre les rues Clark et Saint-Dominique, avaient un effet similaire; l'artiste, cependant, leur avait donné une sens métaphorique de la structuration du territoire montréalais en les brûlant au chalumeau et en les plaçant à la frontière des secteurs de l'est et de l'ouest de la ville. Cette interprétation était suggérée au public par ce texte qu'elle avait rédigé. « L'est brûle-t-il ? Qu'est Montréal pour l'homme de l'est ? Une ville d'arbres ? d'art ? de sueur ? de puanteur ? de logement ? [...] » [21]

Toutes ces œuvres de *Corridart* proposaient une relation conviviale avec le public qu'elles définissaient avant tout comme des promeneurs urbains qui, par leur parcours dans la rue Sherbrooke, pouvaient faire à leur propre rythme l'expérience de ces différentes figures de cette rue. Le commissaire et les artistes de *Corridart* réalisèrent ainsi une exposition porteuse d'une utopie axée sur les valeurs de pluralité et de convivialité et ne répondit pas à l'attente du maire qui espérait une exposition mythique, une seule vision de la ville.

QU'EST-CE QUE L'ART CONTEMPORAIN?

Pour justifier le démantèlement de l'exposition, le Comité exécutif eu recours à un argument juridique faisant valoir que le mode d'installation des

œuvres de l'exposition contrevenait au règlement municipal de la sécurité publique [22]. Onze artistes [23] de l'exposition intentèrent un procès contre la ville de Montréal. La controverse esthétique opposant ces derniers au maire connut alors un nouveau développement.

Le procès s'est transformé en véritable arène de débats esthétiques puisque cette controverse souleva la définition des critères de l'art ou posa particulièrement la question « qu'est-ce que l'art contemporain ? ». La presse écrite rapporte que l'avocat de la poursuite fit valoir la dimension critique de l'art contemporain en disant qu'il est « une forme d'art qui doit provoquer et soulever l'interrogation chez les gens » [24], alors que celui de la défense passa en revue les œuvres de l'exposition pour affirmer « qu'elles n'avaient aucune valeur artistique ou commerciale, certaines en raison de leur gigantisme et d'autres, parce qu'elles étaient laides et sans signification » [25].

Cependant, les déclarations du maire, celles des avocats dans leur plaidoyer, ou encore l'exposé du juge montrent que cette controverse dépasse largement la sphère esthétique ; car ceux-ci eurent recours à d'autres arguments qui semblent, d'ailleurs, être fréquemment utilisés dans ce type de controverse où se rencontrent le monde de l'art et le pouvoir politique. Le débat public suscité par l'œuvre de Buren, les *Deux plateaux*, placée au Palais-Royal à Paris, est exemplaire de cette situation. La sociologue Nathalie Heinich a dressé une typologie des arguments négatifs utilisés pour évaluer cette œuvre. Et elle a classé certains d'entre eux sous les registres purificatoire et représentationnel parce qu'ils dénonçaient l'atteinte portée par l'œuvre à l'intégrité des lieux et à leur réputation [26].

Or le maire Drapeau a utilisé ces mêmes arguments pour invalider les œuvres de Corridart car il a essentiellement jugé qu'elles portaient atteinte à l'intégrité de la rue Sherbrooke, mais aussi à la notoriété de Montréal. Ses propos tenus lors de sa comparution à la cour sont explicites sur ce sujet ; il qualifia l'exposition de « pollution visuelle qui donnait de la rue Sherbrooke une image en contradiction totale avec celle dont se réclamaient la Ville et les Jeux Olympiques » [27] ; il déclara n'y « avoir vu aucun art [...] Nous avons été trompés [28], « ce n'est pas ce qui avait été promis comme manifestation culturelle » [29]. Cette attente n'étant pas comblée, « la seule chose que nous pouvions faire était de la démanteler » [30]. Ces arguments du maire reçurent l'appui, bien entendu, de l'avocat de la défense, mais aussi du juge Ignace-J. Deslauriers. L'avocat de la défense déclara que « Certains éléments étaient carrément provocateurs, blasphématoires et démontraient que la ville était invivable et puante » [31] ou que cette exposition avait pour but d'adresser une critique contre la politique de développement urbain du maire Drapeau. Le juge Deslauriers lui donna la réplique : «*Corridart* a proposé l'idée de destruction, démolition, catastrophe [...]» [32]. qu'il a associé à une conception

marxiste de la société : « Changer la vie, c'est le slogan classique reconnu par des gens de gauche. Il rejoint facilement la formule marxiste : transformer le monde » [33]. Ce dernier subordonna donc son jugement esthétique à cette interprétation de la signification politique des œuvres de *Corridart*; et il décida que l'exposition n'était pas une manifestation proprement artistique, qu'elle servait plutôt des préoccupations étrangères à l'art, qui étaient d'ordre politique, et qu'elle avait ainsi ignoré les règles de l'esthétique. « Personne n'a vu de beauté dans *Corridart* » [34]. Ce jugement esthétique qui était d'ordre subjectif et individuel, mais qui refusait aussi à l'art le droit de s'engager dans la critique politique, eut valeur juridique puisqu'il donna raison au maire et valida ainsi, sur le plan légal, son geste de censure esthétique.

L'EFFET SOCIAL DE L'EXPOSITION *CORRIDART*

La controverse suscitée par les œuvres de *Corridart*, et la censure dont elles furent victimes, révèlent éloquemment l'effet social de l'exposition. Son démantèlement, comme le procès, démontrent que, sur le plan esthétique, les œuvres *in situ*, tant par leur aspect visuel que conceptuel, ont mis en question la définition conventionnelle de l'œuvre d'art s'appuyant sur l'idée de beauté universelle. Mais ces événements démontrent aussi que cette exposition a exercé une action sur le plan politique. Car bien qu'elle aie donné lieu à une alliance entre les pouvoirs juridique et politique qui ont affirmé la prépondérance de leur autorité sur le monde de l'art, *Corridart* a aussi dévoilé l'exercice abusif de cette autorité. Elle a réclamé le libre accès à la parole politique en opposant à l'exposition mythique, attendue par le maire, une exposition porteuse d'une utopie fondée sur la pluralité des représentations sociales et la convivialité entre l'art et le public.

NOTES ET RÉFÉRENCES

1. Lire à ce propos Louise Descoteaux, *Corridart : la censure*, mémoire de maîtrise, UQAM, août 1993.

2. Kim Gauvin, *Corridart revisited, Excaving the Remains*, mémoire de maîtrise, Université Concordia, avril 1996, note 23, p.13.

3. Cette notion d'exposition mythique est empruntée à Jean-Marc Poinsot, « Les grandes expositions. Esquisses d'une typologie », *Les Cahiers du Musée National d'art moderne*, no. 17/18, 1986, p. 122-140.

4. Melvin Charney, *Corridart dans la rue Sherbrooke, Montréal du 7 au 31 juillet*, brochure devant être distribuée aux visiteurs de l'exposition.

5. Hélène Lipstadt et Michèle Picard, « Corridart Public Space destroyed and

remembered », *Architecture and ideas* | *Architecture et idées*, automne 1998, no. 2, p. 76-91.

6 . Melvin Charney, *La Rue Sherbrooke : Corridart inventaire des lieux*, Archives, Université Concordia.

7 . *Op. cit.*, p. 14.

8. Melvin Charney, *Corridart dans la rue Sherbrooke, Montréal, du 7 au 31 juillet, 1976, op. cit.*

9. *Ibid.*

10. *Ibid.*

11. Melvin Charney, *La Rue Sherbrooke : Corridart, inventaire des lieux, op. cit.*, p. 21.

12. *Concours Corridart, l'art dans la ville*, Services des archives, Fond Laurent Lamy, UQAM.

13. Kim Gauvin, *op. cit.*, p. 100.

14. Brochure de Corridart, non paginé, Archives de Concordia University.

15. *Op. cit.*

16. *Mémoire de la rue* avait été réalisée par Jean-Claude Marsan, Lucie Ruelland et Pierre Richard.

17. Hélène Lipstadt et Michèle Picard, *op. cit.*, p.85.

18. Panneau explicatif situé sur le parcours de *Corridart* au coin des rues Sherbrooke et Pie IX, Série 1, no. 6, Archives Université Concordia.

19. Cozic, « Description du projet *Cross Country* », Archives nationales du Québec.

20. Le groupe Archigrok était formé de Tom Dubicanac et Ted Cavanaugh.

21. Texte accompagnant les banderoles de Danyèle Morin sur le site de l'exposition *Corridart*.

22. Communiqué du Comité exécutif de Montréal, le 14-7-76, cité par Louise Descoteaux, *op. cit.*, p. 2.

23. P. Ayot, M. Cramer, M. Haslam, K. Mc Kenna, G. Montpetit, J. Noël, K. Reusch, J-P. Séguin, F. Sullivan, J-C. Thibaudeau, B. Vazan.

24. Martha Gagnon, « Une corde à linge où l'on avait étendu son linge sale », *Journal de Montréal*, 31-1-81, cité par L. Descoteaux, *op. cit.*, p. 108.

25. B. Morrier, «*Corridart*, le jugement rendu vers la fin mai », journal, 31-1-81, cité par L. Descoteaux, *op. cit.*, p. 113.

26. N. Heincih, « Les colonnes de Buren au Palais-Royal : ethnographie d'une affaire », *L'art contemporain exposé aux rejets, Études de cas*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, p. 35-74.

27. «*Corridart*, De la pollution visuelle dit Drapeau », *La Presse*, 22-1-81, cité par L. Descoteaux. *op. cit.*, p. 98.

28. « Drapeau n'a vu aucun art dans *Corridart*, certains ont bien appliqué la décision de Drapeau », *Journal de Montréal*, 27-1-81, *ibid.*, p. 96.

29. B. Morrier *Corridart*, des échafaudages sans intérêt, *Le Devoir*, 22-1-81, cité par L. Descoteaux, *ibid.*, p. 96.

30. C.-L. Lizotte, «*Corridart*, Sauvageau ne rejette pas le nettoyage du dépotoir artistique », *La Presse*, 4-10-80, cité par L. Descoteaux, *ibid.*, p. 98.

31. B. Morrier, «*Corridart*, le jugement rendu vers la fin mai », journal, 31-1-81, *ibid.*, p. 115.

32. Ignace J. Deslauriers, « Contre l'art comme outil de contestation », *Le Soleil*, 1-6-81, cité par L. Descoteaux, *ibid.*, p. 138.

33. *Ibid.*

34. *Ibid.*, p. 137.