

Article

« Corridart revisitée »

Ouvrage recensé :

Corridart Revisited / 25 ans plus tard, Galerie d'art Leonard and Bina Ellen, Université Concordia, 2001.

par Johanne Sloan

Spirale : Arts • Lettres • Sciences humaines, n° 182, 2002, p. 34-35.

Pour citer cet article, utiliser l'adresse suivante :

<http://id.erudit.org/iderudit/17862ac>

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

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 à l'URI <http://www.erudit.org/apropos/utilisation.html>

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. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : erudit@umontreal.ca



CORRIDART REVISITÉE

CORRIDART REVISITED / 25 ANS PLUS TARD

Galerie d'art Leonard and Bina Ellen, Université Concordia, 2001.

AU COURS de l'été 2001, vingt-cinq ans après la décision autocratique du maire de Montréal de fermer *Corridart*, l'exposition extérieure accompagnant les Jeux olympiques de 1976, une exposition commémorative a été organisée à la galerie d'art de l'Université Concordia. Des restes fragmentés des objets d'art originaux y côtoyaient un témoignage photographique de la courte vie de l'exposition, la montrant à la fois dans sa forme intacte et pendant son démantèlement par des travailleurs de la construction. Cette histoire a quelque chose de pathétique, tout comme la survivance de ces fragments abimés, réunis avec tant de soin par les organisateurs de l'exposition. Pourtant, il est difficile d'affirmer que celle-ci a ressuscité un épisode oublié ou rayé de l'histoire artistique locale. En effet, à cause de sa triste fin, *Corridart* est devenue l'un des moments les plus discutés de l'histoire de l'art contemporain montréalais. Doit-on simplement conclure que la valeur de l'art est déterminée paradoxalement par des actes de censure? Ou, au contraire, les questions soulevées par l'exposition démolie continuent-elles de résonner dans la discussion actuelle sur l'art public, l'espace urbain, et la relation entre l'architecture et l'art?

L'exposition *Corridart* visait à introduire une série d'œuvres d'art dans l'environnement urbain, en synchronie avec l'art conceptuel, l'art nature, le *process art* et autres pratiques artistiques apparentées qui émergeaient partout en Amérique du Nord au cours des décennies 1960 et 1970. Ces mouvements partageaient une méfiance des musées, galeries et autres institutions dont la fonction première est prétendument d'authentifier l'art, mais qui contribuent plutôt à limiter l'expérience artistique. La réaction générale contre ces endroits étouffants faisait certainement partie d'une impulsion de la contre-culture vers une extériorité affranchie. La génération d'alors aspirait à des expériences artistiques libérées, qui permettraient d'interagir plus directement avec un ensemble d'images, de gestes et de pratiques plus proches du quotidien. L'art se trouverait littéralement dehors et dans la rue; Melvin Charney a d'ailleurs affirmé, à propos de *Corridart*, que « l'art est plus éloquent dans la rue ».

Artiste, professeur et écrivain responsable de l'apparence générale et de l'approche théorique de *Corridart*, Melvin Charney insistait particulièrement sur le fait que cette exposition se devait d'être adaptée au lieu qui l'accueillerait. Cette condition signifiait que la rue Sherbrooke

ne servirait pas uniquement de toile de fond neutre ou pittoresque aux vingt et un participants, mais plutôt que l'art servirait de catalyseur et animerait la rue. Ainsi, *Corridart* allait au-delà d'une simple re-localisation de l'art à l'extérieur; l'enjeu était de créer une « exposition de la rue elle-même », selon les termes de Charney, visant à transformer la rue en œuvre d'art, à esthétiser le paysage urbain. Cependant, cette exposition n'était aucunement un projet d'embellissement dans son acception traditionnelle. Elle n'a pas, non plus, créé une image particulièrement réjouissante de Montréal. La rue Sherbrooke a plutôt été transformée en site délabré, où les échafaudages côtoyaient les vestiges et les souvenirs confus du passé. Charney et ses collègues ont présenté au monde une esthétique locale basée sur l'entropie et la ruine. (Évidemment, c'était littéralement le monde entier, venu assister aux Jeux olympiques, qui verrait cette exposition entropique.) L'artiste américain Robert Smithson a été le premier à soutenir avec conviction que l'espace urbain quotidien est rempli de ruines et de brèches fascinantes, et de ce qu'il décrit comme des « *vides monumentaux* ».

On se réappropriait donc la rue Sherbrooke, apparemment en réaction contre les pratiques implacables des promoteurs et la négligence des urbanistes du début des années 1970. Il est toutefois important de rappeler qu'au même moment circulait un discours assez différent sur la modernité et l'espace public à Montréal, discours auquel s'associait Melvin Charney lui-même, peu auparavant. Par exemple, le critique architectural Reyner Banham a publié *Megastructure* en 1976, soit l'année de l'ouverture de *Corridart*. L'un des chapitres de l'ouvrage est consacré à Montréal et décrit avec admiration les nombreuses caractéristiques modernes de la ville, incluant les pavillons d'Expo 67, Habitat 67, le métro et divers autres bâtiments et structures, dont la Place Alexis-Nihon. Des propos aussi enthousiastes à propos de la Place Alexis-Nihon déconcertent certainement les Montréalais d'aujourd'hui. En effet, de nos jours, ce type de centre commercial est devenu banal; il faut faire un effort d'imagination pour saisir le potentiel utopique qui semblait relié à l'atrium à plusieurs niveaux des années 1960. Le discours architectural de l'époque considérait très sérieusement la possibilité que de telles cités intérieures remplacent rapidement des formes plus anciennes ou moribondes de vie au niveau de la rue. Bantham écrivait, à propos de ce centre commercial,

que « le produit fini a acquis la vitalité et la mesure du "lieu" que plusieurs architectes et urbanistes des années 1960, malgré leurs efforts acharnés, n'ont jamais réussi à concevoir ». Ici, Bantham suit exactement les traces de Melvin Charney, puisqu'il cite les paroles de ce dernier au sujet de la Place Alexis-Nihon : « À l'intérieur, il existe un lieu réel (un espace public). » Par ce commentaire, Charney semble accepter le rêve d'une Montréal moderne, constituée d'inventions architecturales nouvelles et porteuses de pouvoir.

Un lieu de relations

La perspective que proposait *Corridart* sur la ville était toutefois radicalement différente. L'élément le plus frappant de *Corridart*, celui qui le soutenait à la fois matériellement et théoriquement, était peut-être l'utilisation considérable d'échafaudages. L'échafaudage est devenu une structure métaphorique reliée aux constructions et déconstructions continues des villes contemporaines. Matériellement, les échafaudages soutenaient les affiches annonçant *Corridart*, incluant les bannières à demi consumées de *L'Est brûle-t-il* de Danyelle Morin. Ils supportaient également les fausses façades de pierres grises de la création de Charney, *Les maisons de la rue Sherbrooke*, alors que *La croix du Mont-Royal sur Sherbrooke* de Pierre Ayot était en fait une version réduite et effondrée de la croix symbolique de la ville, qui se révélait n'être rien de plus que l'agencement de quelques tuyaux d'acier.

Cette exposition véhiculait une conception de la rue comme lieu de relations sociales conflictuelles et de significations contestées; l'artiste devait jouer un rôle d'intervenant dans la sphère publique. D'après Rosalyn Deutsche, spécialiste en histoire de l'art qui a écrit abondamment sur le sujet, le rôle de l'art public est effectivement d'explorer et d'articuler les conflits sociaux. Mais au sein du paysage urbain, où cette contestation devrait-elle avoir lieu? En 1976, l'affirmation de Charney et de quelques autres, selon laquelle les véritables espaces publics de Montréal pouvaient être situés dans ses immeubles modernes, était encore toute récente; pourtant, on avait choisi comme banc d'essai la conventionnelle rue Sherbrooke. Situées dans la rue, les œuvres d'art de *Corridart* ont été inscrites dans une zone où les gens bougent, se rencontrent et se regroupent de façon toujours différente, même lorsqu'il s'agissait

toujours d'un espace régi par des institutions ou des idéologies particulières. Cet avenir prometteur, semblable à l'Expo, ne s'est pas matérialisé à Montréal, et l'apparition de merveilles architecturales et de nouveaux espaces perfectionnés n'a aucunement fait disparaître la pauvreté, les ruines ou les conflits sociaux. Les fragments restants de l'original *Corridart* continuent d'être

évoqueurs, justement parce que l'exposition était située à une sorte de carrefour, où le paysage urbain utopique a rencontré sa contrepartie terre-à-terre.

JOHANNE SLOAN

Traduit de l'anglais par Geneviève Lortie-Sormany

1. « Art in the street is more meaningful ». *Corridart Revisited/25 ans plus tard* (Montréal : La Galerie d'art Leonard & Bina Ellen, Université Concordia, 2001), p. 8.
2. « Monumental vacancies ». Robert Smithson, « A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey », *Collected Writings of Robert Smithson*, ed. Jack Flam p. 72.



Les jardins urbains : the man I Love de D. Hausmann, 1998

DR